UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

GUILHERME FELIPE DO LAGO BALDOVINO

A (in)visibilidade do pianista colaborador: narrativas e representações

São Paulo
2020

GUILHERME FELIPE DO LAGO BALDOVINO

**A (in)visibilidade do pianista colaborador:
narrativas e representações**

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterio.

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Baldovino, Guilherme Felipe do Lago

A (in)visibilidade do pianista colaborador: narrativas e representações / Guilherme Felipe do Lago Baldovino ; orientador, Luiz Ricardo Basso Ballestero. -- São Paulo, 2020.

255 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música
- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Pianista Colaborador 2. Narrativas 3. Representações Sociais 4. Críticas Musicais I. Ballestero, Luiz Ricardo Basso II. Título.

CDD 21.ed. - 780

BALDOVINO, Guilherme Felipe do Lago. **A (in)visibilidade do pianista colaborador: narrativas e representações. 2020.** 255f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, eu gostaria de agradecer à minha família. Aos meus pais, Regina Helena e Enrique Eliseo (*in memoriam*), que sempre andaram a “milha extra”, fazendo o possível e o impossível para mim e meus irmãos, e que sempre investiram nos nossos estudos e deram todo apoio necessário.

À minha esposa, Anne Maryse, por fazer parte da minha vida, por ter sido uma das principais razões pelo estudo da colaboração, pelo suporte afetivo e pelo auxílio na transcrição das críticas musicais para este trabalho.

À minha sogra, Marisa do Lago, pelo auxílio na transcrição e revisão das críticas musicais.

Ao professor Luciano Simões Silva, que me apresentou a área da colaboração e, através de inúmeras conversas, foi me abrindo o horizonte para as possibilidades dentro do mundo do piano colaborativo.

Ao Frederico Lohmann, ao Filipe Bezerra e à toda a equipe da Sociedade de Cultura Artística, pela disponibilidade, carinho e atenção durante a pesquisa junto ao acervo de programas.

Ao meu orientador, Ricardo Ballester, a todas as nossas conversas inspiradoras, à troca de ideias, ao crescimento artístico e, em especial, à amizade que foi se construindo no decorrer deste mestrado.

RESUMO

BALDOVINO, Guilherme Felipe do Lago. **A (in)visibilidade do pianista colaborador: narrativas e representações. 2020.** 255f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

O tema deste trabalho está relacionado ao campo específico da música de tradição de concerto chamado de colaboração pianística. Durante o processo de leitura dos relatos dos pianistas atuantes (LINDO, 1916; MOORE, 1956, 1963; SPILLMAN, 1985; KATZ, 2009), percebi a existência de denúncias sobre preconceitos e estereótipos atrelados ao ofício. Estas percepções se mostraram recorrentes apesar dos diferentes contextos históricos e geográficos dos autores. Após a realização do levantamento das narrativas destes pianistas, identifiquei que as queixas se localizam em três campos sociais distintos: o campo pedagógico, artístico e midiático. A fim de evitar uma aplicação irrefletida de questões que, possivelmente, digam mais respeito aos contextos estrangeiros, optei por pesquisar as representações sociais conferidas aos colaboradores na cidade de São Paulo. Para tanto, articulo as narrativas presentes nos livros especializados escritos por pianistas colaboradores com as críticas musicais publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*. Desta maneira, este trabalho tem como objetivo a) compreender as formas de tratamento concedidas aos pianistas colaboradores; b) examinar quais são estes estereótipos e imaginários; e c) entender possíveis inter-relações entre as narrativas dos pianistas, a estrutura de ensino da música e o tratamento midiático. Para o levantamento das críticas musicais, realizei uma pesquisa exploratória junto ao acervo on-line do Estadão na qual reuni, transcrevi e examinei 239 críticas musicais (1919-2012). A análise quantitativa e qualitativa destes documentos foi relacionada com as contribuições da teoria das representações sociais de Serge Moscovici (2003). Através delas, constatei que a forma de tratamento conferida aos pianistas colaboradores está relacionada à instrumentação da apresentação, nos duos instrumentais e vocais, há uma diferença desproporcional entre o tratamento conferido pelos críticos aos solistas e aos pianistas, constituindo estes últimos os instrumentistas sobre os quais os críticos recorrentemente menos destaque conferem; já nos trios e formações maiores, os críticos discorrem mais a respeito da atuação do grupo. Por sua vez, a manutenção de estruturas e tratamentos no campo educacional e midiático foi abordada a partir do conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu (1987, 1996, 2011). Através destas análises, foi possível entender que parte das questões investigadas pode ser compreendida a partir da dinâmica de inter-relação entre as estruturas do: a) campo pedagógico, herdeiro de um modelo de ensino focado na atuação solista e de um *habitus* conservatorial); b) campo artístico, no qual os indivíduos, preparados pelas instituições para a execução de repertório solista, entram em um embate acerca das dinâmicas de relacionamentos na execução de repertório, recaindo em uma relação de suporte e adequação aos demais instrumentistas; e c) o campo midiático, em que os críticos musicais, partindo de representações sócio-musicais previamente construídas, pouco discorrem sobre os pianistas colaboradores e reforçam, de maneira frequente, estereótipos construídos historicamente.

Palavras-chave: Pianista colaborador, narrativas, representações sociais, críticas musicais

ABSTRACT

BALDOVINO, Guilherme Felipe do Lago. **The (in)visibility of the collaborative pianista: narratives and representations.** 2020. 255f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

The theme of this dissertation is related to a specific field of studies from traditional concert music called collaborative piano. During the process of reading the reports of the working pianists (LINDO, 1916; MOORE, 1956, 1963; SPILLMAN, 1985; KATZ, 2009), I noticed the existence of complaints about prejudices and stereotypes linked to this profession. These perceptions proved to be recurrent despite the different historical and geographical contexts of the authors. After listing the narratives of these pianists, I identified that the complaints are located in three distinct social fields: pedagogical, artistic and mediatic. To avoid a direct application of issues possibly related to foreign contexts, I chose to research the social representations given to the collaborative pianists in my context: São Paulo. To this end, I articulate the narratives in the specialized literature and in the musical reviews published in the newspaper *O Estado de São Paulo*. Thus, this work aims to a) to comprehend the different forms of treatment granted to the collaborative pianists; b) to examine which stereotypes and imagery are used; and c) to understand possible relationships between the narratives, the structure of music teaching and the media treatment. An exploratory research was carried out in the online collection of Estadão, in which 239 musical reviews (1919-2012) were listed and transcribed. The quantitative and qualitative analysis of these documents were informed by Serge Moscovici's theory of social representations (2003). Through them, I found that the treatment given to the collaborative pianists were related to the instrumentation of the presentation. In vocal and instrumental duos, there is a disproportionate difference between the treatment given by critics to the soloists and the pianists, the latter being the musicians over whom the critics recurrently avoid talking about. In turn, in the trios and major formations, the critics talk more about the performance of the group instead of individuals. In turn, the maintenance of structures and treatments in the educational and mediatic field were approached from Bourdieu's concept of *habitus* (1987, 1996, 2011). These analysis demonstrated that the questions can, in part, be understood in the interrelation between the structures of: a) the pedagogical field, heir to a teaching model focused on soloist performance and a conservatory *habitus*; b) the artistic field, in which the individuals, prepared by the institutions for the performance of solo repertoire, clash over the dynamics of music performance, falling into a supportive role for the others musicians; and c) the media field, in which music critics, based on previously constructed socio-musical representations, do not approach sufficiently the collaborative pianists and, when they do, frequently reinforce historically constructed stereotypes.

Keywords: collaborative pianist, narratives, social representations, musical reviews

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Quantidade de críticas musicais encontradas no acervo online do Estadão, separadas por ano.....	60
Figura 2 - Quantidade de palavras por código.....	66
Figura 3 - Quantidade de palavras por conteúdo nas críticas do Estadão sobre apresentações da SCA.....	67
Figura 4 - Quantidade de críticas nas quais os instrumentistas estiveram presentes	69
Figura 5 - Lista de assuntos tratados no código reconhecimento formal do pianista colaborador	93
Figura 6 - Assuntos mais recorrentes relacionados aos pianistas colaboradores separados por instrumentação	97
Figura 7 - Assuntos mais falados relacionados aos pianistas colaboradores separados por instrumentação	102

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Sobre quem os críticos discorrem	63
Tabela 2 - Quantidade de códigos gerados por instrumentista e agente musical	65
Tabela 3 - Quantidade de críticas em que os instrumentistas e agentes musicais estiveram presentes	68
Tabela 4 - Apresentações nas quais não se falou sobre o pianista colaborador	70
Tabela 5 - Número de apresentações e contagem de palavras separados por instrumentação	72
Tabela 6 - Quantidade de palavras dos instrumentistas e agentes musicais separada por instrumentação	73
Tabela 7 - Códigos gerados sobre o tópico pianista colaborador	77
Tabela 8 - Códigos gerados sobre o tópico ambos	85

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Gr	Groundedness of Codes (número de citações codificadas no código)
PC	Pianista Colaborador
PCs	Pianistas Colaboradores
QDAS	<i>Qualitative Data Analysis Software</i> (Software de Análise de Dados Qualitativos)
SCA	Sociedade de Cultura Artística
Wc	Word Count (contagem de palavras)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. REPRESENTAÇÕES E ESTRUTURAS SOCIAIS: ESTEREÓTIPOS E MANUTENÇÕES	18
2.1. Representações sociais: ancoragem, objetivação e estereótipos	19
2.2. A interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade: o <i>habitus</i> .	22
3. UM OLHAR ENDÓGENO: NARRATIVAS DOS PIANISTAS COLABORADORES	27
3.1. O campo pedagógico: narrativas sobre o ensino de piano e a escolha profissional do acompanhador	27
3.1.1. Minhas narrativas	27
3.1.2. Narrativas dos pianistas colaboradores	34
3.1.3. Pesquisas sobre colaboração no contexto acadêmico nacional	38
3.2. O campo artístico: sobre as hierarquias e as relações assimétricas no palco ..	41
3.2.1. Minhas narrativas	41
3.2.2. Narrativas dos pianistas colaboradores	43
3.2.3. E em São Paulo?	47
3.3. O Campo Midiático – As Representações dos Pianistas Colaboradores	48
3.3.1. Minhas narrativas	48
3.3.2. Narrativas dos pianistas colaboradores	49
3.3.3. E em São Paulo? Um comentário a respeito das representações sociais	53
4. UM OLHAR EXÓGENO: AS NARRATIVAS DOS CRÍTICOS MUSICAIS	53
4.1. Por que críticas musicais?	53
4.2. Análise de Recorrência de tratamentos	56
4.2.1. Os recitais da Sociedade de Cultura Artística	56
4.2.2. O acervo online de jornais do Estado de São Paulo	58
4.2.3. Abordando um <i>corpus</i> documental extenso	61
4.2.3.1. o uso de <i>softwares</i> para auxílio na análise de dados qualitativos (QDAS)	61

4.2.3.2. sobre quem as críticas falam?	62
4.2.3.3. sobre os pianistas colaboradores: presença, assuntos e recorrências	75
4.2.3.4. sonatas, lieders, acompanhamentos e hierarquias músico-sociais	105
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	117
ANEXO	130

1. INTRODUÇÃO

Apesar de estar explícito, e a despeito de soar trivial e redundante, este trabalho foi escrito por um sujeito: por mim. Isto é, a escolha do tema, dos referenciais bibliográficos, das ferramentas de análise, das metodologias, dos ditos e do não-ditos, e, conseqüentemente, da interpretação da pesquisa foi realizada por um sujeito possuidor de uma história, interesses e pontos-de-vista específicos. Desta maneira, “[...] não compartilho da opinião dos que pretendem resolver o problema do distanciamento sujeito-objeto pela utilização dos tempos impessoais e dos pronomes indefinidos” (SANTIAGO, 2002, p. 146). Opto por escrever em primeira pessoa, evitando os “atos de fala mágicos”¹ que intentam criar a ilusão de verdades universais e atemporais. Trago “[...] toda a subjetividade e toda a [minha] imprecisão” (ibid., p. 146), tentando explicar as minhas escolhas e as minhas inclinações, visando, desta maneira, criar para você, leitor, um mecanismo de transparência no meu trabalho enquanto pesquisador.

Desta maneira, para entender de que lugar eu falo, qual a relevância desta pesquisa para mim e das linhas da subjetividade-objetividade que tecem este trabalho, é necessário conhecer um pouco de quem escreve² e por esta razão optei por começar cada eixo com narrativas de experiências pessoais, descrevendo vivências próprias nos respectivos contextos abordados. Neste processo de curadoria

---

¹ “[...] falar no impessoal, sem sujeito, não passa de uma consumada mentira, um passe de mágica que procura fazer o perplexo leitor acreditar que não foi alguém muito concreto que escreveu o texto, mas antes um sujeito universal, que contempla a realidade de fora dela. E assim tornamo-nos como aquele dançarino de quem Kierkegaard zombava. Pulava muito alto, o que produzia palmas do auditório. Mas queria que todos acreditassem que ele não saltava, mas voava. O que fazia com que todos caíssem na gargalhada. **Os impessoais ‘observa-se’, ‘constata-se’, ‘conclui-se’ são o ato mágico pelo qual o pulo quer se transformar em vôo: desaparece a pessoa de carne e osso que realmente viu, pensou e escreveu, e no seu lugar entra em espírito universal.** Mas parece que o fascínio do vôo é um dos pressupostos do nosso poço, uma das regras do mundo da ciência. E estou propondo que a gente tome consciência dele e o exorcize por meio do riso. E que recuperemos a coragem de falar na primeira pessoa, dizendo com honestidade o que vimos, ouvimos e pensamos. Escrever biograficamente, sem vergonha” (ALVES, 1980, p. 31, grifos meus).

² “O reconhecimento da identidade e do papel do pesquisador no contexto da investigação qualitativa é crucial para as ciências sociais. Bucholtz (2001) definiu reflexividade como um processo pelo qual ‘as escolhas do analista a cada etapa do processo de pesquisa são visíveis como parte da investigação do discurso e a crítica não se detém nos processos sociais, seja em nível macro ou micro, mas estende-se à própria análise’ (p.166). Os praticantes da A[nálise] C[rítica do] D[iscurso], particularmente aqueles que trabalham com a fala natural em ambientes dinâmicos, estão sintonizados com as **maneiras cheias de nuance nas quais a identidade do pesquisador está implicada no processo de pesquisa. Iluminando a identidade do pesquisador – seja etnia, língua materna, idade, gênero, classe social, nível educacional, ou aspectos raciais de identidade (entre outras qualidades) – pode abrir espaço para uma interpretação crítica ampliada dos dados e aprofundar o componente reflexivo da pesquisa**” (ROGERS; SCHAELEN, 2014, p. 124, grifos e tradução próprios)

biográfica, decidi por incluir no corpo do texto as minhas experiências, percepções e narrativas, mantendo as reflexões teóricas, definições conceituais e assuntos tangentes nas notas de rodapé.

O tema deste trabalho relaciona-se a um campo específico dentro da música de tradição de concerto europeia chamado, por muitos no Brasil, de **colaboração pianística**. A atuação profissional da colaboração abarca uma diversidade de ocupações e práticas artísticas, cada uma com seus respectivos objetivos e processos. Em linhas gerais, este campo pode ser definido a partir da formação instrumental e da função desempenhada pelo pianista colaborador (PC). Sob o ângulo da formação instrumental, o pianista colaborador é aquele musicista que escolheu se aprofundar no estudo e execução do repertório escrito ou transcrito para piano acrescido de outro(s) instrumento(s), sejam em disposições menores como duos (piano e canto, piano e violino), trios (piano, violino e violoncelo) e quartetos (piano, violino, viola e violoncelo) ou maiores, como coro e piano. Quando, porém, nos referimos às suas especificidades de atuação, percebemos que o pianista colaborador se movimenta entre o eixo artístico e o eixo pedagógico (MUNDIM, 2009, p. 29–39; MUNIZ, 2010, p. 25–26; MONTENEGRO, 2013, p. 19–21; CIANBRONI, 2016, p. 21).

A título de ilustração, tomemos a seguinte formação: piano e canto. Sob o ponto de vista artístico, o principal *locus* do trabalho do pianista colaborador é a apresentação pública de um repertório específico com a participação de um cantor, principalmente em espaços artísticos institucionalizados (teatros e salas de concerto). No eixo pedagógico, sua tarefa é preparar e, até mesmo, instruir o cantor em seus estudos e ensaios. Neste caso, o cantor trabalhará com o pianista-preparador em horários pré-estabelecidos e, além de poder praticar acompanhado da parte instrumental, aperfeiçoará sua performance vocal, no tocante à acuidade musical, à inteligibilidade e expressividade da dicção, aos aspectos da técnica vocal relevantes à performance daquela obra, à observância das práticas estilísticas comumente associadas às respectivas peças e à concepção e interpretação do texto poético e de sua relação com a música. Este trabalho prévio, porém, não requer que esse pianista atue obrigatoriamente na performance para qual o trabalho preparatório foi realizado: um cantor pode realizar um trabalho preparatório com um pianista e se apresentar com uma outra pessoa.

A abrangência das atuações do pianista colaborador estende-se a outros espaços artísticos e instrumentos. Há pianistas que atuam em casas de ópera, colaborando de diversas formas para a performance do gênero: eles orientam cantores, fazem correções musicais e linguísticas, tocam em ensaios musicais e cênicos e fazem regência de determinados trechos. Há pianistas que trabalham em aulas de regência, substituindo a orquestra (por motivos pragmáticos e econômicos), permitindo, assim, o treinamento prático dos regentes em formação; e há ainda os colaboradores que atuam fora do campo estritamente musical, dedicando-se ao teatro e ao ballet (MALANSKI, 2016).

Em virtude deste cenário, o pianista colaborador se tornou uma figura importantíssima no cenário da educação e da prática da música de tradição europeia. Apesar da demanda profissional nos ambientes particulares ou nas instituições de ensino governamentais (MALANSKI, 2016, p. 49–57), a área de ensino do piano colaborativo no cenário nacional quase **inexiste** no Brasil.

Por outro lado, no âmbito internacional, cursos de formação de pianistas colaboradores (PCs) tornaram-se cada vez mais presentes em cursos de nível superior e em programas de pós-graduação em universidades durante o século XX, especialmente nos países anglo-saxônicos. Durante este período, podemos notar, paralelamente, o aparecimento de publicações escritas por pianistas: Algernon Lindo (1916), Gerald Moore (1956, 1963), Coenraad Bos (1949), Robert Spilmann (1985) e Martin Katz (2009). Nestas publicações, os pianistas compartilham suas visões sobre a prática da colaboração pianística (chamada por alguns deles de acompanhamento).³ Tratam de questões conceituais, artísticas, pedagógicas e técnicas, trazendo reflexões sobre as possibilidades de contribuição que um pianista pode dar à performance de um amplo repertório que vai da música vocal à instrumental, de peças escritas originalmente para piano a reduções orquestrais. Através desses textos, podemos acompanhar os processos de constituição de um território altamente especializado. Além abordarem questões, temas e estratégias comuns, encontra-se

---

3 “Os termos ‘acompanhador’ e ‘pianista colaborador’ são associados a períodos históricos distintos e hoje são utilizados algumas vezes de forma intercambiável” (POW, 2016, p. 3). Durante este capítulo me utilizarei de ambos os termos reciprocamente. Após, optarei pela nomenclatura pianista colaborador. Para uma discussão mais detalhada acerca das terminologias utilizadas e seus respectivos contextos históricos vide: (MUNDIM, 2009), (SOUSA, 2014), (POW, 2016) e (CIANBRONI, 2016).

também relatos recorrentes de experiências pessoais denunciando situações de negligência sofridas na atuação profissional.

As constatações de preconceitos e estereótipos, vistos como inerentes ao ofício (KATZ, 2009, p. 277), habitam o início dos livros de cunho pedagógico, figurando como advertências aos estudantes candidatos à colaboração. Por um lado, os pianistas queixam-se de um descuido e desinteresse dos agentes musicais, principalmente dos promotores de concerto, que não os representam apropriadamente em programas e anúncios, rendendo-lhes invisíveis. Por outro lado, reclamam contra uma visibilidade no campo midiático que lhes desvaloriza enquanto sujeitos e/ou campo artístico. Após a realização de um levantamento das narrativas destes pianistas acerca dos juízos de valor sobre a prática da colaboração pianística, fossem explícitas ou implícitas, conceitos abstratos ou atitudes concretas realizadas pelos agentes, notei três campos de atuação nos quais as depreciações ocorriam: pedagógico, artístico e midiático.

No campo pedagógico, a quase totalidade destes pianistas atribui ao sistema de ensino técnico de música a responsabilidade pela falta de interesse, investimento e valoração da prática colaborativa. Afirmam que o modelo conservatorial voltado ao desenvolvimento pianístico possuía como ocupação única a leitura, execução e refinamento de **repertório solo**, havendo uma supervalorização do aspecto técnico. Queixam-se, inclusive, da crença implícita de que somente através destas peças se dá a prática pedagógica do desenvolvimento pianístico. E, consequência desta crença, destacam a existência da ideia de que o pianista colaborador constitui um indivíduo que havia falhado em sua formação pianística. Desta maneira, a incapacidade técnica figuraria como o principal motivo de um pianista dedicar-se à atividade e o campo profissional da colaboração serviria como um prêmio de consolação aos solistas malsucedidos.

No campo artístico, queixam-se do fato de que, mesmo presentes nos concertos e recitais, eles não eram adequadamente reconhecidos pelos “solistas”⁴ (que, algumas vezes, não permitiam execução de poslúdios pianísticos, a participação em decisões interpretativas ou a recepção dos aplausos do público), pelo público e

---

4 A palavra solista incorre na interpretação de algum musicista que executa um repertório **sozinho**. No decorrer deste trabalho optei por grafar as ocorrências da palavra solista com aspas em virtude dela não traduzir corretamente as dinâmicas de apresentação, principalmente nos duos instrumentais e vocais. Apesar dos instrumentistas e cantores não estarem sozinhos, pelo contrário, se apresentando em conjunto (piano + outro musicista) percebi ser comum que tanto críticos musicais, quanto musicistas, se referiam aos demais musicistas enquanto “solistas”.

pelos promotores dos eventos (que agiam como se apenas os outros músicos fossem integralmente responsáveis pelo fazer artístico).

Os pianistas colaboradores também se pronunciavam sobre o tratamento que os meios de comunicação lhe conferiam. Protestam acerca da ausência de visibilidade na mídia e do tratamento destituído de importância (quando em comparação com o tratamento conferido aos solistas) que lhes era reservado pelos indivíduos (promotores, diretores de conservatórios e agentes musicais) e pelas instituições (conservatórios, salas de concerto e imprensa).

A definição do objeto de estudo dessa dissertação nasce justamente do meu contato com as narrativas dos pianistas colaboradores e de sua consonância com experiências, crenças e indagações próprias. Como é que um rapaz, no interior paranaense, em uma cidade quase totalmente destituída de apresentações musicais na tradição europeia, poderia ter pensamentos, questionamentos e percepções semelhantes a pianistas atuantes em contextos sociais, temporais e geográficos tão diferentes? Por quais razões e de que maneira eu acreditava que ser pianista era sinônimo de tocar piano solo? Por que será que eu via a atividade de tocar em conjunto como um desvio ilegítimo ou como resultado de uma falha pessoal na prática pianística? De onde será que vinha a crença de que o repertório colaborativo não era tão desafiador quanto o solista, ou ainda, de que o meu único papel era escutar e seguir passivamente outro instrumentista? Não me recordo de nenhum momento em que algum professor, colega ou familiar tenha verbalizado algum destes conteúdos, pelo menos não de forma explícita, e tampouco me lembro de ter feito a comparação consciente entre “solista” e acompanhador. Apesar disto, diversos dos pensamentos e crenças aludidas anteriormente pelos colaboradores pareciam estar internalizados em mim. A partir desses questionamentos, que funcionam também como justificativas desse trabalho, pude definir o escopo, os objetivos, as perspectivas e os aportes teóricos.

O escopo deste trabalho está circunscrito às **narrativas escritas** a respeito da figura do pianista colaborador. Tenho como objetivo examinar as narrativas nos livros especializados escritos por PCs e nas críticas musicais paulistanas com a intenção de compreender as representações conferidas aos PCs. Através das temáticas recorrentes, busco especificamente: a) compreender as formas de tratamento concedidas aos pianistas colaboradores (PCs); b) examinar estruturas e estereótipos

(“senso comum”) historicamente relacionados aos PCs; e c) entender, através das representações, possíveis inter-relações entre as narrativas dos PCs, a estrutura do ensino institucionalizado de música⁵ e o tratamento midiático conferido aos PCs.

Desta maneira, este trabalho será dividido em dois grandes eixos, criados a partir da perspectiva das narrativas: a) um eixo com o ponto de vista endógeno, que traz as falas e percepções de agentes “imersos” no campo de atuação da colaboração e b) um eixo com uma compreensão exógena, isto é, relacionado às falas e percepções de agentes externos ao campo da colaboração. No primeiro eixo, abordo as narrativas e relatos de experiência presentes nos livros de Algernon Lindo (1916), Gerald Moore (1956, 1963), Coenraad Bos (1949) e Robert Spilmann (1985), relacionando-as entre si e as unindo em temáticas comuns. No segundo eixo, a partir de um extenso levantamento, realizo uma pesquisa documental, apresentando, também, uma análise das críticas musicais presentes no jornal *O Estado de São Paulo*. Aqui, investigo as críticas justamente com a intenção de evitar uma aplicação irrefletida no cenário nacional de questões que, talvez, digam mais respeito às práticas em contextos específicos no exterior. Por uma questão de consistência e recorte metodológico, concentro-me nas críticas referentes às apresentações de música de câmara promovidas pela Sociedade de Cultura Artística (SCA), em virtude de sua longevidade e relevância na área em questão.

Para a realização desta pesquisa, utilizo-me de contribuições da teoria das representações sociais, de Serge Moscovici (2003), que trata da construção e do estudo do “[...] conhecimendo produzido no senso comum [, isto é,] uma forma de conhecimento compartilhado, articulado, que se constitui em teoria leiga a respeito de determinados objetos sociais” (SANTOS, 2005, p. 21) na mente dos sujeitos. Adoto, igualmente de uma maneira pontual, a teoria do *habitus* de Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1987, 1996, 2011), que trata acerca da interação entre agentes e instituições, bem como da construção e permanência de estruturas sociais nos diversos contextos socioculturais.

A primeira parte do trabalho, perspectiva endógena, está dividida em três eixos temáticos oriundos das narrativas dos pianistas: o pedagógico, o artístico e o midiático. Em cada um destes eixos, trarei percepções e relatos de experiências

---

⁵ Diversos pesquisadores já trataram a respeito dos modelos educacionais em música no cenário nacional (NASCIMENTO, 2003; MUNDIM, 2009; CERQUEIRA, 2010, 2013; PEREIRA, 2012; CIANBRONI, 2016).

peçoais traçando um paralelo com as narrativas dos pianistas colaboradores e as pesquisas realizadas em cenário nacional.

Na segunda parte, no eixo que chamo de perspectiva exógena, realizo uma pesquisa documental na qual detalho os processos de pesquisa para o levantamento das 239 críticas musicais encontradas no acervo *online* do jornal *O Estado de São Paulo* e trato a respeito das metodologias escolhidas e empregadas para a análise dos assuntos presentes nas críticas. Por sua vez, este eixo está subdividido em capítulos que buscam trazer uma compreensão deste *corpus* documental: sobre **quem** os críticos falam, **o quanto** falam sobre cada musicista, de **como** se dá a presença dos PCs nas críticas e os **contextos** em que ocorrem. Comento sobre a necessidade e eleição pelo *ATLAS.TI*, um *software* para auxílio na análise de dados qualitativos (QDAS). Após o levantamento e análise das críticas musicais, disserto sobre as percepções relacionadas às recorrências de tratamento, processos de valorização dos PCs, hierarquias músico-sociais e ideias subjacentes com as quais os críticos dialogam.

2. REPRESENTAÇÕES E ESTRUTURAS SOCIAIS: ESTEREÓTIPOS E MANUTENÇÕES

Adoto a teoria das representações sociais de Serge Moscovici (2003) para abordar as narrativas e os discursos dos agentes, da formação e reprodução de estereótipos e dos ditos e dos não-ditos. Na teoria do *habitus* de Pierre Bourdieu (1987, 1996, 2011), busco encontrar uma ferramenta para tratar das “forças invisíveis” de manutenção e relação de poder das instituições e a manutenção de ações, hábitos e estruturas nas instituições, principalmente nas instituições de ensino. Ambas as teorias constituem pontos de partida que utilizo para ler as narrativas e as críticas musicais e investigar as possíveis representações do pianista colaborador.

A teoria das representações sociais de Moscovici me informam a respeito da necessidade de “[...] obter o material de amostras de conversações normalmente usadas na sociedade” (MOSCOVICI, 2003) como um caminho para aferição dos núcleos valorativos associados a determinados agentes e dos processos cognitivos de comparação, criação e compartilhamento de imaginários e estereótipos relacionados a quaisquer agentes. O conceito de *habitus* (BOURDIEU, 1987, 1996, 2011) possibilita observar a tendência das instituições de fossilizarem tratamentos e

continuarem reproduzindo estruturas que, em alguns contextos histórico-sociais, se mostraram lógicas, mas que tendem a se tornar anacrônicas.

Nessa seção, compartilho os frutos de minha leitura dos referenciais teóricos centrais.

2.1. Representações sociais: ancoragem, objetivação e estereótipos

“Em 1961 Serge Moscovici publicou a obra *La Psychanalyse, son Image et son Publique*, inaugurando um novo campo na psicologia social: o estudo das representações sociais” (CABECINHAS, 2009, p. 2). Utilizando-se de entrevistas e matérias jornalísticas, o autor buscava entender quais as maneiras através das quais a sociedade francesa se apropriava, transformava e utilizava os conceitos científicos próprios da psicanálise. Ao fazê-lo, Moscovici:

[...] não tinha como objetivo discutir a teoria psicanalítica, mas tentar compreender como o saber científico enraizava-se na consciência dos indivíduos e dos grupos. Ao estudar como o leigo se apropria de um saber científico, ajustando-o a representações anteriores e construindo assim uma representação social da psicanálise, Moscovici estudava cientificamente o “senso comum”. (SANTOS, 2005, p. 23)

O interesse neste objeto de estudo advém da crença do autor de que as sociedades, os indivíduos e os grupos pensam. Para Moscovici, falar em uma sociedade pensante é se posicionar contrário ao paradigma de que os sujeitos e as coletividades processariam mecanicamente as informações recebidas, bem como negar a perspectiva de que os indivíduos estariam sempre sob o domínio de alguma ideologia hegemônica, reproduzindo sem reflexão as ideias provenientes delas (2003, p. 44). Para o autor, as “[...] pessoas e grupos, longe de serem receptores passivos, pensam por si mesmos, produzem e comunicam incessantemente suas próprias e específicas representações e soluções às questões que eles mesmos colocam” (ibid., p. 45). Como consequência desta visão, “[...] todos os indivíduos são ativos na sua construção social da realidade, mas esta construção é efetuada em rede, no seio dos grupos sociais” (CABECINHAS, 2009, p. 5) através do compartilhamento das representações criadas e da constante relação entre os sujeitos e as coletividades. Desta maneira, quando falamos no estudo das representações sociais nos referimos ao estudo do “[...] conhecimento produzido no senso comum. Porém, não a todo e qualquer conhecimento, mas a uma forma de conhecimento compartilhado, articulado, que se constitui em teoria leiga a respeito de determinados objetos sociais” (SANTOS, 2005, p. 21).

Para Moscovici, as representações sociais são construídas, antes de tudo, nas mentes dos indivíduos pensantes possuindo uma dupla função: conhecer os objetos do mundo e prescrever as atitudes dos sujeitos. A primeira função dá nome aos fenômenos da realidade, convenciona, condiciona, cria modelos e protótipos; a segunda função recorre as estruturas já formadas e modelos convencionados, assinalando, assim, as ações e respostas desejáveis aos indivíduos e coletividades (2003. p. 34–36). Dito de outra maneira, podemos afirmar que a função destes conhecimentos é “[...] tornar familiar algo não-familiar” (ibid. p. 54) para depois nortear as ações dos indivíduos e das coletividades. Para o autor, este processo de familiarização se dá através de dois mecanismos cognitivos: a ancoragem e a objetivação. Ambos os “[...] processos estão intrinsecamente ligados um ao outro e são modelados por fatores sociais” (CABECINHAS, 2009, p. 6).

A ancoragem constitui o processo pelo qual algum conhecimento estranho ao sujeito é comparado com paradigmas conceituais preexistentes (MOSCOVICI, 2003). É um processo de classificação e de nomeação, pois uma vez que damos “[...] um nome ao que não tinha nome, nós somos capazes de imaginá-lo [e] de representá-lo” (ibid., p. 62).

Pode-se dizer [...] que em sua grande maioria essas classificações são feitas comparando as pessoas a um protótipo, geralmente aceito como representante de uma classe e que o primeiro é definido através da aproximação, ou da coincidência com o último (ibid. p. 64).

Em outras palavras, ao nos depararmos com algum conceito não-familiar realizamos um apelo à nossa memória, isto é, buscamos entender, classificar e qualificar este novo fenômeno através da comparação com protótipos já conhecidos e experiências já vividas. Utilizando-se da metáfora da imagem da âncora, o autor afirma que toda construção de conhecimentos “novos” se dá através da comparação com conhecimentos construídos anteriormente, ancorando este novo barco em um píer já edificado (2003, p. 61). É necessário destacar que este processo não é, nem poderia ser, neutro, pois está apoiado justamente no cálculo e na atribuição de valores ao mesmo tempo em que define para o objeto, agora familiar, um lugar em uma escala hierárquica (ibid. p. 61).

A segunda função destacada pelo autor é a objetivação: o processo em que o indivíduo extrai dos protótipos as suas qualidades mais representativas e busca materializá-las na realidade do mundo empírico (ibid., p. 71-72). Este processo busca transformar as representações criadas na mente em realidade, o abstrato em

concreto, os adjetivos em substantivos e as palavras em carne (ibid., p. 77). Em outras palavras, uma vez que estas estruturas estão formadas (ancoradas), nós, enquanto indivíduos, recorremos a estes modelos convencionados e calculamos as ações e respostas desejáveis às situações (2003, p. 34–36), passamos a informar as atitudes cotidianas em razão da interpretação que fazemos do fenômeno, buscando uma concordância entre o conceito formado e os fenômenos do mundo.

Através de um processo de compartilhamento entre os indivíduos deste processo de ancoragem e da repetição de ações através da objetivação, o núcleo valorativo construído acerca de algum objeto vai se naturalizando. Segundo Moscovici, este processo de naturalização ocorre através de três etapas. Em um primeiro momento os valores, “[...] informações [e] crenças acerca do objeto da representação sofrem um processo de seleção e descontextualização, permitindo a formação de um todo relativamente coerente, em que apenas uma parte da informação disponível é retida” (CABECINHAS, 2009, p. 6). Esta seleção ocorre em virtude do filtro de valores morais, religiosos e culturais da sociedade (ibid., p. 7; SANTOS, 2005, p. 32). Logo em seguida, as imagens e qualidades selecionadas são comparadas e integradas à uma rede de valores e representações semelhantes, formando, assim, um complexo de ideias, um núcleo figurativo, isto é, um conjunto de fórmulas e clichês que conferem materialidade às ideias filtradas (MOSCOVICI, 2003, p. 72-73). Por fim, através do uso contínuo, este nó figurativo se desprende dos sujeitos e agrupamentos que o originaram, adquirindo uma “[...] espécie de independência, do mesmo modo como acontece com um provérbio bastante comum, que vai sendo gradualmente separado da pessoa que o disse pela primeira vez e torna-se um dito corriqueiro” (ibid., p. 73). Desta maneira, as crenças e representações sociais se naturalizam, isto é, “[...] os elementos que [outro] foram construídos socialmente passam a ser identificados como elementos da realidade do objeto” (SANTOS, 2005, p. 32).

Uma vez naturalizadas, as representações sociais circulam por entre as coletividades se atualizando e se perpetuando através dos discursos e ações dos indivíduos e grupos. Configurando também aquilo que convencionamos chamar de **estereótipos**, as representações sociais não se expressam sempre de forma explícita; encontram-se veladas sob os diversos enunciados, dificultando ao pesquisador a sua apreensão. Por esta razão, Moscovici sugere que um dos princípios

metodológicos para o estudo das representações sociais consiste em “[...] obter o material de amostras de conversações normalmente usadas na sociedade” (MOSCOVICI, 2003). Através do levantamento, análise do discurso, comparação e seleção dos conteúdos presentes nas conversas o pesquisador conseguiria reconstruir o núcleo figurativo de valores e as respectivas representações sociais concernentes ao objeto da pesquisa.

2.2. A interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade: o *habitus*

“O estruturalismo de [Pierre] Bourdieu se volta para uma função crítica, a do desvelamento da articulação do social. O método que adota se presta à análise dos mecanismos de dominação, da produção de ideias [e] da gênese das condutas” (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 28). A sua obra sociofilosófica constrói-se a partir dos conceitos-chave tais quais: campo, *doxa*, *hexis* e *habitus*. (ibid., p. 27).

No decorrer de suas obras,

[...] Bourdieu erige uma variante modificada do estruturalismo. Ele se esforça para encontrar tramas lógicas ou problemáticas que evidenciem a **presença de uma estrutura subjacente ao social**. Segue a tradição de Saussure e de Lévi-Strauss, ao aceitar a existência de estruturas objetivas, independentes da consciência e da vontade dos agentes. Mas deles difere ao sustentar que tais estruturas são produto de uma gênese social dos esquemas de percepção, de pensamento e de ação” (ibid., p. 27-28, grifo próprio).

Em outras palavras, Bourdieu constrói a sua teoria na relação existente entre, de um lado, a crença na força das estruturas e da sociedade como formadoras do sujeito social (BOURDIEU, 2011, p. 296) e, do outro, da doutrina que prioriza a agência e liberdade do próprio sujeito como construtoras dos mesmos. Porém, o autor reconhece que as estruturas sociais, diferentemente do que a tradição estruturalista admite, não operam em um vazio social (em contextos a-históricos): elas foram construídas pelos indivíduos (os agentes individuais) através de fenômenos históricos e por esta razão são por eles influenciadas (BOURDIEU, 1987, p. 158). Dito de outra forma, “[...] o conceito de *habitus* propõe identificar a **mediação entre indivíduo e sociedade** como uma das questões centrais [de sua] produção teórica” (SETTON, 2002, p. 63, grifo próprio).

Bourdieu argumenta que nós, enquanto sujeitos e agentes sociais, somos indivíduos dotados de disposições formadas através de nossas respectivas histórias de vida, isto é, de nossas relações com os diferentes campos de atuação: familiar, escolar, religioso e político. Estas predisposições tornam-se incorporadas em nossa

subjetividade e corpos, criando, encaminhando e **delimitando** as nossas possibilidades de ação (WACQUANT, 2007, p. 66, 68).⁶ Estas disposições são uma das características e dos resultados oriundo do conceito intitulado *habitus*.

Habitus surge então como um conceito capaz de conciliar a oposição aparente entre realidade exterior e as realidades individuais. Capaz de expressar o diálogo, a troca constante e recíproca entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo das individualidades. Habitus é então concebido como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), adquirido nas e pelas experiências práticas (em condições sociais específicas de existência), constantemente orientado para funções e ações do agir cotidiano. (SETTON, 2002, p. 63)

Bourdieu desenvolve este conceito em diversas obras, revendo-o e ampliando-o através de diversas lógicas, sempre de acordo com o respectivo campo que analisa em suas pesquisas. Por esta razão, não existe uma única definição do que seja o *habitus* no corpo teórico do autor e sim um conjunto de definições. Para fins metodológicos, optei pela definição de Wacquant (2007):

“a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade”, ou seja, o modo como a sociedade torna-se depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam em suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações de seu meio social existente. (2007, p. 66)

O *habitus*, interiorizado pelos agentes, molda “[...] a nossa maneira de perceber, julgar e valorizar o mundo e conforma a nossa forma de agir, corporal e materialmente” (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 33):

[Ele] funciona como um esquema de ação, de percepção e de reflexão. Presente no corpo (gestos, posturas) e na mente (formas de ver, de classificar) da coletividade inscrita em um campo, automatiza as escolhas e as ações em um campo dado, “economiza” o cálculo e a reflexão. O Habitus é [...] uma espécie de programa, no sentido da informática, que todos nós carregamos. (ibid., p. 34)

É o conjunto de valores abstratos e inconscientes responsáveis pela geração de atitudes nos indivíduos, isto é, a interiorização de normas e valores que regem as sociedades. Aliado a isso, o *habitus* constitui um sistema de percepção, classificação

---

⁶ “A identidade social encerra um direito determinado aos possíveis. Segundo o capital simbólico que lhe é reconhecido em função de sua posição, cada escritor (etc.) vê ser-lhe conferido um conjunto determinado de possíveis legítimos, ou seja, em um campo determinado, uma parte determinada dos possíveis objetivamente oferecidos em um momento dado do tempo. A definição social do que é permitido a alguém, do que ele pode permitir-se razoavelmente, sem passar por pretensioso ou insensato, afirma-se através de toda sorte de licenças e de exigências, de chamadas à ordem negativas ou positivas (*noblesse oblige*), que podem ser públicas, oficiais, como todas as formas de nomeações ou de veredictos garantidos pelo Estado, ou, ao contrário, oficiosas, ou mesmo tácitas e quase imperceptíveis” (BOURDIEU, 1996, p. 294).

e julgamento, influenciando a nossa forma de perceber, entender e identificar as ações do e no mundo. Afirmar ainda que nossos gostos constituem uma espécie de objetividade interiorizada e que estas predisposições mormente são compartilhadas entre agentes do mesmo campo. Conforme Loïc Wacquant, o *habitus* é um conceito social, ou seja, é construído pelos agentes, e por esta razão é variável, apresentando características diferentes nos distintos campos, classes e estilos de vida em que se manifesta. Ele é durável, mas não estático nem eterno: pode ser desmontado, corroído, contrariado e desconstruído. É, porém, dotado de inércia, razão pela qual, muitas vezes tarda a mudar-se, apresenta-se de forma anacrônica (2007, p. 66).

Desta maneira, torna-se impossível separar o conceito de *habitus* do conceito de campo (SETTON, 2002, p. 64; WACQUANT, 2007, p. 69; PEREIRA, 2012, p. 134, BOURDIEU, 1996, p. 243), pois é nessa malha de relações entre os agentes (sujeitos individuais ou instituições coletivas) que a dinâmica social acontece. Isto é, é neste campo em que ocorrem os embates e as lutas concorrenciais⁷ entre os agentes que buscam a validação, a legitimidade, o reconhecimento de seus pares e a ocupação de locais centrais de poder na definição das “regras do jogo” no campo.⁸

Cada campo (religioso, artístico, científico, econômico etc.), através da forma particular de regulação das práticas e das representações que impõe, oferece aos agentes uma forma legítima de realização de seus desejos, baseada em uma forma particular de *illusio*. É na relação entre o sistema de disposições, produzido na totalidade ou em parte pela estrutura e o funcionamento do campo, e o sistema das potencialidades objetivas oferecidas pelo campo que se define em cada caso o sistema das satisfações (realmente) desejáveis e se engendram as estratégias razoáveis exigidas pela lógica imanente do jogo (que podem estar acompanhadas ou não de uma representação explícita do jogo). (BOURDIEU, 1996, p. 259)

Para o autor, as diferentes estruturas sociais possuem diferentes áreas de atuação e de influência sobre distintos agentes, constituindo múltiplos campos. Por sua vez, o que determina um campo são os interesses específicos e os investimentos econômicos dos agentes individuais. Dito de outra forma, os campos são campos

⁷ “[...] O campo de poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) deferentes que, [...] têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas” (BOURDIEU, 1996, p. 244).

⁸ Princípio das aspirações vividas como naturais porque imediatamente reconhecidas como legítimas, esse direito ao possível funda o sentimento quase corporal da importância, que determina, por exemplo, a localização que se pode atribuir a si mesmo no seio de um grupo – isto é, os lugares, centrais ou marginais, elevados ou baixos, de destaque ou obscuros etc., que se está no direito de ocupar, a amplitude do espaço que se pode decentemente manter, e do tempo que se pode tomar (dos outros). (BOURDIEU, 1996, p. 294)

relacionais criados pelos agentes que compartilham interesses, podendo gerar estruturas sociais fixas e/ou instituições consolidadas. Para o pesquisador, porém, é necessário limitar e descrever o campo sobre o qual se debruçará e estudará os fenômenos, de forma a compreender as lutas simbólicas entre agentes específicos e os interesses em jogo. No caso deste trabalho, por exemplo, posso afirmar que o campo diz respeito, em uma conjuntura macro, ao campo artístico, em um cenário intermediário, ao campo musical, e em uma escala micro, ao subcampo da performance musical pianística colaborativa.

Bourdieu afirma ainda que “[t]odo campo vive o conflito entre os agentes que o dominam e os demais, isto é, entre os agentes que monopolizam o capital específico do campo,⁹ pela via da violência simbólica (autoridade) contra os agentes com pretensão à dominação” (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 37).

O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições [...]. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinente, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. (BOURDIEU, 1996, p. 261)

A estratégia mais utilizada para a manutenção desta dominação é a conservação. Seja a preservação do capital em grupos pequenos, a manutenção de privilégios de alguns agentes ou a tentativa de eternização de ideias e estruturas (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 39).¹⁰ Sendo assim, aquilo que nos parece eterno, não é mais do que o produto de um processo de eternização das instituições. Através da criação e manutenção dos gostos, predisposições, normas de ação e instituições, ocorrem a validação e a legitimação de determinadas práticas sociais que, com o passar do tempo e recorrência dos agentes, tendem a fossilizar uma dinâmica de

---

⁹ Seja ele um capital econômico (monetário), cultural (artístico, intelectual), social (relacional, político) ou simbólico (honra e reconhecimento). “O certo é que seria inútil buscar o fiador ou a garantia última dessa moeda fiduciária que é o poder de consagração fora da rede das relações de troca através da qual ela se produz e circula a uma só vez, isto é, em uma espécie de banco central que seria a caução última de todos os autos de crédito. Esse papel de banco central foi representado, até meados do século XIX, pela Academia, detentora do monopólio da definição legítima da arte e do artista, do *nomos*, princípio de visão e de divisão legítima que permite fazer a distinção entre a arte e a não-arte, entre os ‘verdadeiros’ artistas, dignos de ser pública e oficialmente expostos, e os outros, devolvidos ao nada pela recusa do júri.” (BOURDIEU, 1996, p. 260)

¹⁰ Ou como afirmaria Pierre Bourdieu, “história incorporada, feita natureza, e por isso esquecida como tal, o Habitus é a presença operante de todo o passado do qual é o produto: no entanto, ele é o que confere às práticas sua independência relativa em relação às determinações exteriores do presente imediato. Essa autonomia é a do passado operado e operante que, funcionando como capital acumulado, produz história a partir da história e garante assim a permanência na mudança que faz o agente individual como mundo no mundo.” (2009, p. 93)

relação específica. É, então, neste ínterim, que entra o papel do pesquisador: desvelar o invisível, as regras do jogo.¹¹ Pois, segundo o autor, uma vez que se revelam estas estruturas invisíveis, o indivíduo passa a possuir escolhas, percebe que as coisas podem ser diferentes e não precisavam ser assim. Porém, não adianta os sujeitos se munirem de vontade, é necessário exigir e agir para mudar as estruturas e as disposições dos indivíduos. Bourdieu confere um papel central às instituições de ensino enquanto as responsáveis pela transmissão explícita ou implícita de formas de pensamento que operam diferentes níveis da consciência objetivando moldar aos indivíduos (BOURDIEU, 2011, p. 205-206).

[...] o que os indivíduos devem à escola é sobretudo um repertório de lugares-comuns, não apenas um discurso e uma linguagem comuns, mas também terrenos de encontro e acordo [...]. Embora os homens cultivados de uma determinada época possam discordar a respeito das questões que discutem, pelo menos estão de acordo para discutir certas questões. É sobretudo através das problemáticas obrigatórias nas quais e pelas quais um pensador reflete que ele passa a pertencer à sua época podendo-se situá-lo e datá-lo." (ibid., p. 207).

Entendendo que os campos de atuação são tão variados em suas necessidades e descrições, quão são os seres humanos, Pierre Bourdieu não estipula uma metodologia específica para o desvelamento do *habitus*. O autor sugere que cada campo de conhecimento estabeleça as suas próprias diretrizes, com base em seus interesses e problemáticas. Sugere, porém, que neste campo de relações, o pesquisador, através da dúvida radical de todos os fenômenos sociais, desvende os locais de embate, os capitais em jogo, os conceitos tidos como axiomas, as categorias implícitas compartilhadas pelos agentes no campo (WACQUANT, 2007, p. 69). Uma vez que o real se constrói no relacional, será através da recorrência que o *habitus* se mostrará. A pesquisa:

[...] deve levar em conta, portanto, não apenas os produtores diretos da obra em sua materialidade (artista, escritor etc.), mas também o conjunto dos agentes e das instituições que participam da produção do valor da obra através da produção da crença no valor da arte em geral e no valor distintivo de determinada obra de arte, críticos, historiadores da arte, editores, diretores de galerias, marchands, conservadores de museu, mecenas, colecionadores, membros das instâncias de consagração, academias, salões, júris etc., e o conjunto das instâncias políticas e administrativas competentes em matéria de arte (ministérios diversos – segundo as épocas -, direção dos museus nacionais, direção das belas-artes etc.) que podem agir sobre o mercado da arte, seja por veredictos de consagração acompanhados ou não de

¹¹ “[...] Os esquemas de percepção e de apreciação específicos que estruturam a percepção do jogo e das apostas e reproduzem em sua lógica própria as divisões fundamentais do espaço das posições [...], determinam as posições que aparecem como aceitáveis ou atraentes [...], ou, ao contrário, como impossíveis, inacessíveis ou inaceitáveis (ocorre mais ou menos a mesma coisa com as “disciplinas” universitárias ou com as “especialidades” científicas). (BOURDIEU, 1996, p. 267–268)

vantagens econômica (compras, subvenções, prêmios, bolsas etc.), seja por medidas regulamentares (vantagens fiscais concedidas aos mecenas ou aos colecionadores etc.), sem esquecer os membros das instituições que concorrem para a produção dos produtores (escolas de belas-artes etc.) e para a produção de consumidores aptos a reconhecer a obra de arte como tal, isto é, como valor, a começar pelos professores e pais, responsáveis pela insinuação das disposições artísticas. (BOURDIEU, 1996, p. 259)

3. UM OLHAR ENDÓGENO: NARRATIVAS DOS PIANISTAS COLABORADORES

3.1. O campo pedagógico: narrativas sobre o ensino de piano e a escolha profissional do acompanhador

3.1.1. Minhas narrativas

Nasci e cresci em Foz do Iguaçu, cidade turística com cerca de 250 mil habitantes localizada no sudoeste do Paraná, mais especificamente na fronteira do Brasil com o Paraguai e a Argentina, dividindo com este último país o patrimônio natural das Cataratas do Iguaçu.¹² Meu pai, argentino, formado em piano pela Universidade de Belas Artes de Quilmes, era professor de música em Foz, e, por crer que a música constituía um papel importante no desenvolvimento humano, matriculou, desde cedo, todos os seus três filhos no conservatório e em cursos-livre de música da cidade. Nós três iniciamos a nossa prática ao piano pelos inevitáveis livros didático-pedagógicos de Leila Fletcher (*Leila Fletcher Piano Course*), James Bastien (*Piano Básico de Bastien*), Edna-Mae Burnam (*A Dose do Dia*), Alice G. Botelho (*Meu piano é divertido*) e Mário Mascarenhas, entre outros. Após esta formação inicial, que se deu através destes livros didáticos e de arranjos facilitados de peças mais conhecidas pelo público não-muso¹³, começamos a nos debruçar exclusivamente sobre as obras do repertório de concerto europeu. Lembro-me que a nossa prática pedagógica nas aulas se resumia a corrigirmos as notas erradas das peças que os professores haviam escolhido,¹⁴ executarmos as dinâmicas e o andamento conforme o que estava escrito

¹² Fonte: Censo IBGE, 2010. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/foz-do-iguacu/panorama>. Acesso em: 27/05/2019.

¹³ O vocábulo “não-muso” é um termo cunhado por Philip Tagg para designar aqueles agentes que não possuem treino formal em música e em musicologia, e que não vivem profissionalmente (ou semi-profissionalmente) da prática destas. TAGG, Philip; BORÉM, Fausto. Análise musical para: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados. **Per Musi**, [s.l.], n. 23, p.7-18, jun.

¹⁴ Sempre repertório solo e escrito por homens europeus vale frisar. Creio que passamos por muitos dos compositores e gêneros vistos como cânone no modelo de ensino conservatorial para piano: “O pequeno livro de Anna Magdalena Bach”, invenções a duas e três vozes de J.S. Bach, prelúdios e fugas

na partitura, apresentarmos essas obras em público para depois abordarmos um novo repertório. Recordo-me, também, de repetir este padrão durante os anos de estudo de piano, em diferentes escolas de música, com diferentes professores, e em diferentes momentos de formação da minha prática e de meus irmãos.

O ensino de piano esteve presente na minha vida e na dos meus irmãos desde os cinco anos de idade até algo em torno dos 16 anos. Durante o ensino médio, meus irmãos escolheram atuar em outras áreas de conhecimento e, por esta razão, deixaram de estudar piano. Eu, por outro lado, optei por cursar o bacharelado em música (piano) da UNILA (Universidade Federal da Integração Latino-Americana). Apesar de estar no último ano de formação em um conservatório da cidade e de possuir uma formação em piano solo extensa, ao ingressar na universidade, percebi possuir uma lacuna gigantesca de conhecimentos musicais. Em retrospecto, noto ter havido uma falta de sintonia entre o repertório e os conhecimentos teórico-musicais¹⁵ e entre o repertório que eu estava tocando e a minha compreensão dele.

Na universidade, porém, pude estudar diferentes abordagens teórico-musicais, história da música e processos didáticos, bem como pude exercitar diferentes técnicas de estudo para o repertório de piano solo: estudo deliberado (sondagem e eleição dos trechos a serem priorizados em meu estudo), escolha consciente de dedilhados conforme as diferentes necessidades dos trechos, técnicas e guias de memorização (SLOBODA, 1976; CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002).

A dinâmica das aulas, porém, não fugiu muito do modelo conservatorial¹⁶ supracitado: aulas semanais que focavam na “evolução” da minha execução do

---

do cravo bem-temperado, sonatinas de Clementi, sonatas de Mozart, de Beethoven, noturnos, valsas e estudos de Chopin, estudos de Moszkowski etc. Para estudos acerca do modelo conservatorial no Brasil, vide: VIEIRA (2000) e PEREIRA (2012).

¹⁵ Por exemplo, em 2011, quando prestei a prova de conhecimentos específicos para entrar no curso de música, eu estava tocando a *Sonata No. 8 Op. 13* de Beethoven, o *Estudo Op. 10 No. 12* de Chopin e uma transcrição para piano da *Fuga em sol menor (BWV 578)* de Bach, mas desconhecia os conteúdos de teoria básica pedidos pelo edital, tais quais: intervalos, tríades, escalas e percepção musical.

¹⁶ “A visão de educação musical do século XIX, fortemente ligada à música erudita ocidental e focada na formação do músico virtuose [...]” (PEREIRA, 2012, p. 107). Este modelo educacional “[...] inclui um programa de estudo anual, contendo métodos e peças considerados de aprendizado obrigatório. Nestes programas, os métodos e peças a serem estudados são agrupados previamente por graus de dificuldade, sendo estabelecida uma paridade entre aqueles que devem ser ministrados simultaneamente, a qual é consensualmente aceita como ideal. Neste ensino, privilegia-se a execução solo, de memória e, preferencialmente, de peças que demonstrem a aquisição de destreza motora” (GLASER, 2005, p. 37). Sendo assim, “[...] o ensino do conservatório ainda se orienta pela linguagem [escrita] fixada na Renascença e na estética romântica do Século XIX. Para o ensino da música, este fato se constitui em problema, pois a culminância dos programas que orientam o ensino

repertório, cujas preocupações centrais consistiam em acertar as notas, acertar os gestos musicais (*crescendi, diminuendi*, resoluções harmônicas dentro do estilo do compositor e do gênero musical), em analisar a partitura (para que ela informasse as minhas escolhas ao piano) e ater-me às “ideias” do compositor. Tudo isto para chegar à interpretação ideal, ou o mais próximo do que ela seria, da peça que apresentaria em recital público ao final de cada semestre. Penso ser necessário reiterar que todo este foco na criação de práticas de estudo e fortalecimento de mecanismos para a autonomia do estudo e da memorização do repertório para piano, isto é, todo o trabalho tido como teórico-técnico se dava **exclusivamente** através do repertório para piano solo.

Isto não quer dizer que a única disciplina prática era piano solo. Das matérias práticas, a minha universidade possuía duas disciplinas voltadas à prática em grupo: laboratório de piano e prática de conjunto. A disciplina de laboratório de piano tinha por objetivo nos fornecer um ambiente no qual apresentaríamos aos colegas nosso repertório de piano solo e compartilharíamos percepções, avaliações, críticas e estratégias de estudo. Também era um ambiente em que as professoras de piano trabalharam a inserção e o estudo de música popular, como canções latino-americanas e *standards* de jazz em arranjos para piano solo ou para piano a 4 mãos, com o foco na experimentação sonora e construção de arranjos.

Olhando em retrospecto, a disciplina de prática de conjunto era “vendida” pelos professores como uma oportunidade para sairmos do instrumento solo e aprendermos a tocar com outros instrumentistas. Na prática, o que ocorria é que cada aluno estudava sua parte sozinho, repassando uma ou duas vezes antes da aula (para checar andamento, entradas e cortes). Creio que, para além das questões pragmáticas (coincidência de horários entre instrumentistas, locação de espaços para treino, etc.), isto se dava em virtude da dinâmica de aula, que estava voltada para a correção de notas, dinâmicas, timbragem e afinação, conteúdos que, *per se*, não necessitam da presença do outro para serem estudados. Avaliando através do que

---

de música nas obras do século XIX conduz ao virtuosismo na performance [...] visando o domínio técnico do instrumento” (VIEIRA, 2000, p. 5). Desta maneira, “[n]ossa tradição eurocêntrica e oitocentista fez com que discriminássemos qualquer outro tipo de atuação/preparação do músico que não fosse a do intérprete solista, admitindo-se, quando muito, sua atuação em grandes orquestras – o que não quer dizer que sejam preparados com esse intuito. [...] Além disso, essa formação/preparação, tradicionalmente, tem se dado no âmbito das academias, ou seja, das universidades, através de currículos descontextualizados e tradicionalistas” (NASCIMENTO, 2003, p. 73).

era feito, me parece que o único objetivo desta matéria era proporcionar aos estudantes a possibilidade de tocarem em grupo, sem o estudo sobre as possíveis dinâmicas e relações que advém da execução em conjunto. Os professores, todos com histórico de formação enquanto solistas ou pesquisadores, não possuíam clareza a respeito das possibilidades interpretativas oriundas da prática em conjunto e tampouco metodológicos. Não abordamos questões sobre a relação entre instrumentistas, escuta direcionada a particularidades dos instrumentos, sincronia entre partes, nada disso. As questões sobre tocar em grupo entravam num discurso intangível calcado em noções e processos abstratos: “são coisas que vocês vão entendendo ao tocarem mais em conjunto”, “vocês têm que se escutar”, “isso vem de tocar muito em conjunto”. Penso que talvez este tratamento mais abstrato da disciplina, de coisas que talvez viriam com o tempo e que os professores não sabiam articular sobre o que seriam, fez com que eu passasse a considerar a disciplina de prática em conjunto como uma disciplina recomendada, mas não necessariamente essencial no programa do curso.

Apesar deste cenário, comecei a acompanhar alguns cantores e instrumentistas em suas respectivas aulas e recitais de forma voluntária. Esta participação surgiu primeiramente a partir do interesse próprio, da curiosidade e da disposição para fazer música em grupo. Em segundo lugar, era uma oportunidade de possibilitar aos cantores que tivessem um treino com piano, visto que a minha universidade não possuía pianistas colaboradores em seu quadro de funcionários. Interessante perceber que esta prática tinha o apoio dos professores de canto. Embora os meus professores de piano não se opusessem a esta participação, nunca trabalhei as peças que tocava junto aos cantores nas aulas de piano. Eles sabiam que eu tocava nas aulas dos cantores e no laboratório de canto (e acredito que viam isso como um ótimo adendo à minha formação de pianista), mas nas aulas de piano solo sempre trabalhamos repertório solo. Concomitantemente, participei ativamente do projeto coral da minha universidade, alguns anos como bolsista de extensão e outros anos enquanto voluntário, cantando e tocando piano em grupo durante toda o período da minha graduação.

Apesar de nunca ter tocado com outros musicistas antes da universidade, este repertório me atraiu. Considerando a limitação de recursos e conhecimentos que eu possuía à época, eu realizava aquilo que se encontrava ao meu alcance: priorizava a

execução de um andamento constante e inflexível, oferecendo, no máximo, uma oportunidade aqui ou ali para que os cantores e instrumentistas de sopro respirassem em trechos específicos e procurava acertar todas as notas e executar as dinâmicas escritas junto aos demais instrumentistas. Quando não era possível manter um **andamento metronômico**, fosse pela minha demora na leitura das peças ou pela “incapacidade do outro instrumentista/cantor de contar” (pensava eu na minha ignorância), então eu me via obrigado a escutar e **seguir** os instrumentistas/cantores com quem tocava.

Apesar do meu ritmo de leitura e da relativa demora para executar as peças nos andamentos sugeridos pelos compositores (e editores das partituras) constituírem-se como uma dificuldade para mim, este era um repertório que eu gostava de executar e, no decorrer da graduação, me dediquei muito mais ao repertório em conjunto do que ao meu repertório de piano solo. Isto, porém, não ocorria sem uma certa carga de culpa e cobrança pessoal: me parecia que, ao priorizar um repertório em conjunto, eu deixava o **meu repertório** (o repertório para piano solo) à parte. Hoje, percebo que isto se dava, em grande parte, a uma interiorização do seguinte fenômeno: todo o ensino de piano no meio conservatorial e acadêmico se dá através do ensino de piano solo. Parece que somente através dele os instrumentistas conseguem se desenvolver enquanto musicistas, dando a entender que o repertório em conjunto, ou é mais fácil ou não possui os materiais necessários para o desenvolvimento musical. Não obstante, insisti no repertório de câmara e, hoje, ele constitui quase a totalidade do meu estudo e prática musicais.

A área da colaboração pianística era algo totalmente desconhecido para mim. Foi após tocar em uma aula de canto que o professor Luciano Simões Silva me sugeriu a correpetição como uma possibilidade profissional e um campo de estudos. Ele me disse que eu possuiria muito campo de atuação profissional e que eu “levava jeito” para ser um correpetidor. Olhando em retrospecto, muito do que aprendi sobre colaboração veio dos comentários em aula deste professor junto à parte prática de acompanhar cantores nas suas aulas. Refiro-me desde a questões mais pragmáticas, relacionadas ao dia-a-dia da colaboração (como fornecer um tom de referência para o cantor quando necessário, tocar um ou dois compassos antes da entrada do cantor, escutar a sua respiração, etc.) até questões de comunicação entre instrumentistas (olhadas, gestos físicos, respirações, etc.). Lembro-me do Luciano falar para o cantor

prestar atenção em como respira (na velocidade com que fazia, no volume que dava e para não “segurar o ar”) porque era através deste tipo de informação que eu poderia inferir suas intenções, cuidando para evitar mensagens conflitantes. Em outros momentos, afirmava que em determinados trechos o “interesse musical” se encontrava em um ou outro instrumentista, sendo necessário não apenas uma alteração de volume das partes, mas diferentes formas de timbragem e ataque.

Foi nas conversas antes e após as aulas que lembro dele me encorajando para seguir na área da colaboração. Ele me falava de algumas universidades nos EUA que possuíam curso com este foco e de como era o trabalho que ele realizou no exterior com estes pianistas. Então me ofereceu o nome de alguns pianistas que já haviam trilhado este caminho e me sugeriu procurá-los para conversar. Eu nunca havia escutado falar sobre esta área de atuação profissional antes, tampouco sabia que era um campo de estudo delimitado. Apesar de grato, escutei as falas de meu professor com certo ceticismo, não cria que eu seguiria nesta área, nem que haveria campo de atuação profissional. Tinha, inclusive, a impressão de que após “me divertir” e “brincar” com a música de câmara, invariavelmente eu retornaria ao piano solo. Por alguma(s) razão(ões) que desconhecia, a correpetição não soava como uma carreira legítima, mas como desistência, falha, algo possível para um o *hobby ou* atividade extracurricular e, até mesmo, uma **fuga dos meus deveres pianísticos**. Além disso, possuía a impressão de que, ao optar por este caminho estaria me colocando na posição de um pianista **pior**, um pianista que havia **desistido de tocar piano** e que por esta razão se contentaria com um **repertório mais acessível e menos desafiador**. Olhando em retrospecto, penso que parte destas sensações se originaram da minha percepção do campo de ensino da música de concerto. Em toda a minha trajetória de estudos, desde o conservatório até a universidade, o repertório de piano solo se fez ubíquo e o repertório para conjunto, quando presente, possuía um papel marginal no ensino do instrumento. Além disso, a falta de clareza metodológica dos professores parecia funcionar como um indicador de que a disciplina de prática em conjunto operava como um complemento ao trabalho realizado pelos docentes no repertório de piano solo.

Após a insistência deste professor e de conhecer diversos pianistas colaboradores em alguns festivais de música dos quais participei, estas sensações foram paulatinamente mudando. Motivado também por uma preocupação sobre o meu

futuro profissional, em meados de 2015 (na segunda metade do meu bacharelado na universidade) travei contato com um pianista que tem se dedicado exclusivamente à atuação artística e pedagógica como colaborador: Ricardo Ballestero. Após contato inicial pela internet, marcamos alguns encontros. Nestas reuniões, ele me falou sobre a área de atuação do correpetidor, narrou alguns de seus aprendizados na pós-graduação em *collaborative piano* no exterior, ministrou algumas aulas de piano e me sugeriu a leitura de bibliografia especializada. Em 2017, me mudei para São Paulo. Matriculei-me na Escola de Música do Estado de São Paulo - EMESP Tom Jobim, e, apesar do curso ser voltado para o piano solo, participava como pianista colaborador em algumas turmas de canto da instituição e assistia a aulas de canto. Ingressei no Coro Jovem do Estado de São Paulo como bolsista, e em um madrigal, como voluntário, e fiz com que minha prática musical fosse, em sua maioria, em conjunto. Não concluí os dois anos de estudo do conservatório, pois no final do primeiro ano abriu o processo seletivo para o mestrado em colaboração pianística na USP, para o qual dediquei todo o meu tempo de estudo.

Ao pesquisar mais sobre esta área, tanto nos livros especializados em colaboração¹⁷ quanto conversando com profissionais que trabalhavam na área, percebi que as minhas sensações e percepções de então, que cria inteiramente subjetivas e muito próprias, não somente eram compartilhadas por estas pessoas, mas já constituíam pauta de discussão da literatura específica há quase um século. Da comparação, ou melhor, da consonância que havia entre as narrativas e percepções das outras pessoas com as minhas sensações e experiências, percebi haver um mote comum: todos parecíamos nos queixar da visão da colaboração não figurar como um caminho de estudos legítimo (BOS; PETTIS, 1949, p. 11-12; MOORE, 1956, p.1) e da crença do pianista colaborador constituir um pianista de “segunda classe” (SPILLMAN, 1985, p. xiii; MOORE, 1956, p. 1).

A partir desta constatação, comecei a me fazer algumas perguntas que, não somente me acompanharam durante minha formação musical, mas que, inclusive, motivaram a realização desta pesquisa: como é que eu, um pianista do interior do Paraná, compartilhava questionamentos e concepções subjetivas com pianistas de locais geográficos (Inglaterra, Holanda, Estados Unidos) e contextos históricos (1916,

---

¹⁷ Tais quais: LINDO (1916), MOORE (1956, 1963), BOS (1949), ADLER (1976), SPILLMAN (1985) e KATZ (2009).

1949 e 1985) tão diversos? De onde será que vieram, isto é, de que maneira que foram construídos externamente os estereótipos que eu já possuía interiorizados? Como eu possuía crenças tão interiorizadas e fortificadas sem nunca haver pensado conscientemente e conversado acerca da figura do acompanhador? Por quais razões meus professores de piano nunca me falaram sobre a existência e possibilidade de atuação profissional na área do piano colaborativo? Ou ainda, por que não havia disciplinas voltadas ao desenvolvimento das habilidades necessárias a esta prática na minha graduação e em outras universidades (MONTENEGRO, 2012, p. 415)? E, finalmente, por que inexistem cursos específicos em colaboração no Brasil¹⁸ apesar necessidade de atuação profissional nesta área (ibid., p. 414; CERQUEIRA, 2010, p. 9)? Volto-me para as narrativas dos pianistas colaboradores profissionais.

3.1.2. Narrativas dos pianistas colaboradores

O livro *The Art of Accompanying* (1916), de Algernon H. Lindo,¹⁹ foi um dos primeiros livros escritos que trata especificamente sobre a área da colaboração. Este livro possui como interesse principal orientar os estudantes para as necessidades e problemáticas da profissão do acompanhamento. Para tanto, Lindo discorre acerca de temáticas técnico-musicais relacionadas à prática pianística, tais quais: leitura à primeira vista, variedades de toques ao piano, transposição, diferenças no tratamento do acompanhamento em óperas, oratórios, canções folclóricas, música para recitativos, música com violino e violoncelo, baixo cifrado performance em salões musicais e memorização. No capítulo introdutório do livro, porém, o autor queixa-se da falta de estudos na área artística à qual vinha se dedicando há mais de 20 anos nas academias e conservatórios:

Não há nenhum ramo da arte musical sobre o qual se sabe tão pouco como a arte do acompanhamento. De fato, não seria demasiado dizer que é o único aspecto da música que não é entendido, exceto pelos próprios acompanhadores, e, em um grau menor, pelos artistas que eles acompanham. (1916, p. 3, tradução própria)

¹⁸ À exceção do Programa de Pós-Graduação em Música (*stricto sensu*) da Universidade de São Paulo em Processos de Criação Musical (Performance: Colaboração Pianística), iniciado em 2018.

¹⁹ Algernon H. Lindo nasceu em Londres, em 1862 e faleceu em Sydney, Austrália, em 1926. Trabalhou como compositor, pianista (colaborativo e solista), organista, regente, pedagogo musical e escritor. O seu “[...] ofício como acompanhador, além de seu trabalho como dramaturgo, angariou muita aclamação na imprensa [londrina] ao longo das últimas décadas do século dezenove.” (MEARS II, 2016, p. 15). Lindo publicou diversas obras pedagógicas para piano, tais quais: *Pianoforte Study* (1900), *Individuality in Piano-Touch* (1914), *The art of Accompanying* (1916) e *Peddalling in Pianoforte music* (1922), nenhuma destas obras com tradução para o português.

O autor considerava a área do acompanhamento como o campo de estudos mais negligenciado e desconhecido da prática musical de então, asseverando que tanto o público não-muso, frequentador dos eventos musicais da época quanto os colegas musicistas, desconheciam as qualificações e as habilidades do pianista colaborador, projetando nesta profissão características e ideias que não condiziam com a sua experiência prática:

A ideia de um acompanhador, como existe vagamente na mente do público, **é a de um pianista que não é competente para executar solos; supõe-se que esta seja a sua principal qualificação**, e se for dado qualquer pensamento adicional ao assunto, uma certa quantidade de técnica, a habilidade de ler fluentemente e a posse de uma personalidade suficientemente discreta, seriam considerados os principais fatores que contribuem para a confecção de um acompanhador. (ibid., p. 3, grifo e tradução próprios)

Para o autor, estes imaginários socialmente construídos sobre a figura do pianista acompanhador constituiriam a principal razão pela qual a área seria pouco estudada. Ele afirma que, uma vez que o pianista colaborador é visto como incapaz de executar o repertório solista - devido à sua inabilidade técnica - ele consequentemente se dedicaria a um repertório musical de fácil apreensão e execução, que não possuiria necessidade de estudo e aprofundamento (ibid., p. 4), pois não ofereceria material para tal.

[...] Todo professor de piano tem consciência da estima na qual o acompanhamento é mantido quando a mãe de um novo estudante comenta: **“eu não me importo se minha filha não conseguir tocar uma peça corretamente, eu só quero que ela seja capaz de tocar bem o suficiente para tocar acompanhamentos”**. [...] A maioria das pessoas nas salas de concerto dificilmente percebe a existência do acompanhador - até que ele cometa um erro; quando, [então,] todos se tornam muito conscientes [de sua presença], sendo o próprio acompanhador o mais miseravelmente consciente. (ibid., p. 4-5, grifo e tradução próprios)

Cerca de duas décadas depois, Coenraad Bos²⁰ levanta uma série de questionamentos, semelhantes aos de Lindo, em seu livro intitulado: *The Well-Tempered Accompanist* (1949).²¹ No primeiro capítulo deste livro, Bos traça um

²⁰ Coenraad Valentijn Bos - Nasceu em Leiden, Holanda, em 1875 e faleceu em Nova Iorque, EUA, em 1955. Foi um famoso pianista colaborador especialista na execução do repertório de canções. Construiu sua carreira de performer exclusivamente como pianista colaborador. Realizou a primeira performance de *Vier ernste Gesänge* de Brahms e construiu uma grande produção discográfica. De 1934 a 1952, ensinou acompanhamento na Julliard School of Music. Em 1949 ditou o livro *The Well-Tempered Accompanist* para Ashley Pettis, relatando suas experiências na área (REINDERS, 2001).

²¹ Neste livro, Coenraad Bos sugere uma série de orientações aos estudantes de música (não somente aos pianistas colaboradores) e aos não-musos através de seus relatos biográficos. O livro possui um viés pedagógico bastante pronunciado. Utilizando-se de suas experiências no campo musical e munido de uma linguagem coloquial, o autor discorre acerca das problemáticas

panorama acerca da situação musical e educacional de sua época e queixa-se do fato deste sistema educacional falhar em avaliar as habilidades individuais dos alunos, sugerindo caminhos de especialização que não condiziam com as suas habilidades e interesses (1949, p. 11). Segundo o autor,

[...] este procedimento resultou em desviar muitos [estudantes] de **menor musicalidade e habilidade** para o campo altamente especializado e árduo do acompanhamento. **Quantas vezes mentores de aspirantes musicais observaram acerca daqueles [alunos] cuja percepção limitada e insuficiência técnica impediam a carreira de solista: “Bem, pelo menos, eles podem virar acompanhadores!”** Desta maneira o maior desserviço é feito à música, bem como danos irreparáveis ao desenvolvimento e carreiras de estudantes de música”. (ibid. p. 11-12, grifo e tradução próprios)

Discorrendo ainda acerca da crença da inabilidade técnica como característica definidora do acompanhador ou do motivo gerador da escolha pela atuação na área, Robert Spillman²² narra um caso que presenciou em Munique, na década de 1960, em seu livro *The Art of Accompanying*.²³ Segundo o autor, ele trabalhava como pianista no conceituado concurso internacional de música daquela cidade e em uma das noites, sentado em um restaurante junto a outros acompanhadores, foi abordado pela mãe de um dos competidores.

[...] Ela anunciou que possuía outra filha, nos Estados Unidos, que estava estudando piano, esta garota, entretanto, não estava **“tão desenvolvida”** para fazer carreira como concertista, então a mãe quis os nossos conselhos sobre como ela poderia ter sucesso como uma acompanhadora. Eu respirei fundo: Lennie me chutou por debaixo da mesa, mas eu era muito novo ainda para saber que é melhor **deixar algumas coisas passarem**, então eu desabafei. Eu falei para ela que **os acompanhadores não eram membros de uma casta inferior de pianistas que não tinham técnica suficiente para terem sucesso como solistas**. Eu disse que todos nós à mesa tínhamos chegado aonde estávamos por sabermos mais que a maioria dos

---

relacionadas à esta prática artística, como: o relação entre ação e palavra, tradições na prática musical, problemas no início e final das peças, estilística, relações com o público e com os companheiros de profissão, entre outros.

²² “Robert Spillman se formou em piano e teoria [musical] na Eastman School of Music. Ele estudou em Nova Iorque, com Arthur Balsam e Sergius Kagan, e em Stuttgart como estudante da Fullbright. Realizou extensivas turnês como solista e acompanhador com artistas como James Galway, Barry McDaniell, Rita Streich, Donald Grobe e Jan DeGaetani. Recebeu diversos prêmios e condecorações e desde 1973 está na faculdade de Eastman ensinando acompanhamento e o repertório vocal e coordenando o programa de ópera” (SPILLMAN, 1985, contracapa, tradução própria).

²³ O livro de Spillman possui um viés pedagógico e visa atingir diretamente um público formado por pianistas interessados na prática da colaboração pianística (1985, p. 1). No decorrer dos 14 capítulos desta obra, Spillman discorre acerca dos diversos aspectos musicais necessários ao trabalho do acompanhador, e, para tanto, utiliza-se de uma seleção de obras musicais específicas para cada conceito abordado. Por exemplo, o autor elege quatro *lieder* de Brahms para abordar os conceitos de pulsação, equilíbrio e análise musicais; ou ainda dois movimentos de sonatas de Beethoven com o objetivo de trabalhar o acompanhamento musical e articulação. Em razão deste viés artístico-educativo e da escolha por uma abordagem mais pragmática das habilidades do colaborador através dos repertórios (e embora o autor se utilize de relatos de experiências pessoais para melhor exemplificar algum conceito musical), não existem momentos dedicados a relatos biográficos neste livro. Não obstante, no capítulo introdutório do livro, Spillman relata o caso acima descrito.

pianistas – mais repertório, mais sobre escutar – mais sobre estilos e linguagens. **Eu falei que éramos especialistas que tínhamos escolhido trabalhar em nosso campo** fascinante e que a sua filha teria que trabalhar ainda mais para se tornar uma boa acompanhadora a esta altura do campeonato. Claro que eu não intimidei aquela mãe – e eu provavelmente exalei uma **certa aura de uvas azedas – mas eu tirei algumas coisas do meu peito**. (SPILLMAN, 1985, p. xiii, grifo e tradução próprios)

Este relato parece sintetizar as problemáticas levantadas por Lindo e Bos até o momento. Vejo no desabafo de Spillman não apenas uma resposta direta à mãe que lhe dirigiu a pergunta, mas um posicionamento do autor com relação aos discursos e representações acerca do pianista colaborador que atravessam a pergunta dela. Na relação entre as falas de Spillman, Bos (1949, p. 11–12) e Lindo, (1916, p. 4–5), observo, em um primeiro momento, a crença de que a dedicação à colaboração pianística figura exclusivamente como uma consequência da inaptidão técnico-musical do sujeito, não uma escolha nem um desejo genuíno deste indivíduo por este campo de estudos, conforme afirmação de Gerald Moore²⁴:

[...] alguns estudantes consideram o acompanhamento como uma reflexão tardia, **porque caíram a beira do caminho; as coisas têm sido muito difíceis para eles na corrida da carreira do pianista solista**, então eles entram, de má vontade, nas estranhas fileiras do acompanhamento. (1956, p. 1, grifo e tradução próprios)

Em um segundo momento, diretamente relacionado ao anterior, noto a caracterização de um imaginário compartilhado, no qual se crê que o repertório ao qual os colaboradores se dedicam seja de fácil execução e apreensão, e, por esta razão, prescinde do estudo e da dedicação que se fariam necessários nas obras para piano solo. Por sua vez, este imaginário opera dentro de um paradigma conceitual que prioriza a excelência técnica e o domínio do instrumento (VIEIRA, 2000, p. 5). Logo, operando-se dentro deste paradigma, percebo que na comparação do repertório dos acompanhadores com o repertório virtuosístico (visto por alguns agentes sociais como uma exclusividade da prática solista) e na afirmação de que o primeiro não possui dificuldades técnico-musicais (na qual se sobrevém a crença supracitada de que

---

²⁴ Gerald Moore nasceu em Watford, Inglaterra, em 1899 e faleceu em 1987. Foi um afamado pianista acompanhador inglês. Começou sua carreira de acompanhador em 1925. A partir desta data acompanhou praticamente todos os grandes cantores e solistas de sua época. Gravou mais de 500 canções de Schubert e a obra integral de Strauss. Possuiu uma carreira como palestrante, em especial de recitais-palestras (como no formato do *The Unashamed Accompanist* - Vide: <https://digital.library.yorku.ca/yul-800532/unashamed-accompanist-gerald-moore>, Acesso em 20/05/2018.). Teve também uma carreira como professor em *masterclasses* e *workshops*. Escreveu diversos livros sobre o fazer musical do pianista colaborador: *The Unashamed Accompanist* (1943), *Singer and Accompanist* (1953), *Am I too Loud? Memoir of an Accompanist* (1962), *The Schubert Song Cycles* (1975) e *Farewell Recital* (1978), nenhuma destas obras foi traduzida para o português (MANN, 2001).

qualquer um pode executá-lo) os sujeitos articuladores dos discursos incorrem diretamente em uma atribuição de valores, em uma definição de um lugar na escala hierárquica da prática musical para os pianistas colaboradores: uma classe de pianistas inferiores aos solistas e sem a técnica para a execução de repertório musical de maior relevância.

Não me sinto envergonhado²⁵ de me chamar um acompanhador, mesmo assim, para muitos, este título é uma marca significando que o seu dono é de uma casta ligeiramente inferior. Minha tia amorosa não é a única que me pergunta por que eu não me torno um pianista solista - até musicistas me fizeram a mesma pergunta. No entanto, alguém deve tocar os acompanhamentos e este é o trabalho que eu amo. (MOORE, 1956, p. 6)

Concluindo, em virtude da relativa ausência de estudos em colaboração no contexto paulistano, creio que as narrativas destes colaboradores, apesar de pertencerem a contextos sociais muito diversos de nossa realidade, se fazem muito relevantes para o levantamento de questões a serem discutidas e problematizadas nesta pesquisa.

3.1.3. Pesquisas sobre colaboração no contexto acadêmico nacional

A área da colaboração pianística é ainda incipiente no cenário nacional enquanto campo de estudo acadêmico-artístico. Mundim (2009, p. 45), Montenegro (2012, p. 414), Cerqueira (2010, p. 9) e Malanski (2016, p. 37, 42, 64) destacam a inexistência²⁶ de cursos direcionados ao ensino do piano colaborativo no contexto brasileiro. Estes autores acrescentam que apesar de algumas instituições de ensino superior oferecerem disciplinas voltadas diretamente à prática da colaboração (ou disciplinas correlatas como dicção e fonética, fisiologia da voz, literatura e repertório coral, por exemplo) os cursos oferecidos ou não compõem a grade de disciplinas obrigatórias para o estudo de piano ou são programas de curta duração, ou de pouco aprofundamento nas habilidades²⁷ necessárias à prática da colaboração

²⁵ “Eu dei a este pequeno livro o título de ‘O Acompanhador sem vergonha’ porque ele, na verdade, descreve a minha atitude. ‘Eu não sou um acompanhador pro tempore e não considero, como muitas pessoas fizeram, a execução de acompanhamentos como um trampolim para coisas mais dignas. O trabalho do acompanhador é suficientemente digno em si mesmo, como tentei mostrar” (MOORE, 1956, p. vii, tradução própria).

²⁶ Para descrição das instituições de ensino, disciplinas e de suas respectivas ementas, vide: MALANSKI (2016, p. 47–49). No contexto da cidade de São Paulo, apenas a Universidade de São Paulo (USP) possui disciplinas voltadas a educação do colaborador (ibid., p. 49) e um Mestrado em Processos de Criação Musical na subárea de performance colaboração pianística, da qual sou o primeiro aluno.

²⁷ Para descrição e problematização das habilidades necessárias a prática da colaboração vide o compêndio realizado por CIANBRONI (2016, p. 37).

(CIANBRONI, 2016, p. 37). De maneira geral, os autores afirmam que o foco central do ensino em música na graduação (em especial no bacharelado) e na pós-graduação encontra-se na educação e formação de instrumentistas virtuosos e solistas (NASCIMENTO, 2003, p. 73; COLI, 2008, p. 93; PEREIRA, 2012, p. 146), com grades oriundas de uma herança advinda dos conservatórios europeus dos séculos XIX e XX (PEREIRA, 2012, p. 121-122).²⁸

Em virtude deste cenário, isto é, da existência de uma demanda por pianistas colaboradores e da ausência de espaços de ensino voltados à esta prática em cenário nacional, diversos autores apontam para o fato de que a educação do pianista colaborador acabou se dando exclusivamente através das experiências empíricas individuais e do autodidatismo, em outras palavras, sem nenhum treinamento formal (MUNDIM, 2009, p. 47; MUNIZ, 2010, p. 13,37; MALANSKI, 2016, p. 45; MONTENEGRO, 2016).

Na cidade de São Paulo, a realidade não é muito diferente dos panoramas levantados por estes autores. As duas escolas de música mantidas pelo poder público de São Paulo, isto é, a Escola Municipal de Música de São Paulo (Fundação Theatro Municipal de São Paulo) e a Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP- Tom Jobim) não oferecem cursos de acompanhamento, apesar de ambas as instituições possuírem um quadro grande de pianistas colaboradores contratados²⁹. Conforme pesquisa exploratória junto ao e-MEC, a plataforma *online* do Ministério da Educação responsável pela catalogação dos cursos regulamentados juntos ao governo federal,³⁰ não existem cursos voltados à prática colaborativa na capital, seja em nível de graduação, seja em nível de pós-graduação, à exceção do Mestrado em Processos

---

²⁸ “A partir da revisão bibliográfica realizada sobre a educação musical e o ensino superior de Música no Brasil, foi possível constatar a hegemonia, na área em questão, das práticas de ensino de música oriundas dos conservatórios” (PEREIRA, 2012, p. 121). “[...] Nesse contexto, o protótipo que vem norteando o ensino de música ocidental é o Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, criado em 1795. As práticas desenvolvidas no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris e nas instituições que, ainda hoje, seguem as mesmas diretrizes, resguardam os fundamentos traçados para o ensino musical no século XIX, na Europa. Esses fundamentos são: divisão do currículo em duas seções – teoria musical e prática instrumental; ensino do conhecimento musical erudito acumulado, ênfase ao ensino do instrumento, cuja meta consiste no alcance do virtuosismo, considerado como resultante do talento e da genialidade” (VIEIRA, 2000, p. 1).

²⁹ À exceção de disciplinas e workshops/masterclasses de artistas convidados.

³⁰ Plataforma disponível em <<http://emec.mec.gov.br/>>.

de Criação Musical da Universidade de São Paulo³¹ na subárea de performance (colaboração pianística).³²

Porém, mesmo dentro das instituições de ensino superior, Mundim observa que, quando o pianista se dedica à execução de repertório de câmara (nas disciplinas de prática de conjunto ou em projetos paralelos dos estudantes) ele não possui “[...] o mesmo valor e importância do que o repertório solo” (MUNDIM, 2009, p. 43). Ainda segundo a autora,

[...] O aluno de piano que se propõe a ajudar algum colega instrumentista correpetindo-o, sempre se sobrecarrega de material a ser estudado. A peça de música de câmara se enquadraria perfeitamente no repertório para prova de performance do outro instrumentista, mas para o pianista, a peça em questão – cuja dificuldade técnica/interpretativa e grau de complexidade equivalem ou superam a de uma peça solo – muitas vezes não pode ser incluída no seu próprio exame, por não fazer parte do repertório pré-estipulado (ibid., p. 43-44).

A partir destas atitudes, o pianista colaborador “[...] é desestimulado [dentro do] próprio meio acadêmico, gerando uma imagem de segundo plano e pouco reconhecimento” (ibid., p. 44). Como se não lhe fosse lícito seguir o caminho da colaboração como foco principal, à semelhança das queixas dos pianistas colaboradores no primeiro capítulo deste trabalho. Juntamente a isto, parece haver uma ideia pré-definida de que o desenvolvimento técnico dos pianistas somente se daria através da execução de repertórios solos.

Penso que estas questões se relacionam diretamente com a teoria do *habitus* de Pierre Bourdieu. Através de uma série de disposições duradouras e compartilhadas relacionadas à desvalorização do pianista colaborador nas instituições de ensino e midiáticas, os agentes passam a construir entre os sujeitos um imaginário de valoração bastante clara para os agentes deste campo, por mais que não haja a necessidade de sua articulação explícita.

Vejo, através da ubiquidade do ensino de piano solo e das falas dos pesquisadores pelo descaso do estudo da colaboração, um indício bastante forte de como as instituições de ensino são responsáveis pela criação/manutenção do

³¹ Conforme dados cadastrados na plataforma Sucupira: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/programa/viewPrograma.jsf?popup=true&cd_programa=33002010203P8>.

³² Para tanto utilizei-me das seguintes palavras-chave nesta pesquisa: colaborador, colaboração, colaborativo, acompanhador, acompanhamento, correpetidor, correpetição, ensaiador, piano, pianista e teclado. Com relação à pós-graduação, existem, porém, três cursos de especialização (*lato sensu*) ativos para pianistas acompanhadores nas seguintes instituições: Faculdade de Tecnologia Cachoeiro de Itapemirim (FACI), Faculdade de Pedagogia de Afonso Cláudio (ISEAC) e Escola de Ensino Superior FABRA. Nenhum destes cursos ocorre na cidade de São Paulo.

estereótipo do pianista colaborador enquanto um pianista incapaz e da universidade/conservatório como um lugar voltado, quase que exclusivamente, à preparação de músicos solistas. E esta dinâmica, isto é, a manutenção da “a história objetivada em instituições” (o conservatório, neste caso) só pode continuar em movimento pela ação de indivíduos dotados de *habitus* (conservatorial) que os/as capacitam. Dito de outra forma, é através das ações cotidianas dos agentes inseridos no campo musical (professores, estudantes, público, críticos e patrocinadores) que um sistema de valores se constrói e se mantém.

Penso então que, em sendo o *habitus*, então, uma ferramenta capaz de explicar a relação entre a interioridade e a exterioridade, a subjetividade e a objetividade, possivelmente foi através do compartilhamento deste *habitus* conservatorial, que eu, mesmo sendo um garoto do interior do Paraná, compartilhava as dúvidas, culpas, cobranças, frustrações e perguntas que pianistas colaboradores, em contextos históricos e sociais muito diversos ao meu, relataram. Eu, Guilherme, enquanto sujeito se relaciona com o campo artístico, musical e pedagógico, interiorizei paulatina, invisível e insensivelmente (BOURDIEU, 2011, p. 258) uma série de predisposições e raciocínios advindos do mundo exterior, isto é, dos conservatórios, da mídia, da universidade, das relações pessoais, entre outros.

3.2. O campo artístico: sobre as hierarquias e as relações assimétricas no palco

3.2.1. Minhas narrativas

A maior parte das minhas experiências no palco se deram em contextos educacionais: recitais dos conservatórios e recitais das universidades. Isto se deve, em primeiro lugar, ao fato de o ensino musical especializado se realizar nestas instituições, mas também ao fato da minha cidade, Foz do Iguaçu, ser uma cidade de tamanho médio, que, apesar de contar com a melhor infraestrutura hoteleira do país, não possui um teatro municipal e não conta com um público formado (e consequentemente interessado) em música de concerto europeia. As apresentações dos conservatórios decorriam em centros de evento alugados. As apresentações da UNILA ocorriam nas salas de aula ou nos laboratórios em que havia pianos. No conservatório, não havia apresentações em grupo, pois todo o repertório era para piano solo. Na universidade, porém, a prática de repertório em conjunto sucedia através dos recitais de conclusão da disciplina “prática de conjunto”, ou de “canto”.

Interessante notar que o público de ambas as instituições era constituído, em sua maior parte, por parentes e amigos dos recitalistas.

Hoje, em retrospecto, percebo que, nos recitais de canto, a parte do piano não era tida na mesma importância que a parte do cantor.³³ O foco da apresentação era demonstrar a evolução técnica dos cantores e o desempenho no repertório. Nestes contextos, o meu papel, ao piano, se resumia em “tocar junto”, “acompanhar” os cantores e “seguir” as intenções (muitas vezes, não claras) que eram apresentadas. Embora hoje eu reconheça estes contextos, e, em parte até concorde que, em um recital de canto, um dos focos principais deve ser o desenvolvimento técnico do cantor, acredito que isso traga duas consequências práticas: a falta de um treinamento de escuta e de negociação das escolhas interpretativas entre os instrumentistas e a criação de uma crença de que o pianista que toca com cantores está lá para **acompanhá-los**. Creio que estes fatores são perniciosos porque não permitem o reconhecimento do quanto a atuação do pianista constrói a performance da peça, e consequentemente da parte solista, bem como extinguem a exploração das habilidades que possibilitariam que o pianista percebesse, escutasse, reagisse e atuasse em relação ao todo e à outra pessoa.

Após me mudar para São Paulo, comecei a receber remuneração para “repassar”³⁴ com os demais instrumentistas e me apresentar com eles. A maior parte destes contextos, porém, sempre atreladas a questões acadêmicas, como masterclasses, bancas e provas para adentrar cursos no Brasil e no exterior. Neste sentido, os interesses musicais, isto é, porque estou tocando e quais os objetivos destas apresentações, o que e quem está sendo avaliado sempre se fizeram claras. Por exemplo, nos recitais em contextos acadêmicos, da EMESP ou na USP, eu possuí sempre uma igualdade de decisões técnicas e interpretativas com os demais instrumentistas. Ambos decidíamos o que fazer, como fazer e os porquês. O que não quer dizer que concordávamos, mas havia espaço para negociarmos.

---

33 Apesar de não estar totalmente contente com ao tratamento conferido a mim, à época eu acreditava que “as coisas eram assim” e não havia muito o que fazer.

34 Refiro-me à prática dos instrumentistas de me contratarem para tocar com eles algumas peças específicas, sem necessariamente apresentarmos estas peças em algum recital. Em geral, são musicistas se preparando para algum concurso, banca ou recital no qual terão que tocar com os pianistas das respectivas instituições. Embora eu já tenha escutado relatos de colegas de profissão a respeito de musicistas que consideram o repasse com o PC como um “playback” que responda às suas intenções, sempre tive a felicidade de poder utilizar destes encontros para trabalhar questões musicais junto aos demais instrumentistas.

Neste quesito, sempre tive a felicidade de trabalhar com músicos interessados numa colaboração efetiva. O único momento em que passei por uma situação de assimetria na hora de tocar e ser pago pela minha prestação de serviço foi em uma proposta realizada por um cantor em meados de 2019. Este cantor participaria de um concurso musical de música de câmara e gostaria de montar e executar um programa de piano e canto. O grupo que ficasse em primeiro colocado deste concurso ganharia uma determinada soma em dinheiro. O cantor me perguntou se poderia me pagar um valor determinado após a realização do concurso, **caso ganhássemos**. Acontece que o valor sugerido somaria algo em torno de 10% do valor do prêmio do concurso. Sugerí duas coisas: ou que me pagasse pelo valor das horas ensaiadas/trabalhadas, independente de ganharmos ou não o concurso, sendo um risco financeiro pela parte do cantor, ou que, visto constituir um concurso em que nós dois seríamos avaliados e que o trabalho, e o risco financeiro, eram iguais para ambos, que construíssemos um repertório para o concurso e, no acaso de ganharmos, dividirmos igualmente o montante (50% para cada). A pessoa ficou surpresa com a minha proposta, desconversou e contratou outro pianista.

3.2.2. Narrativas dos pianistas colaboradores

Na articulação dos sujeitos com estes imaginários e operando a partir de um paradigma de valoração aludido anteriormente, percebo que se cria (ou se reproduz) uma assimetria entre os músicos solistas e os acompanhadores no campo da performance musical. Talvez por isto, Moore, em seu livro *The Unashamed Accompanist* (1956),³⁵ necessite reforçar que “a parceria entre cantor e pianista é um assunto de 50-50 [porcento de importância], assim como é entre o violinista e o pianista na sonata Kreutzer de Beethoven, por exemplo” (1956, p. 2). Complementando com certa ironia:

[...] Que o violinista receba uma taxa maior que o pianista acompanhador (distinto do pianista virtuoso), que o nome do cantor possa aparecer maior que o dele, isto é, o grande nome que atrai [o público] as bilheterias, não tem nada a ver com isso. Nós devemos ter almas acima destas questões mundanas e sórdidas. (ibid., p. 2, tradução própria)

---

³⁵ O primeiro livro publicado por Moore, *The Unashamed Accompanist* - O acompanhador sem vergonha – trabalha pedagogicamente, através de uma linguagem coloquial e de relatos de experiência do autor, questões relacionadas à prática do acompanhamento, tais quais: parceria, preparação das peças, dinâmicas de ensaio e de performance, leitura à primeira vista, acompanhamento orquestral, de canções folclóricas, de sonatas para violino e piano e de obras para instrumentos de corda em geral.

À semelhança de Moore, Coenraad Bos (BOS; PETTIS, 1949, p. 11–12) afirma que as representações, os imaginários e as crenças acerca da prática da colaboração se vêm refletidas através das condutas dos próprios profissionais da música, nas quais destaca as atitudes de dois profissionais do campo: os professores e os *performers*. Para o autor, o primeiro grupo treinava os estudantes de piano exclusivamente para a execução do repertório pianístico solo – em razão da crença de que ele ofereceria todas as ferramentas musicais necessárias para a execução de outros repertórios, como o vocal, o camerístico e o orquestral (MOORE, 1963, p. 185) - ao mesmo tempo em que seriam responsáveis por transmitirem em seus discursos a concepção de que o colaborador é um sujeito que falhou em seu treinamento musical (BOS; PETTIS, 1949, p. 11–12) . O segundo grupo, por sua vez, através das práticas nos ensaios e nas apresentações, parecia não considerar o trabalho do pianista acompanhador com a mesma importância que considerava o próprio trabalho. Bos utiliza como exemplo desta circunstância uma experiência que teve com o cantor Ernest van Dyck:

No início da minha carreira eu tive a ocasião de aprender, através de uma experiência muito desagradável, a importância destas observações. Eu estava acompanhando o tenor wagneriano Ernest van Dyck em um recital no Wigmore Hall, Londres. O *Ich grolle nicht* de Schumann iria encerrar o grupo [de peças]. Na frase final van Dyck cantou com grande vigor e antes que ele houvesse terminado a sua última palavra, *nicht*, eu ouvi alguns aplausos. Virando[-me] para van Dyck fiquei horrorizado ao ver que, simultaneamente com a sua frase de encerramento, ele executava um cumprimento elaborado, cujo fim fora cuidadosamente cronometrado para coincidir com a palavra final. **Em seguida, ele deixou o palco. Esta era uma contingência imprevista, já que nenhuma menção havia sido feita no ensaio sobre omitir o clímax dramático do poslúdio de piano do Schumann.** Sem perder o meu equilíbrio decidi em um instante que a única maneira de salvar o *Ich grolle nicht* de tal profanação estética seria encerrar a canção como Schumann indicou na música. Não apenas fiz isso, mas, sob o grande estresse emocional do momento toquei com tal poder e intensidade dramática que as palmas fugitivas foram imediatamente silenciadas até que eu terminasse. Então o pandemônio se soltou no salão, com grande aclamação pela música e pelo acompanhador e, também, uma repreensão implícita ao cantor que não passou despercebida pelos críticos da imprensa diária. **Mas a cena que se seguiu nos bastidores, na qual o enraivecido van Dyck expressou toda a sua fúria, é melhor deixar sem descrição.** (ibid., p. 76-77, grifos e tradução próprios)

Da mesma forma, Gerald Moore, em seu terceiro livro publicado, *Am I too loud? Memoir of an Accompanist* (1963),³⁶ relata ter vivenciado situações parecidas tanto nos ensaios quanto no recital:

Frieda Hempel, após uma longa ausência da Inglaterra, fez um retorno bem-vindo. **[O trabalho com] ela foi um penoso porque ela queria que, em diversas instâncias, eu cortasse os meus poslúdios ao piano.** No seu programa estavam incluídas duas canções de Hugo Wolf, “Er ist’s” e “Ich hab in Penna einen Liebsten wohnen”, cada uma delas com partes brilhantes e difíceis para piano junto aos *Nachspiels*³⁷ depois de terminada a linha vocal. **“Apenas toque um acorde quando a parte vocal terminar – senão os meus aplausos serão estragados”, ela insistiu.** Mas eu não cederia a ela. Fazer o que ela queria, seria um insulto ao compositor, argumentei, e uma ofensa ao meu amor-próprio [...]. (1963, p. 99, grifos e tradução próprios)

Quanto ao processo de gravação musical:

Os intérpretes e cantores com os quais eu ocasionalmente me associei nos meus dias de juventude dispensaram-me os mais arbitrários tratamentos; eles queriam que o acompanhador fosse um rato; o pensamento de parceria, se alguma vez lhes houvesse ocorrido, seria tido como extremamente detestável. **Quando meu nome apareceu pela primeira vez em uma gravação de gramofone, o cantor para quem eu tocava criou um alvoroço.** (ibid., p. 181-182, grifo e tradução próprios)

Entendo que ambos os autores consideram as coreografias do cumprimento e da saída do palco como convenções responsáveis por comunicar o desfecho de uma apresentação. Desta maneira, colocar este **ponto final** simultaneamente na última nota do solista e antes dos pianistas encerrarem as suas respectivas participações parece indicar para os instrumentistas e para o público presente que os acompanhadores, a partir daquele momento, não são mais relevantes para a apresentação artística, podendo a sua participação ser suprimida, para “não estragar os aplausos dos cantores”.³⁸ Para mim, as atitudes de van Dyck e de Frieda Hempel parecem refletir a existência de uma crença na assimetria da responsabilidade pelo fazer musical. Nos dois casos, me parece que ambos os cantores se criam os únicos

³⁶ Em *Am I too Loud? Memoir of an Accompanist*, Gerald Moore adota um viés autobiográfico. Relata a sua infância, seu contato com o piano, como se deu o seu interesse pela colaboração, descrevendo grande parte de sua trajetória profissional até então. O título do livro parece evocar, ironicamente, uma das perguntas-clichê efetuadas pelos pianistas acompanhadores de então aos seus pares: estou [tocando] muito forte? Conforme nos afirma Martin Katz: “De preocupação imediata, no entanto, é a noção de que a colaboração é apenas uma sincronização rítmica, alinhamento vertical, se quiser, **aliado ao cuidado de não tocar muito forte**” (2009, p. 3, grifo meu).

³⁷ “*Nachspiels*, do alemão: poslúdio. Um movimento ou seção de um movimento que conclui uma composição (especialmente para órgão), portanto, o equivalente a uma coda, conclusão ou epílogo” (TILMOUTH, 2001, tradução própria).

³⁸ “[...] É importante lembrar que há apenas cem anos atrás os acompanhadores (a única palavra em uso naquela época) tocavam concertos atrás de telas a fim de não interferirem com a adulação da estrela” (KATZ, 2009, p. 277, tradução própria)

responsáveis pelo recital da noite, e, conseqüentemente, dos louvores³⁹ por esta empreitada, possivelmente demonstrando uma crença arraigada de que a responsabilidade pelo fazer musical fosse exclusiva dos solistas, cabendo ao acompanhador uma tarefa acessória, de suporte, neste processo (MOORE, 1956, p. 5). Este desequilíbrio, ou assimetria nas responsabilidades da performance artística, está relacionado com as falas do capítulo anterior, afigurando-se como um sistema de comparação e de valoração entre as partes.

Não há dúvida nenhuma de que nos “bons e velhos tempos” **o acompanhador era de uma casta inferior à do solista**. Não sem razão, Max Beerbohm em [sua novela] *Zuleika Dobson* descreveu a imagem deliciosa de uma soprano robusta arrastando, como se em uma reflexão tardia e com uma condescendência graciosa, a figura relutante de seu pianista acompanhador, cuja existência ela parecia ignorar anteriormente, para agradecer brevemente. (MOORE, 1963, p. 181, grifo e tradução próprios)

Não raro, acreditava-se que o pianista colaborador pertencesse ao solista, tal qual um instrumento carregado de uma apresentação a outra:

Fugindo na primeira oportunidade do cenário de ação, como é meu costume, fui abordado por um estranho na porta do palco que disse: “com licença, mas o senhor pertence ao cantor ou ao salão?! “Senhor”, eu trovejei em estilo Johnsoniano, “eu pertenço a mim mesmo”. (MOORE, 1963, p. 179, tradução própria)

Interessante notar que estas situações se faziam constantes na prática dos pianistas colaboradores, que, ao se posicionarem contrários às demandas da contrapartida solista sofriam algum tipo de retaliação. Bos fala do desentendimento entre ele e o tenor nos bastidores após a apresentação (BOS; PETTIS, 1949, p. 76–77), ao passo que Moore relata a discussão entre ele e a soprano, bem como embaraços com outros musicistas.

Concomitantemente, os agrupamentos sociais de sua época (público não-muso e companheiros musicistas) aparentam agir dentro de expectativas e normativas (conscientes e inconscientes) acerca das ações esperadas,⁴⁰ e, de certa forma, permitidas, acerca da figura do pianista colaborador.

³⁹ “[...] há mais glória e glamour na carreira de um pianista solo. O seu nome é impresso em letras grandes, enquanto o nome do acompanhador é colocado ao rodapé dos programas – de fato, os tipógrafos se deleitam em utilizar o menor tipo disponível para isto” (MOORE, 1956, p. 1, tradução própria).

⁴⁰ “[Será que] precisamos de tato, este rótulo horrível que diversas vezes nos é atribuído? Não precisamos nem mais nem menos dele do que qualquer um na marcha da vida. Se possuir tato é se abster de atacar alguns dos solistas exasperantes com os quais temos que lidar – então, eu creio, possuímos tato. Espera-se que sejamos obedientes, obedecendo sem questionar os desejos e

A concepção popular de um acompanhador adequado (isto é, **de um indivíduo modesto e quieto**, de sobriedade indiscutível, arrumado, mas sem exagero, **visto, mas não ouvido, um autômato afável, obedientemente seguindo o solista** e transpirando simpatia e discrição de todos os poros). (MOORE, 1956. p. 2, grifo e tradução própria)

Gostaria de me deter, rapidamente, sobre a segunda metade da citação de Moore acima. Em um primeiro momento, ela vai ao encontro da queixa de Bos com relação ao trabalho efetuado com o tenor Raimund von Zur-Mühlen.

[... ele] me manteve como seu acompanhador e eu me esforcei para viver de acordo com as suas exigências artísticas. Ainda não havia [recebido] nenhuma palavra de elogio dele. Após o recital eu recebi uma nota de Zur-Mühlen. Ele escreveu: **“ontem à noite você deve ter tocado bem, porque eu não estava consciente de sua interpretação ao longo do recital”**. Este foi o primeiro elogio, se é que assim pode ser denominado, que recebi do meu primeiro chefe [...] Mas não foi senão um ano depois que eu fui considerado digno da aprovação irrestrita de von Zur-Mühlen. Ela veio após uma performance do ciclo de canções de Schubert, *Die Schöne Müllerin*. Von Zur-Mühlen escreveu: “finalmente posso lhe dizer que você é um acompanhador sem par. Ontem à noite, a sua execução do ciclo de canções de Schubert estava completamente no estilo musical da obra, **e, além disso, todo o tempo você agia de acordo com as minhas intenções**”. (BOS; PETTIS, 1949, p. 24, grifos e tradução próprios)

Em um segundo momento, ressalto a expressão utilizada: um pianista não ouvido me chama muito a atenção por se tratar de uma figura simbólica bastante incisiva, ainda mais em uma arte cuja proposta é ser diretamente escutada. Interpreto, então, que ao se esperar que o pianista **siga sem discussão** as escolhas do solista, como um autômato, estando presente no fazer artístico, sem, porém, participar ativamente dele (através dos rituais de presença simbólica, do poder de escolha, da contribuição e da troca) a sua musicalidade, os meios de se expressar, a sua voz enquanto artista é silenciada.

3.2.3. E em São Paulo?

Apesar do grande número de pianistas atuantes enquanto *cameristas* e *colaboradores*, na cidade de São Paulo, não há relatos escritos por estes PCs a

---

caprichos de quem quer que estejamos acompanhando? Espero ter explodido esta noção com este pequeno livro. Ainda busco com ódio implacável o crítico que no passado obscuro e distante atribuiu-me esta qualidade duvidosa. Devemos passar todos os nossos dias e noites sendo ‘simpáticos’? Eu poderia continuar por muito tempo nesta linha. Estes epítetos são lançados a todos os acompanhadores ocasionalmente. Eu pessoalmente consigo suportá-los se os receber um de cada vez, mas se eu for descrito como um ‘acompanhador com tato, obediente e simpático’, sentiria que esta é uma maneira mais educada de me chamar de ‘verme’” (MOORE, 1956, p. 83, tradução própria).

respeito da sua atuação nos recitais. Tampouco há biografias e livros didáticos que discorram acerca da prática de tocar em grupo por estes profissionais.

Por esta razão, não me é possível contextualizar diretamente, através do ponto de vista destes musicistas, o que ocorre(ia) na cidade. Por esta razão, creio que a questão acerca das relações entre instrumentistas/cantores e PCs no palco serão analisadas no próximo eixo, sob os olhares externos, de pessoas que não estavam no palco, cujo ofício é justamente registrar as impressões de performance em palavras: os críticos musicais.

3.3. O Campo Midiático – As Representações dos Pianistas Colaboradores

3.3.1. Minhas narrativas

Conforme relatado no capítulo anterior, as minhas apresentações, até a data da redação deste trabalho, se limitam aos contextos conservatoriais e acadêmicos. Nestas instituições brasileiras em que estudei, não há profissionais voltados à criação de material gráfico para divulgação dos recitais. A confecção, impressão, distribuição e divulgação dos recitais é de responsabilidade dos próprios instrumentistas, e, muitas vezes, não criamos estes materiais. É comum que em diversos recitais não haja programa e as peças sejam anunciadas pelos próprios instrumentistas antes da execução. Nas poucas ocasiões em que houve programas, meu nome constava junto aos demais musicistas e não vivenciei situações como as que foram relatadas pelos PCs na próxima seção.

Nas minhas experiências enquanto público, percebo que as instituições promotoras de eventos hoje em dia possuem uma estratégia de divulgação mais “igualitária”, quando comparada com as narrativas dos PCs. Ambos os instrumentistas são apresentados e divulgados. Em algumas situações, porém, os cartazes, banners e folhetos das apresentações trazem apenas a foto do “solista” da noite ou do instrumentista com maior renome. Entendo estas atitudes como decisões motivadas pela necessidade de divulgação e de venda dos ingressos. Destaco apenas que esta valoração, construídas através de fenômenos histórico-sociais, impede a percepção do recital enquanto uma incumbência compartilhada de ambos os instrumentistas

3.3.2. Narrativas dos pianistas colaboradores

Percebi, nos relatos dos pianistas, denúncias constantes relacionadas à pouca visibilidade que as instituições promotoras de eventos lhes dispensavam. Em um primeiro momento, os autores discorrem acerca da falta de divulgação e da visibilidade inexpressiva e destituída de importância que as salas de concerto lhes conferiam (BOS; PETTIS, 1949, p. 87; KATZ, 2009, p. 277). Moore, por exemplo, protesta acerca da decisão do Royal Albert Hall de não divulgar seu nome em um recital com fins filantrópicos que realizaria com outros três musicistas:

Durante a guerra, me pediram para oferecer os meus serviços em um grande concerto no Royal Albert Hall em auxílio à uma instituição de caridade ligada ao corpo de bombeiros de Londres. Fiquei feliz em fazê-lo. [...] Me encontrando [certa feita] do lado da rua oposto ao Royal Albert Hall, olhei os pôsteres anunciando as diferentes atrações. Ali estava, o pôster [do evento] do corpo de bombeiros no qual eu tocaria. Eu li o nome de todos os cantores, atores e comediantes que estavam generosamente oferecendo seus serviços. Eu vi os artistas para quem eu tocaria: John McCormack, Robert Irwin, o barítono; Harold Fielding, violinista, mas eu não encontrei menção ao acompanhador. **O fato de que eu faria mais aparições neste concerto do que qualquer um e de que teria que ensaiar com três artistas diferentes não fez diferença nenhuma, meu nome não era mencionado.** (1963. p. 182-183, grifo e tradução próprios)

Conforme o relato, o autor lamenta o fato de que, mesmo possuindo uma participação significativa no evento aludido, seu trabalho não era considerado suficientemente relevante a ponto de ser divulgado pela instituição, como o era o dos solistas convidados. Afirma ainda ser este um posicionamento frequentemente adotado pelos empresários e pelas instituições musicais promotoras de concerto que:

[...] não atribuem tanta importância ao [trabalho do] acompanhador quanto ao [do] solista. [Pois] a visão de que ele não contribui mais para o sucesso do concerto do que o assistente de vestiário no outro lado do salão é muito prevalente. (MOORE, 1956. p. 3, tradução própria)

Porém, a não divulgação do nome era algo reservado exclusivamente aos pianistas colaboradores:

Eu vou para os Estados Unidos anualmente para uma turnê de palestras e eu aproveito cada momento [desta visita] não apenas pela amizade e calor das pessoas que conheço, mas também pelo estímulo que recebo do público – **mas nada me convenceria a acompanhar algum cantor [ali] porque me falta a mansidão e humildade de coração para engolir o anonimato que seria o meu destino.** Supondo que a algum maestro ou [a algum] pianista solista lhes fosse sugerido serem acompanhadores no evento do recital da Tebaldi em Chicago, **os anúncios do concerto omitiriam seu nome? Ao contrário. Seu nome, além disso, receberia igual destaque ao da senhorita Tebaldi.** (MOORE, 1963, p. 184, grifos e tradução próprios)

Para os autores, esta atitude contumaz das instituições de não conferir visibilidade ao acompanhador acabava por tornar-se prejudicial nos níveis profissional

e pessoal (BOS; PETTIS, 1949, p. 87). Embora fruto do desconhecimento⁴¹ do público não-muso, este tratamento ocorria em ambientes voltados ao ensino e à prática profissional da música:

Tal desconsideração – não apenas para mim pessoalmente, mas, mais importante ainda, para a minha vocação – talvez possa ser tolerada [quando colocada] no terreno da ignorância. Mas o que podemos dizer quando isto acontece em uma das grandes faculdades e academias de música de Londres? Em um concerto informal em uma tarde quente de sábado [...] eu fui para o Duke's Hall onde uma apresentação se realizaria para Frank Eames em razão de sua aposentadoria como secretário da Incorporated Society of Musicians. [...] Astra Desmond cantou comigo, May Mukle tocou algumas peças para 'cello comigo e entre eles Harold Craxton nos ofertou algumas peças inglesas antigas para piano. **Presidindo o evento estava o diretor, hoje aposentado, de um de nossos conservatórios de música de Londres. Ele agradeceu ao cantor, ele agradeceu ao 'cellista, ele agradeceu ao pianista solo, [ele agradeceu a eles] a gentileza de virem e pagarem este tributo através da música ao convidado de honra, mas ele nunca mencionou o pobre acompanhador.** [...] Que eu estivesse ferido pessoalmente pouco importa; **é a atitude contumaz com relação à arte do acompanhamento que importa. Por isto me ressinto. Pelo fato disto ter acontecido nos recintos de um estabelecimento onde eu dei várias palestras e realizei aulas de acompanhamento e onde eu estava tocando sem cobrar** [...] não [ajudou a] diminuí[r] a picada. (MOORE, 1963, p. 183-184, grifos e tradução próprios)

Seja do outro lado do oceano,⁴² no contexto norte-americano:

Eu examinei em Chicago, com o maior cuidado, o pôster do recital de Renat[a] Tebaldi; li o nome dela, o nome do salão, o nome do seu empresário, o horário e a data, o preço dos ingressos: eu li o programa, que foi detalhado, **mas não havia menção do artista que seria sua parceria durante um recital no qual o pianoforte desempenhava um papel vital.** Acontece que eu sabia que **Giorgio Favoretto iria tocar – um dos acompanhadores mais famosos da Itália.** (MOORE, 1963, p. 184, grifos e tradução próprios)

Da mesma maneira, afirma Moore que, mesmo nas contingências em que o acompanhador era divulgado nas campanhas publicitárias e nos programas de concerto, a sua presença se fazia de uma maneira desrespeitosa e privada de atenção quando em comparação com a contrapartida solista.

[...] há mais glória e glamour na carreira de um pianista solo. O seu nome é impresso em letras grandes, enquanto o nome do acompanhador é colocado ao rodapé dos programas – de fato, os tipógrafos se deleitam em utilizar o menor tipo disponível para isto. (1956, p. 1, tradução própria)

⁴¹ A título de exemplo, no contexto canadense da década de 40, a prática da colaboração se fazia desconhecida do público em geral: “[...] retornei em 1949 para repetir a [classe]; e isto apesar de um parágrafo desanimador de um dos jornais de Toronto que dizia: ‘Gerald Moore está dando uma série de doze lições públicas sobre a Arte do Acompanhamento para uma turma de estudantes no Conservatório, **embora o que possa ser encontrado nesta área de conhecimento para se ensinar, ou falar sobre, não podemos sequer imaginar**’” (MOORE, 1963, p. 151, grifos e tradução próprios).

⁴² “[...] nos estados unidos, até o dia de hoje o acompanhador é uma nulidade, não de fato para os críticos musicais que reconhecem o valor de seu trabalho, mas para os empresários todo-poderosos” (MOORE, 1963, p. 184, tradução própria)

Considerando que os programas de concerto, os cartazes e as críticas musicais funcionam como mediadores entre os profissionais e o público, penso que a reincidência de determinados tratamentos funcionaria como construção e manutenção de estereótipos criados a respeito do pianista colaborador.

Em um segundo momento, nas ocasiões excepcionais em que o acompanhador era divulgado nas campanhas publicitárias, sua presença se fazia de uma maneira desrespeitosa e destituída de importância quando em comparação ao solista. Quando não se apresentava atrás de telas, biombos ou vasos de plantas para não interferir na adulação direcionada exclusivamente ao solista (KATZ, 2009, p. 277), em geral, o nome dos pianistas era colocado ao rodapé dos programas (MOORE, 1956, p. 1). Moore, aproveitando-se de sua visibilidade na qualidade de artista e divulgador da área, denuncia veementemente o papel dos outros agentes na manutenção da relativa invisibilidade do profissional:

[...] Se o acompanhador de primeira classe não recebe o reconhecimento que lhe é indiscutivelmente devido, é ou o empresário ou o promotor de concertos ou o jornalista sem discernimento que deve ser acusado. (MOORE, 1963, p. 182)

Tal perspectiva poderia inclusive ser ilustrada através da crença de que o apogeu da prática do colaborador seria justamente servir como arrimo das escolhas interpretativas dos solistas, na qualidade de musicista adaptável, neutro e passivo:

[...] Após dizer que eu “cortava com a perfeição da Savile Row”⁴³ os meus ritmos e cores para se adequar a minha cantora [...] o artigo terminou com um dito espirituoso do meu amigo Harold Craxton que minou tudo pelo qual eu havia lutado. Ele disse: **“quando tudo é dito e feito, o máximo que um acompanhador pode aguardar [de] gratidão do cantor após um concerto é quando ele diz ‘você deve ter sido bom hoje, eu não percebi que você estava lá!’”** Agora, esta era sem dúvida uma chave de ouro [a high note] para se concluir um artigo de um ponto de vista jornalístico, mas do ângulo do acompanhador foi realmente um ponto muito baixo [very low note], destruindo qualquer proveito que o artigo pudesse ter feito, [utilizando] o mesmo dito comum que Raymond von Zur Mühlen usou com Coenraad V. Bos setenta anos atrás (ibid., p. 186, grifos e tradução próprios).

Através da comparação dos textos de Algernon Lindo (LINDO, 1916), Coenraad Bos (BOS; PETTIS, 1949), Gerald Moore (1956 e 1963) e Robert Spillman (SPILLMAN, 1985), me foi possível levantar e inventariar os discursos reincidentes, os paradigmas de valoração e os núcleos figurativos das representações sociais atribuídas à figura do pianista colaborador. Proveniente da comparação com o protótipo do solista e operando dentro de um paradigma que valoriza a execução de

⁴³ Refere-se a uma rua no centro da cidade de Londres famosa pela presença de alfaiatarias.

obras musicais de grande dificuldade técnica, as representações sociais conferidas à figura do pianista colaborador o definem como um pianista sem habilidade para executar obras solo, dedicando-se por esta razão à área inferior do acompanhamento pianístico.

Através da reincidência das queixas dos pianistas colaboradores notei que estes discursos parecem aludir para os processos de ancoragem e objetivação desenvolvidos por Serge Moscovici. Os PCs indicam que a palavra pianista evoca, (tanto no campo musical, quanto no senso comum), a imagem do pianista solista, isto é, um pianista virtuoso, vestido com roupa de gala que executa música “clássica” ao piano solo dentro das salas de concerto, sendo o pianista colaborador definido através da comparação com este protótipo.⁴⁴ Talvez por esta razão, Gerald Moore afirme que o público de sua época possuía o seguinte imaginário relacionado à figura do acompanhador: um pianista modesto, arrumado, mas nunca extravagante, visto, mas não ouvido (1956. p.2), simpático, obediente e com tato (MOORE, 1956, p. 83), qualidades estas que parecem constituir o oposto do núcleo figurativo construído acerca do solista: uma pessoa extravagante, extrovertida, com roupas exóticas, foco principal do evento, e uma personalidade que poderia se dar ao luxo de ser antipática. (ibid., p. 83)

Através da reiteração dos enunciados e discursos, estes imaginários se naturalizam, reverberando assim nas ações dos indivíduos, das coletividades e das instituições, mesmo que de forma inconsciente.

Em nível individual, trazemos como exemplo as afirmações de Moore de que grande parte dos musicistas com os quais trabalhou não o consideravam como um companheiro no fazer artístico, mas como um empregado, um músico menor (1963, p. 181-182), juntamente da pergunta da mãe de um participante⁴⁵ do concurso para Robert Spillman (1985, p. xiii). Estes agentes acreditavam que a ocupação do acompanhador constituiria uma atividade temporária, que serviria de trampolim para repertórios mais dignos (MOORE, 1956) pois seria habitada exclusivamente por aqueles sujeitos que “[...] caíram à beira do caminho” (ibid., p. 1).

---

⁴⁴ “[...] nós sempre fazemos comparações com um protótipo, sempre nos perguntamos se o objeto comparado é normal, ou anormal, em relação a ele e tentamos responder à questão: ‘é ele como deve ser, ou não?’” (MOSCOVICI, 2003. p.66).

⁴⁵ Aqui já estamos num nível de representação social consolidada o suficiente para constituir um estereótipo.

Em nível institucional, por sua vez, este imaginário se refletiria através da não-representação do pianista colaborador ou de uma representação desprivilegiada na divulgação dos eventos artísticos. Ou seja, as instituições divulgariam os recitais e concertos com o nome dos solistas omitindo o do pianista colaborador (1963, p. 182-183) ou imprimindo o nome do solista “[...] em letras grandes ao passo que o nome do acompanhador é colocado no rodapé do programa de concerto” (ibid. p. 1).

Uma vez materializados na “realidade do mundo”, estes discursos se tornam independentes das individualidades e coletividades que os geraram, se reproduzindo e se naturalizando. Assim sendo, as representações sociais e o núcleo de valores do pianista colaborador, que ulteriormente se faziam presentes quase que exclusivamente no campo musical, se propagam aos demais campos através do tratamento conferido pela imprensa a estes musicistas.

Talvez por esta razão, Spillman afirmou ter tirado algumas coisas de seu peito ao responder à pergunta feita (1985, p. xiii), indicando não somente o conhecimento do autor dos diferentes discursos e representações sociais as quais o enunciado da mãe dialogava, mas a reincidência e persistência destes discursos em sua atividade musical.

3.3.3. E em São Paulo? Um comentário a respeito das representações sociais.

Conforme disse anteriormente, apesar do grande número de pianistas atuantes na qualidade de **cameristas** e **colaboradores** na cidade de São Paulo, não há relatos escritos por estes PCs a respeito da sua atuação nos recitais e da respectiva representação no campo midiático. Por isso, não me foi possível contextualizar diretamente, através do ponto de vista destes musicistas qual era o tratamento, e as recorrências que ocorriam na cidade de São Paulo. Assim sendo, as críticas e pautas midiáticas serão analisadas a partir de olhares externos, de pessoas que não estavam no palco: os críticos musicais.

4. UM OLHAR EXÓGENO: AS NARRATIVAS DOS CRÍTICOS MUSICAIS

4.1. Por que críticas musicais?

O principal foco desta seção do trabalho é tentar entender e avaliar como se dá o tratamento das críticas musicais em relação à figura dos pianistas colaboradores na cidade de São Paulo. Este objetivo é consequência da necessidade de contextualizar

as falas dos pianistas colaboradores a respeito do tratamento midiático, a fim de evitar uma aplicação irrefletida no cenário nacional de questões que, talvez, digam mais respeito às práticas em contextos específicos no exterior.

Nos capítulos anteriores, os PCs parecem indicar a existência de uma ideia ubíqua na qual o campo de atuação de um pianista limitar-se-ia à atividade solista. Suas narrativas indicam que os pianistas colaboradores se confrontam com um conjunto de estereótipos (inaptidão técnica, passividade, neutralidade e coadjuvação) nos campos profissional e pedagógico que se refletiria através das abordagens dos críticos e produtores no campo midiático. Estes tratamentos se mostraram recorrentes, apesar dos diferentes contextos históricos, geográficos e sociais. Destaco, aqui, a palavra: **recorrente**. Para mim, este é o principal ponto vinculado às falas dos PCs no capítulo dois. Na minha interpretação, mais do que a narrativa de situações vivenciadas, os pianistas parecem se queixar sobre crenças repetidas, provenientes das outras pessoas e que se mostraram regulares nos seus relacionamentos no campo profissional.⁴⁶ A recorrência também é um fator interessante para justificar e demonstrar alguma atitude normalizada que facilmente seria colocada no campo do anedótico. Quando algum elemento se mostra habitual, embora não seja capaz de provar que algo acontece pelas razões levantadas, fica mais difícil descartar a discussão acerca da problemática, alegando constituir uma coincidência.⁴⁷

Desta maneira, meus principais objetivos na análise das críticas é entender o que se fala sobre os pianistas colaboradores, como se dão os discursos e qual a recorrência destes assuntos no contexto paulistano.

Na cidade de São Paulo, apesar da atuação de grandes pianistas colaboradores,⁴⁸ não há relatos escritos por estes musicistas acerca da prática de

---

⁴⁶ É interessante perceber como mais de um pianista relata um caso de “catarse”, no qual se permitiu falar, e explodir, acerca de assuntos que em outros momentos se calou, ou pode receio de uma repreensão ou por uma aceitação de que “as coisas eram assim”. Trago como exemplo a fala de Spillmann: “[...] e eu provavelmente exalei uma **certa aura de uvas azedas – mas eu tirei algumas coisas do meu peito**” (1985, p. xiii, grifos e tradução próprios).

⁴⁷ “Na minha defesa - deliberadamente aflita - da pesquisa qualitativa não pretendo contestar o seu caráter anedótico, mas sim celebrá-lo. [...] A tese de Patton, que faço minha, é que **um evento individual, uma pequena coisa sobre a qual se decide fixar a atenção pode ser particularmente eloquente, pode jogar luz sobre um conjunto de traços culturais extremamente profundos e disseminados**” (CARDANO, 2018, p. 4, grifos meus).

⁴⁸ Em nossa pesquisa exploratória, elenquei 153 pianistas colaboradores que atuaram nos 239 recitais da SCA. Destes, destaco como exemplo a atuação de Fritz Jank, pianista que, de todas as apresentações da SCA tocou em 76 (31,79%) delas como pianista colaborador, quase um terço do nosso corpo de estudo.

tocar em conjunto e tampouco há biografias sobre estas personalidades. Por esta razão, o trabalho de inventariar e investigar as narrativas dos PCs estrangeiros realizado no capítulo 3.3.2 não é factível. Em outras palavras, não me foi possível analisar a relação dos pianistas que atuaram na cidade de São Paulo com o tratamento midiático, por eles não terem escrito sobre isto. Tenho, porém, como me utilizar das falas de outros agentes do campo musical⁴⁹ na minha análise: os críticos musicais.

As críticas, além de constituírem documentos históricos⁵⁰ diretamente relacionados ao cenário musical paulistano que estou analisando, apresentariam um ponto de vista “externo” às apresentações relacionados à recepção musical. É importante frisar que olhar as críticas é uma maneira de ver como as representações sociais a respeito dos PCs se dão em nosso contexto, como elas podem ter sido incorporadas e como elas podem estar afetando a instauração, o estudo e o avanço desta área.

Com base nisto, é necessário salientar que as críticas musicais constituem interpretações articuladas de um evento musical findado. Consistem numa descrição pessoal (de críticos que muitas vezes sequer possuíam um conhecimento musical especializado) sobre o desempenho de outras pessoas. Desta maneira, não interpreto as críticas como descrições “fiéis” dos recitais, mas como um diálogo dos críticos com as **representações sociais** que internalizaram e como um campo de mediação de ideias e imaginários com o público. Dito de outra forma, apesar do foco descritivo de diversos críticos, é impossível saber até que ponto a apresentação realmente foi da forma descrita. Por isso, não estou preocupado em analisar a diferença entre os recitais em si (afinal, seria um esforço vão), nem tampouco em levantar quantas

---

⁴⁹ Refiro-me aos críticos musicais, às instituições promotoras de eventos musicais, aos agentes, patrocinadores e ao próprio público. Caso o foco deste trabalho fosse analisar as relações entre PCs e instituições promotoras de evento, como a própria SCA, seria possível inventariar e analisar os contratos das instituições promotoras com os pianistas colaboradores e comparar com os contratos dos outros instrumentistas. Como se dava a contratação dos PCs? Qual era o valor pago aos instrumentistas? Comparativamente, os PCs recebiam um valor menor por récita? Caso positivo, este valor era recorrente ou se dava quando os demais instrumentistas possuíam maior “fama”? Existiam cláusulas nos contratos demandando que as dinâmicas de palco fossem de uma determinada maneira? Deixo estes questionamentos como uma sugestão para uma futura pesquisa.

⁵⁰ Quando pensamos nos recitais, o produto direto destas apresentações artísticas é justamente a execução **ao vivo** do repertório. Gravações, *streamings*, críticas, programas e entrevistas, podem ser considerados documentos históricos passíveis de análise. Como, porém, analiso um recorte temporal grande, de 1912 até 2012, os únicos documentos que se mostram consistentes todos os anos e **disponíveis** para pesquisa (apesar da necessidade de assinatura do jornal O Estado de São Paulo) são as críticas musicais presentes nos jornais.

apresentações foram “positivas” ou “negativas”, mas em abstrair, listar e (quando necessário) inferir os assuntos tratados e as ideias que se mostram recorrentes. Neste primeiro momento, então, eu estou interessado em entender **se** os críticos discorrem a respeito dos pianistas colaboradores nas críticas musicais, e, no caso afirmativo, analisar **o que** se fala e **como** se dá o tratamento relacionado à esta figura.

Neste processo, optei por investigar as apresentações entre os anos de 1912 e 2012. Para mim, um século de apresentações seria um intervalo suficientemente longo/robusto/amplo para poder averiguar possíveis recorrências e mudanças de tratamento por parte dos críticos.

4.2. Análise de Recorrência de tratamentos

4.2.1. Os recitais da Sociedade de Cultura Artística

Para levantar as apresentações de música de câmara realizadas na capital paulista e por desejar a consistência do material a ser analisado, achei que seria interessante escolher uma única instituição que, preferencialmente, estivesse ainda ativa. Das instituições levantadas - Theatro São Pedro, Theatro Municipal e Sociedade de Cultura Artística – a instituição que possui um foco maior na música de câmara no contexto paulistano é a Sociedade de Cultura Artística (SCA).⁵¹ Este estabelecimento privado, fundado em 1912, ainda administra diversos concertos e séries artísticas na capital e é a instituição em São Paulo que mais promoveu concertos e recitais de câmara na capital paulista.⁵²

Na pesquisa bibliográfica, encontrei uma listagem das apresentações da SCA de 1912 até 1997 no livro de Ivan Ângelo *85 anos de Cultura: História da Sociedade de Cultura Artística* (1998, p. 259–300). Neste catálogo, normalmente não constava o nome do PC, apenas do “solista”. Para o levantamento do nome destes pianistas bem como das apresentações que faltavam para completar um século, entrei em contato com o setor de comunicação da SCA para que eu realizasse uma pesquisa exploratória *in loco* junto ao seu acervo de programas de concerto.⁵³

---

⁵¹ Diferente de instituições como o Theatro Municipal de São Paulo ou o Theatro São Pedro que, apesar de apresentarem recitais de música de câmara, possuem como foco principal a montagem e apresentação de óperas e recitais cênicos.

⁵² Para maiores informações a respeito da história da instituição vide *85 anos de Cultura: História da Sociedade de Cultura Artística*, de Ivan Ângelo (1998).

⁵³ O trabalho junto ao acervo da SCA em busca do nome dos PCs junto aos programas de concerto ocorreu entre agosto e outubro de 2019.

A SCA possui um acervo físico de mais de um século de apresentações musicais realizadas de 1912 a 2020. A instituição conta também com grande parte deste acervo em formato digital,⁵⁴ com o nome, a data e os instrumentistas que se apresentaram por ela. São documentos escaneados e salvos individualmente em formato *JPEG* sem processamento de reconhecimento ótico de caracteres. Como inexistem mecanismos de pesquisa e indexação de texto capazes de auxiliar o pesquisador na busca por palavras-chave, foi necessário ler cada um destes arquivos, avaliar as informações escritas, selecionar as apresentações que me interessam (todas as que contarem com a participação de um pianista colaborador) e inventariá-las em um arquivo separado.

À medida em que pesquisava as apresentações, eu ia anotando em uma planilha no *Excel* o nome da apresentação conforme escrita no programa, o nome dos solistas e dos pianistas colaboradores, a instrumentação, o tipo de apresentação (recital, conferência, apresentação de dança), bem como o número do arquivo para uma posterior referência. Considerei como apresentações com PCs todas as que apresentaram piano acrescido de outros instrumentos ou canto.⁵⁵ Excluo desta listagem as apresentações de piano acrescido de orquestra, visto ser um contexto musical historicamente “reservado aos pianistas solistas”.

Fruto deste trabalho, no recorte temporal selecionado 1912-2012,⁵⁶ levantei um total de 354 apresentações com pianistas colaboradores na SCA, nas quais se

---

⁵⁴ Os programas encontram-se digitalizados e hospedados localmente nos computadores da instituição. Dos mais de 100 anos de programas físicos, a SCA possui programas digitalizados do período de 1912-2005, com dois períodos não digitalizados: 1954-1959 e 2005-2020. Conforme informações dadas pela SCA, o objetivo é colocar estes programas ao acesso de pesquisadores: “Com o intuito de preservá-lo, a Cultura Artística e a Via das Artes, com o patrocínio da Vinícola Aurora e o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, mediante seu Programa de Ação Cultural —o ProAC —, deram início, em abril de 2011, a um grande projeto de catalogação e posterior divulgação desse acervo centenário. Mais de doze mil imagens ganharam formato digital, em um intenso esforço de conservação cuja primeira etapa foi concluída em março de 2013. [...] Em sua próxima etapa, o projeto prevê o tratamento e a classificação das imagens, com o propósito de, no futuro, colocá-las ao alcance de instituições vinculadas às artes e à história cultural de São Paulo. Isso permitirá a estudiosos e pesquisadores o acesso a um acervo cultural único no panorama da música e das artes cênicas da cidade de São Paulo”. Disponível em <http://www.culturaartistica.com.br/cultura-artistica/acervo/> (Acesso: 25/07/2020).

⁵⁵ Para a pesquisa junto ao acervo do Estadão, esta separação do tipo de apresentação foi importante para selecionar quais as apresentações seriam buscadas. Com o objetivo de ser coerente com os contextos investigados, optei por não contabilizar as “conferências musicais”, “concertos de declamação de poesias” e apresentações de dança como *locus* de apresentações com PCs.

⁵⁶ Iniciando com a primeira apresentação em 26 de setembro de 1912 e terminando um século depois, com a apresentação de Gerald Martin Moore e Renée Fleming em 8 de novembro de 2012. É necessário destacar que a SCA não realizou apresentações nos anos de 1961, 1976 e 1977. Em 1961, por questões financeiras (ANGELO, 1998, p. 189-191), em 1976 e 1977, muito possivelmente em virtude da alocação dos recursos da sociedade para o término da obra do Teatro Cultura Artística (ibid. p. 215).

apresentaram 161 pianistas diferentes. Com as datas, nomes dos instrumentistas e formações instrumentais das 354 apresentações levantadas, iniciei minha pesquisa pelas críticas musicais.

4.2.2. O acervo online de jornais do Estado de São Paulo

Por sua longevidade e, principalmente, pela existência de um acervo on-line onde eu pudesse realizar o levantamento das críticas musicais, elegi o jornal o Estado de São Paulo (mais conhecido como Estadão) para realizar a minha pesquisa exploratória das críticas musicais. O Estadão:

[f]oi fundado em 4 de janeiro de 1875 com a denominação original de A Província de São Paulo. Somente em janeiro de 1890, após o estabelecimento de uma nova nomenclatura para as unidades da federação pela República, recebeu sua atual designação: O Estado de S. Paulo. É o mais antigo dos jornais da cidade de São Paulo ainda em circulação e é o 2º impresso mais longo do Brasil (atrás do Diário de Pernambuco). (LENE, 2019, p. 36)

O trabalho de pesquisa no acervo on-line do Estadão foi um trabalho de extensa realização, mas de relativa simplicidade. Com o auxílio da planilha *Excel* supramencionada e utilizando o serviço de buscador do próprio site, iniciei uma busca pelas críticas musicais das respectivas apresentações.

Eu inseria o nome dos pianistas e dos solistas na caixa de pesquisa e refinava os resultados pelo ano e pelo mês da apresentação. Visto que o acervo oferecia a possibilidade de visualização, eu lia as críticas e selecionava as que se referiam diretamente às apresentações da SCA, ao invés de contabilizar uma apresentação promovida pelo Theatro Municipal, por exemplo.

Os jornais disponíveis para pesquisa no acervo on-line do Estadão passaram por um processo de reconhecimento de caracteres (OCR) antes de serem postados nos servidores, isto é, os textos eram processados para serem tipos gráficos selecionáveis, copiáveis e pesquisáveis, em vez de constituírem uma simples imagem. Porém, devido às limitações do OCR e da qualidade dos tipos presentes (principalmente nas edições mais antigas), os resultados das pesquisas eram inconsistentes. Não era incomum que uma busca com os mesmos termos trouxesse resultados diferentes em dias e horários diferentes. Por esta razão, optei por realizar diversas buscas com diferentes termos em cada apresentação.

A metodologia para pesquisa dos termos (palavras-chave) permaneceu consistente durante todo o processo de levantamento dos dados:

- a) eu iniciei a minha busca utilizando o nome artístico completo dos musicistas (conforme utilizado nos programas da SCA e nos arquivos de apresentações), fosse o solista ou o PC (por exemplo: Dalton Baldwin e Elly Ameling, ano de 1979);
- b) nos casos em que a pesquisa não gerou resultados para o período de apresentação descrito nos arquivos, eu:
  - realizei outra pesquisa seccionando os nomes dos artistas (utilizando o primeiro nome, nome do meio e o sobrenome);
  - pesquisei o termo “sociedade de cultura artística” (visto ser prática comum os críticos listarem as instituições musicais promotoras dos eventos);
  - utilizei termos relacionados à instrumentação da apresentação (piano, pianista, trios, cantor, violino, violinista, etc).
- c) Nas situações em que ainda assim não encontrei a crítica musical da respectiva apresentação, eu folhee as páginas dos jornais em busca da crítica musical. Eu li todo o jornal em busca da coluna onde as críticas eram publicadas.⁵⁷ Por questões de tempo, eu iniciava a pesquisa na edição da data seguinte à do concerto e terminava após folhear uma semana de publicações (por exemplo: se a apresentação acontecesse no dia primeiro de janeiro, eu folhearia os jornais do dia dois até o dia nove de janeiro);
- d) Os resultados encontrados foram salvos em formato PDF e organizados em pastas com o nome dos respectivos pianistas colaboradores. Dentro desta pasta, há subpastas com o nome dos instrumentistas com os quais eles tocaram e a data de apresentação.

De um total de 354 apresentações realizadas pela SCA, encontrei críticas referentes a 241 delas no acervo online do Estadão. Destas, quatro críticas encontram-se em estado de ilegibilidade parcial⁵⁸ e duas críticas em estado de

---

⁵⁷ Até abril de 1986, a coluna em que as críticas ocorriam no Estadão se chamava Artes e Artistas e costumava ocorrer em torno das páginas 4 e 6 do jornal, isto porém, não é regra, em diversas publicações estas colunas encontram-se nas últimas páginas do jornal, antes dos “classificados”. Após esta data, com a criação do Caderno 2, uma seção do jornal totalmente vinculada às publicações relacionadas à cultura, as críticas começaram a aparecer em locais diferente dentro deste Caderno.

⁵⁸ Fritz Jank - Madalena Lébeis [14 e 16-06-1955]; Fritz Jank - Oscar Borgerth [13 e 14-11-1950] e Fritz Jank - Ruben Varga [19 e 20-05-1955].

ilegibilidade total, sendo descartadas da análise.⁵⁹ Também destaco, que, apesar da metodologia empregada, não consegui encontrar as críticas das respectivas apresentações realizadas pela SCA entre os anos de 1912 e 1919. Em conclusão, das 354 apresentações da SCA que contaram com a presença de PCs, encontrei 241 críticas musicais, das quais foi possível analisar 239.

Figura 1 - Quantidade de críticas musicais encontradas no acervo online do Estadão, separadas por ano

Fonte: autoria própria.

Todas estas críticas foram salvas no meu computador na extensão PNG.⁶⁰ Por constituírem arquivos de imagem, sem texto selecionável e pesquisável, e para facilitar o meu processo de pesquisa, procedi com a transcrição das críticas encontradas. Infelizmente, por diversas razões - pelo fato dos jornais serem antigos, pelos tipos gráficos serem pouco legíveis ou não terem sido devidamente escaneados - todas as críticas tiveram que ser transcritas **manualmente**. Transcrevi o título, subtítulo da coluna, o nome do crítico (quando presente) e a crítica em si. Neste processo, tomei algumas decisões. Em virtude das mudanças gramaticais e por ter que utilizar e comparar com críticas de décadas depois, optei por adaptar algumas

⁵⁹ Refiro-me às críticas nas quais a maior parte delas encontra-se legível, mas há a presença de alguns trechos nos quais não é possível ler nem inferir o conteúdo da crítica. São elas: Maria do Carmo Arruda Botelho - Conchita Badia [30-08-1938] e Rolf Hirschmann - Nicola Rossi Lemeni [09 e 10-10-1950].

⁶⁰ Isto quer dizer que o computador não interpreta o texto constante nas críticas como texto, mas como pixels com informações de localização (nos eixos vertical e horizontal), de matiz, saturação, brilho e opacidade.

palavras à sua grafia atual. Por exemplo, em vez de transcrever “hontem”, “exaggero”, “recomendam” e “technica”, tais quais aparecem nos artigos do início do século passado, utilizei-me da ortografia atual “ontem”, “exagero”, “recomendam” e “técnica”.

Organizadas de forma cronológica, vemos que a maior parte das críticas pesquisadas se encontram entre os anos de 1930 e 1960 (182 de 239 = 76,15%), com especial destaque para as décadas de 1940 e de 1930. As demais apresentações distribuem-se entre 1919-1929 (9 = 3,76%) e 1962-2012 (48 = 20,08%).⁶¹

4.2.3. Abordando um *corpus* documental extenso

4.2.3.1. o uso de *softwares* para auxílio na análise de dados qualitativos (QDAS)

Ler, analisar, quantificar, comparar e manipular esta quantidade de documentos não foi uma tarefa fácil. Em vez de contabilizar tudo com lápis e papel ou ainda com uma planilha no *Excel* (como vinha fazendo quando era apenas uma questão de relacionar as apresentações), optei por utilizar a assistência de softwares de análise de dados qualitativos (*QDAS – Qualitative Data Analysis Software*)⁶² para me auxiliar na análise do conteúdo presente nas críticas musicais encontradas no acervo online do Estadão.

O programa escolhido foi o *ATLAS.TI*. Este software me permite criar códigos e conceitos chaves editáveis e pesquisáveis. Também me permite sublinhar e codificar os trechos que tratam acerca de determinados assuntos com poucos cliques, facilitando a reorganização dos dados e a possibilidade de relacioná-los com outras variáveis, sem todo o incômodo de lidar com a catalogação dos mesmos.⁶³ O programa também me permite automatizar alguns outros processos como: criação de

⁶¹ Creio que esta tendência de diminuição das apresentações com pianistas colaboradores deve-se, em parte, a uma mudança de escolha de grupos da SCA, privilegiando apresentações com orquestra.

⁶² “Programas QDAS se tornaram indispensáveis para estudos qualitativos. A capacidade do software de gerenciar grandes quantidades de dados em arquivos organizados e de manter e permitir alterações complexas de codificação à medida que o projeto avança, são vantagens benéficas para o pesquisador.” (SALDAÑA, 2013, p. 241, tradução própria).

⁶³ Por causa do volume documental, e da própria natureza do trabalho de pesquisa, nos quais novos assuntos surgem, assuntos antigos se ressignificam, novas variáveis são descobertas, entre outros fatores, um trabalho manual se torna uma tarefa gigantesca, demorada e até prejudicial para a pesquisa. Por exemplo, sem o auxílio deste software, o que ocorre na prática é que, caso eu queira reunir todos os trechos das críticas que falem sobre “lieder”, por exemplo, eu devo pesquisar as 239 críticas, selecionar o trecho no texto, copiá-lo, alternar para outro documento Word (ou planilha no Excel), colar, organizar os itens, e nomeá-los. Mas e se eu quiser adicionar outra variável nesta pesquisa, por exemplo, recitais em que se executou lieder acrescido de arias? Eu teria que fazer todo este processo novamente. No Atlas me é possível pesquisar pelos termos em todos os documentos, auto codificar e correlacionar com novos códigos criados, sem a necessidade de processos redundantes.

tabelas com os dados levantados, tabelas com coocorrência de códigos, contabilização de códigos por documento, contagem de palavras, listagem da frequência de palavras utilizadas e criação de “nuvem de palavras” com os termos mais utilizados em cada código, entre outras funcionalidades. A contribuição do software, porém, está limitada às questões técnicas, pragmáticas e automatizáveis da pesquisa. A criação, aplicação, categorização e trabalho intelectual sou eu que devo fazer.

4.2.3.2. sobre quem as críticas falam?

Nesta etapa de análise e tentativa de entender o corpo documental levantado, optei por um foco investigativo e quantitativo. Investigativo no sentido de realizar perguntas e criar metodologias para compreender os assuntos tratados. Quantitativo no sentido de contabilizar e quantificar sobre quem os críticos falam. Por sua vez, creio que estas categorias serão de grande valia para me auxiliar a traçar um panorama sobre as recorrências os contextos e suas relações.

Este foco vem como uma consequência das narrativas dos PCs acerca do tratamento midiático recebido. Conforme apresentado nos capítulos anteriores, os pianistas queixam-se da representação midiática relacionada ao seu ofício. Curioso, eu gostaria de saber como isto ocorreu aqui, em São Paulo: os PCs são representados nas críticas musicais? Como se dá esta representação, isto é, quais são as formas, os tratamentos e os assuntos sobre os quais os críticos musicais falam sobre os PCs?

Por se tratar de uma pergunta mais geral e que necessita ser relacionada diferentes contextos e informações para ser “respondida”, creio ser necessário subdividir esta pergunta em diversas perguntas menores, por uma questão metodológica: sobre quem as críticas musicais falam? O quanto se fala sobre cada agente?⁶⁴ Elas falam a respeito dos PCs? Quantas críticas o fazem? Existem críticas que não discorrem a respeito dos pianistas? Se sim, quantas? Como as apresentações se dividem em questão de instrumentação? Há alguma relação entre instrumentação e tratamento midiático?

---

⁶⁴ Em um contexto textual que limitava a forma e a quantidade dos assuntos a serem tratados (tal qual as críticas publicadas nos jornais) creio que um dos indicadores de relevância, e interesse, por parte dos críticos, dos assuntos tratados seja a quantidade de palavras. Embora seja necessário evitar relações diretas entre quantidade de palavras e maior importância, creio que elas funcionam como um indicador de “para onde” o foco dos críticos se dirigia.

Começamos pelas primeiras: sobre quem as críticas falam? Para respondê-la optei por realizar um processo de codificação⁶⁵ dos agentes tratados nas críticas. Eu lia as críticas e buscava identificar sobre quem os críticos estavam falando. Diversas vezes os assuntos se faziam evidentes, outras vezes me foi necessário inferir a partir do contexto. Então delimitei estes trechos, através da funcionalidade de codificação do *Atlas.ti*, gerando os códigos nas respectivas críticas até o assunto mudar. Desta maneira, a depender de cada crítica, eu podia dividir um mesmo parágrafo em diversos códigos, da mesma maneira uma crítica inteira poderia ser agrupada em apenas um código.⁶⁶

Após o processo de transcrição e leitura (que constituem momentos para um primeiro contato e apreciação do material analisado) e deste ciclo de codificação percebi que as críticas possuíam algumas figuras recorrentes. Desta maneira, foi possível criar seis códigos capazes de resumir sobre quais instrumentistas e quais agentes as críticas discorriam.⁶⁷ São eles:

Tabela 1 - Sobre quem os críticos discorrem

	CÓDIGOS	EXPLICAÇÃO
Instrumentistas	AMBOS/GRUPO	Código gerado quando o crítico se referisse sobre qualquer aspecto da apresentação que dissesse respeito à figura do PC e dos demais musicistas ao mesmo tempo (podendo ser o PC+todos os demais musicistas presentes no recital, ou PC+alguns dos musicistas da noite)

⁶⁵ O processo de codificação se constitui no resumo de uma grande quantidade de informações em códigos, conceitos “guarda-chuva”, capazes de fazerem sentido. “Um código na pesquisa qualitativa é geralmente uma palavra ou frase curta que simbolicamente confere um resumo, [de um conteúdo] proeminente, capturador da essência, e/ou atributo evocativo em uma porção dos dados visuais ou baseados em linguagem” (SALDAÑA, 2013, p. 3, tradução própria).

⁶⁶ Creio ser necessário descrever este processo porque traz como consequência que: a contagem dos códigos gerados não é um indicativo direto da relevância dos assuntos. Uma crítica que, por exemplo, possua apenas um código pode possuir uma maior quantidade de informações passíveis de análise que uma crítica com 10 códigos que se repetem, devido à intercalação de assuntos pelo crítico e *vice versa*. Desta maneira, os códigos gerados funcionam enquanto indicadores de presença, ocorrência e recorrência dos assuntos, a sua presença indica a existência da figura tratada na crítica, mas não indica quanto se falou sobre os conteúdos abordados.

⁶⁷ Creio ser necessário destacar que este processo não é tão direto quanto aparenta, nem tampouco criado previamente para ser aplicado às críticas. Ele é resultado das diversas leituras do material e resultado de diversos processos de recodificação dos assuntos. Estes seis códigos atuam como uma versão resumida e eficaz, na qual é possível agrupar todos os assuntos tratados dentro das críticas.

	PIANISTA COLABORADOR	código gerado sobre as falas dos críticos acerca da figura e da performance dos pianistas colaboradores enquanto indivíduos. Utilizado nas falas sobre performance, biografia, carreira e demais assuntos diretamente relacionados à sua figura;
	SOLISTA/DEMAIS INSTRUMENTISTAS	código gerado sobre as falas dos críticos acerca da figura e da performance dos demais instrumentistas dos respectivos recitais de maneira que não incluíssem a figura do PC. Nos duos instrumentais e vocais, este código se apresenta como "solista". Nas demais formações instrumentais, a toda vez que os críticos se referissem aos demais instrumentistas. Este código é utilizado nas falas sobre performance, biografia, carreira e demais assuntos diretamente relacionados aos outros instrumentistas;
Agentes musicais	COMPOSITORES/OBRAS/PROGRAMAS/INSTRUMENTAÇÃO	código gerado quando o crítico fala sobre as obras executadas, a vida e obra dos compositores, instrumentação do programa, conceitos abstratos de performance tidos como ideais relacionados a uma pretensa "vontade do compositor" ou ao "estilo" deles;
	SCA (SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA)	código gerado sobre falas relativas à instituição. Em geral, refere-se a propagandas institucionais, bilhetes, assentos e recados ao público.
Etc.	MISCELÂNEA	demais assuntos que não se encaixaram em nenhum dos principais deste ciclo e não se repetiram de maneira a constituir uma categoria própria de análise. Este código inclui desde recados dos críticos ao público, descrição do clima no dia do recital, divagações filosóficas dos críticos a assuntos tangenciais aos concertos.

Fonte: autoria própria.

Nas 239 críticas musicais, gerei um total de 1.231 códigos relacionados a quem as críticas falavam. Destes, 163 códigos para *Ambos/Grupo* (13,42%), 213 códigos para *Pianista Colaborador* (17,30%), 365 códigos para *Solista/Demais musicistas*

(29,65%), 143 para *Compositores/Obras/Programas/Instrumentação* (11,62%), 286 para *Sociedade de Cultura Artística* (23,23%) e 61 para *Miscelânea* (4,96%).

Tabela 2 - Quantidade de códigos gerados por instrumentista e agente musical

EIXO	CÓDIGOS	GR	PORCENT
Instrumentistas	1. AMBOS/GRUPO	163	13,42%
	2. PIANISTA COLABORADOR	213	17,30%
	3. SOLISTA/DEMAIS INSTRUMENTISTAS	365	29,65%
Agentes musicais	4. COMPOSITORES/OBRAS/ PROGRAMAS/INSTRUMENTAÇÃO	143	11,62%
	5. SCA (SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA)	286	23,23%
Etc.	6. MISCELÂNEA	61	4,96%
Total		1.231	100%

Fonte: autoria própria.

Apesar das críticas enquanto ocorrências individuais não indicarem nada além da presença do assunto na crítica (e do fato de que, eu, como pesquisador, fichei 163 seções enquanto *Ambos/Grupo*, por exemplo) elas, como grupos, possuem algumas informações relevantes: quantidade de palavras utilizadas para cada assunto e a parcela de ocorrências por crítica. Dito de outra forma, agora que sei a respeito dos instrumentistas e dos agentes musicais sobre os quais os críticos falam (**quem**), posso dimensionar o **quanto** eles falam sobre cada um deles.

Para calcular a quantidade de palavras utilizadas pelos críticos para se referirem a cada código, separei cada um dos agentes em uma tabela com os 239 documentos e pedi para o programa calcular a quantidade de palavras utilizadas. Os 6 códigos totalizam 79.843 palavras nas 239 críticas. Deste total, 9.314 palavras são utilizadas no código *Ambos/Grupo* (11,67%), 5.306 palavras para o código *Pianista Colaborador* (6,65%), 46.329 palavras para o código *Solista/Demais musicistas*

(58,03%), 7.359 palavras para o código *Compositores/Obras/Programas/Instrumentação* (9,22%), 7.448 palavras para o código *Sociedade de Cultura Artística* (9,33%) e 4.087 palavras para o código *Miscelânea* (5,12%). (Figura 2)

Figura 2 - Quantidade de palavras por código

Fonte: autoria própria.

Com base nestes dados, percebo que as críticas musicais **falam** a respeito do PC, menos como indivíduo (cor laranja) mas mais enquanto grupo (cor azul). Porém, me parece que o foco principal dos críticos é a respeito dos *Solistas/Demais Instrumentistas* (cor cinza).

Esta constatação me gerou algumas perguntas, será que isto se deve a algumas críticas específicas nas quais se falou muito mais sobre os *Solistas/Demais Instrumentistas*? Será que isto é algum tratamento recorrente? Para responder, gerei uma tabela com a quantidade de palavras separadas por código em cada apresentação, organizei as apresentações em ordem cronológica, realizei a soma das apresentações por ano e dispus os resultados em um gráfico a fim de facilitar a visualização (Figura 3).

Figura 3 - Quantidade de palavras por conteúdo nas críticas do Estadão sobre apresentações da SCA

Fonte: autoria própria.

Através deste gráfico, percebo que o fato dos críticos falarem muito mais a respeito dos solistas do que dos pianistas colaboradores (enquanto indivíduos ou grupos) se mostrou algo recorrente durante todo o período no qual encontramos críticas. Destaco que o pico com a maior quantidade de palavras entre as décadas de 1940 e 1960, bem como a subsequente diminuição de palavras utilizadas está relacionada justamente à quantidade de críticas encontradas neste mesmo período e ao fato da SCA privilegiar apresentações com outras instrumentações (vide: Figura 1).

Respondidas as primeiras questões - sobre quem as críticas falam? O quanto se fala sobre cada assunto? E a pergunta oriunda desta: esta forma de tratamento é algo recorrente? Quantas críticas falam sobre os PCs enquanto indivíduos? Quantas críticas falam sobre o PC enquanto grupo? Quantas críticas não falam sobre os PCs?

Para responder estas perguntas e evitar um problema de excesso de contagem,⁶⁸ gerei uma tabela de coocorrência destes 6 códigos e das 239 críticas

⁶⁸ Conforme aludido anteriormente, os códigos gerados indicam a presença ou não do conteúdo nas críticas. Em virtude da metodologia de codificação escolhida - marcar até o fim do assunto e remarcar quando o assunto retornava, o que acaba gerando uma quantidade maior de ocorrências para cada código - há críticas nas quais os códigos encontram-se entrelaçados, em razão do processo de escrita do crítico. Caso eu me valesse da soma destes códigos para gerar dados e gráficos comparativos, os resultados seriam incorretos e imprecisos, mais especificamente em virtude de um excesso de

musicais no *Atlas.ti*. As ocorrências dos códigos foram binarizadas⁶⁹, isto é, a presença de determinado código na respectiva crítica passou a ser representado com 1 e com 0 a sua ausência. Desta maneira, mesmo que em uma mesma crítica eu tivesse codificado um código diversas vezes (PC Gr=6, por exemplo), o programa só mostraria 1 ocorrência no documento. Após este processo, realizei a soma das apresentações e cheguei ao seguinte resultado:

Tabela 3 - Quantidade de críticas em que os instrumentistas e agentes musicais estiveram presentes

Códigos	Críticas em que esteve presente	Média (239 apres.)
<i>Ambos/Grupo</i>	85	0,36
<i>Pianista Colaborador</i>	172	0,72
<i>Solista/Demais Musicistas</i>	209	0,87
<i>Compositores/Obras/Programas</i>	97	0,41
<i>Sociedade de Cultura Artística</i>	209	0,87
<i>Miscelânea</i>	52	0,22

Fonte: autoria própria.

Esta tabela traz os números totais de críticas nas quais os respectivos agentes estiveram presentes, mas ela não me informa em quantas destas críticas foram abordados mais de um assunto: ela me diz apenas que, no escopo de 239 críticas, em 85 delas os críticos falaram sobre o PC enquanto grupo. Para entender como estes assuntos se relacionam, exportei os dados da Tabela 3 para o *Excel* de forma a ser filtrar as coocorrências e chegar à quantidade de documentos em que estiveram presentes. Como as perguntas que norteiam esta parte da pesquisa estão relacionadas aos instrumentistas e não aos compositores, ou às questões institucionais da SCA, optei por relacionar apenas os códigos relacionados à instrumentistas: *Ambos/Grupo*, *Pianista Colaborador* e *Solista/Demais Musicistas*.

contagem. Por esta razão, adotei a metodologia descrita: binarizar os resultados e correlacioná-los com o auxílio do programa.

⁶⁹ Conforme nota explicativa do manual do programa: “binarizar: esta opção reduz a tabela para [informar] se um código, ou um grupo de códigos, ocorrem ou não ocorrem em um documento ou grupo de documentos. Se eles ocorrem, um ponto preto é gerado; se não, a célula permanece vazia. Quando você exporta a tabela [do ATLAS.TI] para o *Excel*, os pontos são [representados por] 1 e as células vazias por 0 (FRIESE, 2020, p. 173, tradução própria). Disponível em: http://downloads.atlasti.com/docs/manual/atlasti_v8_manual_en.pdf. Acesso em: 05/07/2020.

Figura 4 - Quantidade de críticas nas quais os instrumentistas estiveram presentes

Fonte: autoria própria.

Apresentações filtradas:

Das 239 críticas, o código *Ambos/Grupo* aparece em 85 documentos (35,56%). Deste total, em 26 documentos fala-se exclusivamente da performance dos instrumentistas enquanto grupo. Em 49 documentos fala-se da performance do *Ambos/Grupo* + *PC* + *Solista/Demais instrumentistas*; em 6 documentos fala-se da performance do *Ambos/Grupo* + *Solista/Demais instrumentistas*; e em 4 documentos fala-se da performance do *Ambos/Grupo* + *PC*.

Das 239 críticas, o código *Pianista Colaborador* está presente enquanto indivíduo em 172 documentos (71,97%) sendo que, em 49 documentos fala-se da atuação do *PC* + *Grupo/Ambos* + *Solista/Demais instrumentistas*; em 4 documentos fala-se da atuação do *PC* + *Ambos/Grupo*; e em 119 fala-se da atuação do *PC* + *Solista/Demais instrumentistas*. Do total de críticas (239), o código *Pianista Colaborador* não aparece em 67 delas (28,03%). Em 32 destas 67 críticas, o PC aparece exclusivamente enquanto *Ambos/Grupo* e nas outras 35 críticas o PC está ausente (os críticos não falam da sua presença nem enquanto indivíduo, nem enquanto grupo).

Das 239 críticas, o código Solista/Demais Musicistas está presente em 209 documentos (87,45%). Deste total, em 36 documentos fala-se exclusivamente da figura do Solista; em 49 documentos fala-se da atuação do Solista + PC + Ambos/Grupo; em 6 documentos fala-se da atuação do Solista + Ambos/Grupo; e em 119 documentos fala-se da atuação do Solista + PC.

Tabela 4 - Apresentações nas quais não se falou sobre o pianista colaborador

DATAS	Apresentação (Pianista - Demais Musicistas)	Ambos /Grupo	PC	Sol/ DM
26/08/1919	Pura Lago - Juan Manén	0	0	1
15/09/1919	Pura Lago - Juan Manén	0	0	1
29/09/1920	A. Doubrowska - Vasa Prihoda	0	0	1
02/10/1920	A. Doubrowska - Vasa Prihoda	0	0	1
10/07/1929	José Augusto de Souza Lima - Madeleine Grey	0	0	1
03/06/1932	Alberto Salles - Pery Machado	0	0	1
30/01/1933	Mozart Camargo Guarnieri - Adacto Filho	0	0	1
28/07/1934	Emmanuel Bay - Jascha Heifetz	0	0	1
17/07/1937	Leopoldo Mittmann - Nathan Milstein	0	0	1
22/10/1937	Fritz Jank - Edith Fleischer	0	0	1
28/12/1937	José Augusto de Souza Lima - Vera Janacopulos	0	0	1
14/01/1938	Ilara Gomes Grosso - Iberê Gomes Grosso	0	0	1
14/06/1939	Fritz Jank - Madeleine Grey	0	0	1
09/08/1939	Fritz Jank - Carlo Felice Cillario	0	0	1
15/04/1941	Armando Belardi - Norina Greco	0	0	1
30/06/1941	Hendrik Endt – Yehudi Menuhin	0	0	1
28/04/1942	Fritz Jank - Duplo Sexteto Vocal Brasileiro	0	0	1
17/08/1943	Fritz Jank - Wanda Wermenska	0	0	1
22/10/1945	Carlos Oxley - Paco Aguilar	0	0	1
28/03/1946	Fritz Jank - Madalena Lébeis	0	0	1
15/10/1946	Fritz Jank - Deolinda Ferreira	0	0	1
25/06/1947	Ludwig Bergmann - Doroty Maynor	0	0	1
12/11/1947	Fritz Jank - Cristina Maristany	0	0	1
22/04/1948	Nicolas Astrinidis - Bernard Michelin	0	0	1
11/04/1949	Otto Jordan - Henryk Szeryng	0	0	1
22/06/1950	Theodore Saidenberg - Yehudi Menuhin	0	0	1
30/04/1952	Corrado Muccini - Emilia Vidali	0	0	1
11/07/1957	Wladislaw Szpilman - Bronislaw Gimpel	0	0	1
16/09/1957	Allen Rogers - Jennnie Tourel	0	0	1
10/07/1958	Fritz Jank - Geraldine O'Grady	0	0	1
18/08/1958	Fritz Jank - Madalena Lébeis	0	0	1
27/05/1994	Martin Katz - Kathleen Battle	0	0	1

22/04/1997	Grant Gershon - Kiri Te Kanawa	0	0	1
28/08/2000	Eric Schneider - Matthias Goerne ⁷⁰	0	0	1
25/05/2006	Mzia Bakhtouridze - Ramón Vargas	0	0	1

Fonte: autoria própria.

Durante o meu processo de leitura e transcrição das críticas musicais, percebi que a forma (indivíduo ou grupo) na qual o PC se fazia presente nas críticas parecia estar relacionada à formação instrumental da apresentação. Como uma percepção geral e não articulada, distingi um tratamento diferente, por parte dos críticos, caso a apresentação fosse de um cantor e um pianista, ou de um trio instrumental, ou ainda quarteto de cordas adicionado de pianista.⁷¹ Porém, articular, nomear e entender estas mudanças somente seria possível após uma separação das apresentações por instrumentação. Para este processo, optei por codificar as apresentações de acordo com a dinâmica do recital e não necessariamente com o número de instrumentistas presentes. Isto quer dizer que, em apresentações de piano e voz, por exemplo, em que houve a participação de mais de um PC (mas nas quais não ambos os pianistas e o cantor não se apresentaram ao mesmo tempo), codifiquei como sendo duo vocal, pois apenas dois instrumentistas se apresentaram simultaneamente.⁷²

Esta lógica se mostrou necessária pela grande variação da quantidade de instrumentistas em algumas apresentações. Não era raro que em alguns recitais de canto, ainda mais no início do século XX, houvesse a presença de diversos pianistas e cantores. Também há recitais nos quais uma parte do programa é executada com um pianista e a segunda parte com outro. Há ainda alguns recitais dedicados à execução de obras inéditas de compositores brasileiros, nas quais os próprios compositores atuaram ao piano apenas na execução de suas obras. Por isso, optei por codificar as formações instrumentais em virtude da dinâmica da apresentação.

⁷⁰ Vide: BALDOVINO, Guilherme Felipe do Lago; BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. A (in)visibilidade do pianista colaborador: análise de representatividade na imprensa paulistana. In: 14º Encontro Internacional de Música e Mídia - São Paulo - SP ISBN: 978-85-62959-54-7, 2018. Disponível em: <<https://www.doity.com.br/anais/trabalhos-completos-14musimid/trabalho/79713>>. Acesso em: 05/08/2020.

⁷¹ “Padrões imprevistos de interrelação (isto é, correlação), influências e afetos (isto é, causa), temas culturais e tendências longitudinais podem emergir da investigação sistemática dos dados ou mesmo de interrogações orientadas por palpites [hunch-drive], de acordo com características selecionadas e combinadas por interesse. (Bazeley, 2003)” (apud SALDAÑA, 2013, p. 71, tradução própria)

⁷² A única exceção à esta regra diz respeito à apresentação do pianista Seymour Lipkin com o Quarteto Guarneri [27 e 28-09-1993]. Em razão do adoecimento de um dos integrantes do quarteto, a apresentação se realizou com quatro instrumentistas, o que me faria codificar esta apresentação como quarteto. Porém, em razão de ser um grupo pré-formado que convida um pianista para a apresentação, entendi que a codificação mais representativa desta situação seria quarteto+pianista convidado.

Desta maneira, as codificações para instrumentação ficaram assim: *Duo [Instrumental]* (PC+um instrumento simultaneamente), *Duo Vocal* (PC+voz), *Trio* (PC+dois musicistas), *Quarteto* (PC+três musicistas), *Quarteto+pianista convidado* (quarteto pré-formado, em geral de cordas, que convida um pianista), *Quinteto* (PC+quatro musicistas) e *Formação Diversa* (outras formações que não se encaixam nas categorias anteriores, como PC+coro, PC+grupo vocal, etc).

Com as apresentações separadas nestes grupos temos que das 239 críticas encontradas 103 referem-se às apresentações com a formação de *Duo Instrumental* (43,10%), 88 apresentações foram de *Duo Vocal* (36,82%), 17 foram *Trio* (7,11%), 2 de *Quarteto* (0,84%), 10 de *Quarteto + PC convidado* (4,18%), 5 de *Quinteto* (2,09%) e 14 de *Formação Diversa* (5,86%) (Tabela 5).

Agora me é possível relacionar, separar e quantificar sobre quem os críticos falavam em cada um destes contextos. Para entender sobre quem os críticos mais se referiam nas diversas instrumentações gerei uma tabela de ocorrência por documentos e pedi para o programa contabilizar as palavras. Os dados foram então, somados e colorizados para facilitar na visualização dos dados (cor verde indica o maior valor; cor vermelha, o menor valor; os diversos matizes de laranja, valores intermediários). Os percentuais da Tabela 6 foram gerados a partir da soma das palavras utilizadas por cada instrumentação (frequências relativas à linha).

Tabela 5 - Número de apresentações e contagem de palavras separados por instrumentação

INSTRUMENTAÇÃO	Nº APRESENTAÇÕES		CONTAGEM DE PALAVRAS	
	Absoluto	Porcentagem	Absoluto	Porcentagem
Duo Instrumental	103	43,10%	32.407	40,59%
Duo Vocal	88	36,82%	28.977	36,29%
Trio	17	7,11%	6.064	7,59%
Quarteto	2	0,84%	811	1,02%
Quarteto + PC convidado	10	4,18%	3094	3,88%
Quinteto	5	2,09%	2.074	2,60%
Formação Diversa	14	5,86%	6416	8,04%
Total	239	100,00%	79.843	100,00%

Fonte: autoria própria.

Tabela 6 - Quantidade de palavras dos instrumentistas e agentes musicais separada por instrumentação

Instrumentação	1. Ambos/Grupo	2. Pianista Colaborador	3. Solista/Demais Musicistas	4. Compositores	Total
Duo instrumental (Gr=103)	2.432 8,83%	2.892 10,50%	19.771 71,81%	2.438 8,85%	27.533 100,00%
Duo vocal (Gr=88)	288 1,12%	1.544 6,01%	22.559 87,81%	1.300 5,06%	25.691 100,00%
Trio (Gr=17)	3.144 62,92%	374 7,48%	453 9,07%	1.026 20,53%	4.997 100,00%
Quarteto (Gr=2)	403 50,95%	23 2,91%	291 36,79%	74 9,36%	791 100,00%
Quarteto + PC convidado (Gr=10)	707 30,86%	272 11,87%	852 37,19%	460 20,08%	2.291 100,00%
Quinteto (Gr=5)	1.173 73,63%	50 3,14%	247 15,51%	123 7,72%	1.593 100,00%
Formação diversa (Gr=14)	1.167 21,56%	151 2,79%	2.156 39,84%	1.938 35,81%	5.412 100,00%

Fonte: autoria própria.

Através desta comparação, percebo que à medida que os grupos musicais se tornam maiores, os críticos possuíram a tendência de discorrerem mais acerca da atuação enquanto grupo do que na atuação de um musicista em específico. Nos *Trios*, por exemplo, há um aumento significativo, proporcionalmente falando, da ocorrência do código *Ambos/Grupo*, acrescido de uma diminuição abrupta da quantidade de palavras utilizadas para se falar a respeito dos *Solistas/demais musicistas* nas formações maiores (*Trios*, *Quartetos*, *Quarteto+Pc*, *Quintetos*, *Formações Diversas*), quando comparada com a quantidade de palavras utilizadas nos *duos* (*instrumentais* e *vocais*).

Esta tendência se mostra mais clara nos *Trios* e *Quintetos* e menos pronunciada nos *Quartetos*, *Quarteto+PC Convidado* e *Formação Diversa*. Ao reler as críticas, percebi que isto se deve, em parte, à execução de peças para formações menores dentro das apresentações, como trios ou quartetos de cordas sem a

participação do PC, por exemplo.⁷³ Por esta razão, foram codificadas enquanto *Solista/Demais instrumentistas*.

As instrumentações nas quais os críticos discorrem mais a respeito dos PCs enquanto indivíduos são: *Quarteto+PC* (11,87%) e nos *Duos Instrumentais* (10,50%). As instrumentações nas quais se fala menos dos PCs enquanto indivíduos são: *Formação Diversa* (2,79%) e *Quarteto* (2,91%). Interpreto estes dados enquanto um indicativo da mudança de foco dos críticos para a avaliação da apresentação artística enquanto uma empreitada do grupo (e não de indivíduos) nas formações maiores.

As formações nas quais os críticos mais discorrem acerca da atuação do grupo é nos *quintetos* (73,63%) e nos *trios* (62,92%). As apresentações nas quais discorrem menos são nos *Duos vocais* (1,12%) e *Duos instrumentais* (8,83%). Interessante notar que os *Duos*, mesmo sendo um trabalho em conjunto, possuem, proporcionalmente, a menor quantidade de texto relacionado à atuação *Ambos/Grupo*. Penso que este fator, aliado à desproporcionalidade com que os críticos discorrem a respeito da performance dos cantores e dos demais instrumentistas nos duos (87,81% e 71,81% respectivamente) se relaciona às percepções aludidas pelos PCs anteriormente de que, nos contextos onde se percebe uma figura enquanto solista (embora não estejam realmente tocando sozinhas no palco), o público e os críticos consideram a participação do PC como uma colaboração para o recital, e não um trabalho com uma divisão igual de responsabilidades (MOORE, 1956, p. 2, 1963, p. 179).

Estes dados jogam luz para um fenômeno interessante: a possível influência da formação instrumental na percepção do público não-muso sobre a figura do PC. A impressão inicial que tive ao ler as críticas, acerca de uma relação entre instrumentação e assuntos tratados, possui alguns indícios mais concretos, porém neste momento do trabalho, posso apenas afirmar perceber uma correlação entre estes fatores.

Todos estes dados gerados, isto é, a listagem das críticas, a codificação dos assuntos tratados, o levantamento das críticas nas quais os PCs estiveram presentes, a descrição de como estiveram presentes (se enquanto indivíduos ou grupo), como as críticas estão divididas, a listagem de críticas nas quais não estiveram presentes, a contagem da quantidade de palavras e a relação destes códigos com a

---

⁷³ Por exemplo: [...] a cargo do Quarteto Zacharias Autuori, com o concurso da eminente pianista Antonietta Rudge. Foram executados o Trio Op. 70 no. 5 de Beethoven, o Quinteto Op. 35. De Brahms, e várias peças isoladas para quarteto. (SOCIEDADE, 1931, p.2)

instrumentação das apresentações tiveram como objetivo principal responder a uma das questões iniciais deste trabalho: sim, o PC foi representado nas críticas musicais de São Paulo. Porém, através da quantidade de palavras utilizadas e da proporcionalidade da ocorrência nas instrumentações, creio ser sensato argumentar que, mesmo presente nas críticas, os pianistas não constituem uma figura de relevância sob o olhar dos críticos, constituindo, ao contrário, os instrumentistas sobre os quais os críticos recorrentemente menos falam.

Estas constatações contrariam a minha suposição inicial (informada pelas narrativas do capítulo 3) de que o PC seria uma figura ignorada pela mídia e pouco representada no cenário musical de São Paulo. Eu esperava que as críticas musicais ignorassem com maior reincidência a atuação destes profissionais. Claro, não estou desconsiderando o fato de que em 35 (14,64%) das 239 apresentações levantadas o PC encontra-se totalmente ausente, nem tampouco que este é um fenômeno não limitado aos contextos temporais (ocorre desde 1919 até 2006), porém, eu acreditava que isto se daria com maior recorrência.

Estas percepções são interessantes porque estabelecem um novo paradigma para análise: quando consideramos todas as apresentações e instrumentações, o PC não é uma figura literalmente **invisível** aos olhos dos críticos, porém constitui uma figura sobre a qual os críticos pouco discorrem, parecendo conferir pouca importância no cenário musical. O mais próximo de uma não-representação parece ocorrer no contexto dos Duos, principalmente nos *Duos Vocais*, onde os críticos falaram muito pouco sobre o PC, discorrendo dez vezes mais sobre os cantores.

Esta pesquisa exploratória e quantitativa serviu como uma base para a avaliação da representação do PC nas críticas. Agora, é necessário focar a minha análise sobre **o que se fala**, avaliando o foco e os assuntos dos críticos a respeito dos PCs. Se com a pesquisa deste capítulo vimos o quanto de representação se oferece, na próxima etapa pesquisarei como se dá esta visibilidade?

4.2.3.3. sobre os pianistas colaboradores: presença, assuntos e recorrências

Nesta etapa de análise, continuo com o foco investigativo e descritivo, mas altero o meu olhar para uma análise qualitativa. Refiro-me à avaliação e nomeação de categorias acerca de quais conteúdos são tratados nos trechos dos documentos em que os críticos se referem à figura dos PCs.

Pelo fato de eu já haver codificado e separado os instrumentistas no capítulo anterior, julguei mais prático iniciar o processo de análise do conteúdo das críticas a partir do código *Pianista Colaborador*, ou seja, as falas acerca do PC enquanto indivíduo, não enquanto grupo ou dupla. Após este processo, eu analisei o código *Ambos/Grupo*.

Após a leitura dos trechos, o meu processo de codificação, isto é, de interpretação⁷⁴ se deu através da tentativa de responder a seguinte pergunta: sobre o que este trecho fala? A resposta não constituiu uma descrição direta dos acontecimentos, mas uma abstração dos assuntos tratados em tópicos capazes de ser aplicada em outras críticas,⁷⁵ mas não tão abstratos a ponto de englobarem conteúdos muito diversos, o que derrotaria o propósito desta etapa. Por exemplo, em vez de descrever: “o crítico falou que o acompanhamento de Fritz Jank foi executado com excelência”, eu codifiquei como “excelência”; por sua vez, “toque aveludado” e “acordes pesantes” foram ambos codificados como “aspectos relacionados à técnica pianística do PC”, por exemplo.

Na exploração dos conteúdos do código de *Pianista Colaborador*, gerei 31 códigos, com um total de 365 trechos codificados (gr=365). Estes códigos foram então listados e comparados, buscando averiguar a ocorrência de tópicos repetidos e redundantes. Após este processo, foram comparados e agrupados segundo o seu conteúdo em tópicos mais abrangentes, relacionados diretamente ao conteúdo das críticas. Desta maneira, consegui reunir e separar os 31 códigos iniciais em nove assuntos principais: adequação, biografia, comparação, identidade, qualidade, reconhecimento, relacionamento, repertório e técnico-artístico. Conforme tabela abaixo (em ordem alfabética, com quantidade de citações e a contagem das palavras utilizadas):

---

⁷⁴ “Para o pesquisador individual, atribuir significados simbólicos (isto é, um código) para dados é um ato de assinatura pessoal. E como todos nós provavelmente percebemos o mundo social de forma diferente, nós o experimentaremos de maneira diferente, o interpretaremos de maneira diferente, o documentaremos de maneira diferente, codificaremos de maneira diferente, o analisaremos de maneira diferente e escreveremos sobre ele de maneira particular. ‘Objetividade’ sempre foi uma meta ideal, ainda que artificial, virtualmente impossível de se alcançar na pesquisa quantitativa. Então, por que a pesquisa qualitativa deveria carregar esta bagagem? Nós não reivindicamos sermos objetivos, porque esta noção é um falso deus” (SALDAÑA, 2013, p. 39, tradução própria).

⁷⁵ “A codificação descritiva resume em uma palavra ou frase curta – geralmente um substantivo – o tópico principal de uma passagem de dados qualitativos. Para esclarecer, Tesch (1990) diferencia que ‘é importante que estes códigos sejam identificações do tópico não abreviações do conteúdo. O tópico é o que se fala ou se escreve sobre. O conteúdo é a substância da mensagem’ (p. 119)” (apud SALDAÑA, 2013, p. 88, tradução própria).

Tabela 7 - Códigos gerados sobre o tópico pianista colaborador

TABELA DE CÓDIGOS GERADAS SOBRE O TÓPICO <i>PIANISTA COLABORADOR</i>		
EIXO	CÓDIGOS	EXPLICAÇÃO
Adequação	Adequação da técnica pianística em relação à estética de um compositor/gênero(s)/obra (Gr=8; Wc=131)	Desejo ou descrição do crítico de uma adaptação da parte musical do pianista em função das ideias e arquétipos considerados corretos a respeito da execução da obra de determinado compositor, gênero ou obra. Ex: "O <i>touche</i> mozartiano e schumanniano, a expansão em Strauss, a atmosfera em Debussy revelaram um pianista [Walter Ponce] cheio de brilho e sensibilidade." (FREITAG, 1981, p. 19)
	Adequação da Técnica Pianística em relação aos demais musicistas (Gr=20; Wc=507)	Desejo ou descrição do crítico de uma adaptação da parte musical do pianista em função das decisões interpretativas, vontades, necessidades e estéticas dos demais instrumentistas. Ex: "Assinalamos também a extraordinária facilidade com que Fritz Jank assimila a maneira de ser dos solistas, como mais uma vez se verificou ontem, adaptando-se à musicalidade deles e conduzindo assim a interpretação com grande unidade." (SOCIEDADE, 1962, p. 8)
Biografia	Dados Biográficos (Gr=7; Wc=71)	Descrição de dados relativos à vida do PC e aos demais instrumentistas. Incluo neste código, ano e local de nascimento. Ex: "O pianista boliviano Walter Ponce, natural de Cochabamba (...)" (FREITAG, 1981, p. 19)
	Discografia (Gr=1; Wc=22)	Código único gerado pela descrição de álbuns gravados pelo PC e demais instrumentistas. Ex: "Artur Balsam, após numerosos concertos e recitais na Europa, prosseguiu a carreira nos Estados Unidos onde gravou, com Fuchs, todas as Sonatas de Beethoven para piano e violino e os Concertos de Mozart

		para piano e orquestra." (JOSEPH, 1957, p. 15)
	Estudo (Gr=3; Wc=73)	Descrição dos professores e instituições musicais nas quais o PC estudou: Ex: "Claudio de Brito estudou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, nos Seminários de Música da Universidade da Bahia com Sebastian Benda, e na Escola Superior de Música de Freiburg, Alemanha, onde permaneceu cinco anos, sob orientação da professora Edith Picht-Axenfeld." (FILHO, 1974, p. 13)
	Acontecimentos extramusicais (Gr=5; Wc=112)	Relatos de situações extramusicais relacionadas à dinâmica do palco entre PC e demais instrumentistas presenciadas pelos críticos musicais. Ex: "Não faltou o bom humor: o pianista afobava-se à procura de partituras num álbum, enquanto Lawrence Winters, sorrindo, tamborilava os dedos na tampa do piano, e o próprio artista fez sorrir o público ao explicar espirituosamente as razões de algumas modificações introduzidas no programa." (MÚSICA, 1959, p. 7)
Comparação	Comparação entre a performance de PCs (Gr=1; Wc=22)	Código único, gerado na ocasião da comparação de performances musicais dos PCs em apresentações distintas. Ex: "Todavia, a participação de Fritz Jank foi, a nosso ver, mais intensa do que a do pianista do primeiro recital, Alfredo Rossi." (SOCIEDADE, 1955, p. 7)
	Elevação à categoria de Solista (Gr=2; Wc=41)	Comparação explícita das críticas de papéis e responsabilidades atribuídos à figura do PC e à figura do solista. Ex: "Por isso, também obrigatório se torna elevar o excelente pianista Miguel Proença à categoria adquirida pela sua participação: não como simples acompanhador, mas como solista ou recitante." (FILHO, 1973, p. 7)

Identidade	Musicalidade do PC no mesmo nível que do SOL (Gr=9; Wc=142)	Comparação e valoração explícita dos críticos musicais da performance do PC com a figura do solista e/ou demais musicistas. Ex: "O requinte estético a que chegou [o pianista] é que o tornou espiritualmente igual aos seus companheiros (...)" (FILHO, 1970, p. 30)
	Compositores/Regentes atuando enquanto PCs (Gr=10; Wc=127)	1) Personalidades mais conhecidas por sua atuação enquanto Compositores, mas que atuam enquanto PCs no recital. Ex: "(...) tendo, desta vez, como pianista, o compositor Egon Kornauth" (TRIO, 1934, p. 2). 2) Compositores que, ao piano, interpretaram a sua própria obra. Ex: "(...) e Glass, (...) passou a essência de sua criação musical tecida com hipnóticas ondulações repetitivas que no início soam imutáveis, mas embutem novidades quase imperceptíveis." (COELHO, 2011, p. 77), 3) Concertos nos quais os regentes dos grupos atuaram enquanto PCs. Ex: "(...) dirigidos pelo maestro Leo Schwarz, que faz também os acompanhamentos ao piano." (SOCIEDADE, 1955, p. 8)
	O seu próprio pianista (Gr=5; Wc=46)	Trechos nos quais os críticos se utilizam de pronomes possessivos relacionados aos PCs. Trechos nos quais é possível inferir que o PC constituiria uma posse dos solistas. Ex: "(...) que foi acompanhada pelo seu próprio pianista Leo Taubman." (SOCIEDADE, 1951, p. 7)
	Parceiro (Gr=4; Wc=36)	Situações nas quais os críticos enalteceram a participação do PC na condição de parceiro do solista. Difere-se do código Elevação à categoria de Solista por não haver comparação explícita entre ambos os instrumentistas, mas uma ideia de parceria que parte da figura do PC para os demais instrumentistas. Ex. "A elegante Kathryn Scott (...) é

		a parceira ideal para o violoncelo de Yo-Yo Ma." (COELHO, 2010, p. 84)
Qualidade	Discrição (Gr=6; Wc=163)	Código que diz respeito às seções em que os críticos, explicitamente, comentaram a respeito da discrição e da falta de presença musical do PC na apresentação. Ex: "Estela Kersenbaum, apesar de demonstrar apreciáveis qualidades, pareceu-nos um tanto diluída como elemento de fusão, por situar-se em terreno oposto ao do violinista. Faltou-lhe atuação mais decidida." (NUNES, 1965, p. 13)
	Qualidade acerca da execução dos acompanhamentos (Gr=2; Wc=18)	Aferição da qualidade de execução exclusivamente dos acompanhamentos por parte dos críticos. Refiro-me a conceitos valorativos e abstratos: bom, ruim, ótimo, etc. Este código difere-se do código aspectos musicais/expressivos pelo fato do crítico não descrever aspectos mais concretos da técnica pianística em suas críticas. Ex: "Ao piano, estive o maestro Arnaldo Estrela, que fez os acompanhamentos com muita felicidade." (SOCIEDADE, 1933, p. 2)
	Qualidades do PC enquanto instrumentista (Gr=9; Wc=167)	Aferição das qualidades musicais da figura do PC enquanto musicista pelos críticos. Não está necessariamente vinculada à apresentação da noite. Ex: "(...) excepcional pianista inglesa Kathryn Stott." (COELHO, 2010, p. 84)
Reconhecimento	Colaboração para o êxito do Recital (Gr=8; Wc=97)	Frases nas quais os críticos destacam a atuação dos PCs enquanto um fator que colabora para o êxito do recital. Em geral, está relacionado a um reconhecimento formal da presença destes pianistas. Difere-se do código parceria por tratar da colaboração de maneira mais abstrata e não necessariamente relacionada aos instrumentistas em si. Ex: "Ao piano, colaborou

		eficazmente para o êxito do concerto o pianista Alberto Sales". (FILHO, 1943, p. 3)
	Nome do PC (Gr=59; Wc=497)	Reconhecimento formal do nome PC. Ex: "Ao piano, o pianista Edward Mattos" (SOCIEDADE, 1947, p. 4)
	Personalidade (Gr=2; Wc=29)	Descrição de aspectos da personalidade do PC por parte dos críticos. Ex: "Este, nascido em 1933, é vibrante, dinâmico, talvez em excesso em certos momentos, e sua personalidade se projeta mais intensamente do que a do seu companheiro." (PIANISTA, 1960, p. 14)
	Reconhecimento de estado de espírito do PC (Gr=1; Wc=6)	Código único, gerado para descrever a ocasião em que um crítico comentou a respeito do estado de humor do PC na apresentação. Ex: "O pianista Paulo Gori pareceu nervoso." (HAAG, 1993, p. 74)
	Reconhecimento/estima enquanto acompanhador (Gr=19; Wc=208)	Reconhecimento por parte dos críticos da atuação do PC enquanto acompanhador (não necessariamente vinculado à apresentação). Ex: "Ao piano, Gilberto Tinetti mostrou-se excelente acompanhador, fazendo jus também a uma referência elogiosa" (CANTORA, 1960, p. 8)
Relacionamento	Coadjuvado (Gr=32; Wc=334)	Resultado da junção dos (sub)códigos: acompanhado, secundado, auxiliado, coadjuvado e apoiado. Refere-se à uma atitude dos críticos de elogiar ao solista pela apresentação da noite, que, por sua vez, foi auxiliado pelo PC. Ex: "E assim coadjuvada com tanta fineza e bom-gosto pelo sr. Carlos Alwin que a acompanhava ao piano" (SOCIEDADE, 1930, p. 10)
	Divisão de responsabilidade (Gr=3; Wc=33)	Trechos nos quais os críticos se utilizam de expressões nas quais dá a entender que o PC dividiu com os demais musicistas a responsabilidade pela apresentação da noite. Difere-se do

	código elevação à categoria de solista pelo fato de não haver uma comparação explícita entre ambos os musicistas. Ex: "Ao piano, deve ser analisada e ótima colaboração de Theodore Saindenberg, que fez os acompanhamentos e dividiu com o solista a responsabilidade da execução das sonatas incluídas no programa. (YEHUDI, 1950, p. 7)"
Equilíbrio/Homogeneidade (Gr=21; Wc=349)	Resultado da junção dos (sub)códigos: Equilíbrio, entrosamento, diálogo e homogeneidade entre o PC e os demais musicistas. Refere-se a aspectos técnico-musicais e expressivos entre os instrumentistas que tenham ocorrido, ou foram desejados, pelo crítico. Ex:"ao piano é que coube o papel de realizador do equilíbrio e da unidade em todos os seus aspectos. Istomin soube conduzi-lo segundo as proporções desejáveis, não obstante haver tocado com o instrumento inteiramente aberto; fê-lo soar, não de modo "discreto", mas de modo altamente "educado" como arte, expressão e interpretação; deu-lhe uma sonoridade "de câmara" realmente." (FILHO, 1970, p. 30)
Elogio técnico artístico especializado, sensível à um dos papéis da colaboração. (Gr=1; Wc=9)	Código único, gerado para descrever o momento em que o crítico discorre acerca do papel musical do piano (instrumento) na apresentação. Ex: "em cuja redução o piano evoca facilmente a orquestra" (SOCIEDADE, 1935, p. 4)
Relação entre PC e demais musicistas (Gr=2; Wc=64)	Descrição de aspectos técnico-musicais relacionados ao diálogo entre PC e demais instrumentistas. Ex: "Viu-se isso desde o início da sonata em mi menor, no entrecruzamento de timbres do cello e do piano: o primeiro inicia uma longa frase melódica no seu registro mais baixo e atinge uma

		das notas mais agudas de sua tessitura, colchoado por acordes solenes do piano." (COELHO, 2010, p. 84)
Repertório	Acompanhamentos (Gr=23; Wc=132)	Conceito agrupador de repertório. Diz respeito ao fato de parecer haver uma separação na mente dos críticos entre as peças vistas como meros acompanhamentos e as peças mais dignas. Ex: "Digna de elogios à atuação do pianista Alfredo Rossi que, além de fazer os acompanhamentos, dividiu com o recitalista a responsabilidade da interpretação das duas sonatas inscritas no programa." (RENATO, 1952, p. 8)
	Atuação enquanto Solista no Recital (Gr=7; Wc=487)	Código gerado quando da execução de peças para piano solo por parte do PC na apresentação. Ex: "O pianista Alexandre Vilalta, a quem foram confiados os acompanhamentos, apresentou-se como solista na segunda parte do programa." (SOCIEDADE, 1938, p. 3)
	Reconhecimento do PC pela execução de peças específicas (Gr=36; Wc=583)	Código gerado a partir do reconhecimento/estima dos críticos aos PCs pela execução de peças específicas. Estas peças são diferentes do repertório tido como acompanhamento. Em geral, diz respeito às sonatas e obras interpretadas enquanto virtuosísticas. Ex: "Assinalamos como particularmente merecedora de elogios a participação de Alfredo Rossi na execução das Sonatas de Beethoven e de Debussy, pelo que se fez alvo de boa parte dos calorosos aplausos do público" (SOCIEDADE, 1955, p. 6)

Técnico-artístico	Aspectos musicais-expressivos do PC (Gr=11; Wc=150)	Descrição de aspectos relacionados às escolhas interpretativas dos PCs. Difere-se do código Aspectos de Técnica Pianística do PC pelo fato de ser mais abstrato e não relacionar gestos físicos e/ou aspectos técnicos. Ex: "Jenniffer Partridge, ao piano, transmitiu todas as nuances, diferenças e cores, fazendo música de câmara em alto nível."(FREITAG, 1979, p. 15)
	Proficiência (Gr=34; Wc=342)	Código que descreve a atitude de alguns críticos de relacionar a performance dos PCs à uma proficiência técnica e sem aspectos artísticos. Está atrelado aos conceitos: Proficiência, Acerto, Eficiência, Habitualidade. Ex: "Ao piano, Fritz Jank realizou os acompanhamentos com a sua habitual proficiência." (SOCIEDADE, 1951, p. 8)
	Aspectos da Técnica Pianística do PC (Gr=14; Wc=308)	Descrições explícitas de aspectos técnicos relacionados à execução do piano pelo PC. Difere-se do código aspectos musicais-expressivos do PC por tratar de questões um pouco mais concretas e gestuais, tais como: acordes, dinâmica, articulação, bem como tipos de toque e fraseados. Ex: "A segurança do toucher", a limpidez da execução, a compreensão do instrumento em função do espírito da época, os contrastes dinâmicos e a condução do faseado, tudo revelava a superioridade da artista, hoje considerada a maior pianista da Itália." (SOCIEDADE, 1953, p. 5)
TOTAL		Gr = 365; Wc 5306

Fonte: autoria própria.

Seguindo a mesma metodologia, analisei todos os trechos que discurriam a respeito da atuação do PC no grupo (código *ambos/grupo*). Da mesma maneira, optei por abstrair os conteúdos das citações em tópicos, de uma maneira que me permitisse a aplicação em outras críticas. Após um primeiro processo de codificação nas críticas, realizei um processo de refinamento, checando a presença de códigos repetidos,

redundantes, códigos muito parecidos, e, quando cabível, realizei a junção destes. Gerei 24 códigos, com um total de 465 trechos codificados (Gr=465). Semelhante ao processo anterior, comparei e agrupei os códigos segundo o seu conteúdo emergente em tópicos. Desta maneira, consegui reunir e separar os 24 códigos oriundos da análise de *ambos/grupo* em seis sete assuntos principais: adequação, biografia, miscelânea, qualidade, reconhecimento, qualidade e técnica.

Tabela 8 - Códigos gerados sobre o tópico ambos

TABELA DE CÓDIGOS GERADAS SOBRE O TÓPICO <i>AMBOS</i>		
EIXO	CÓDIGOS	EXPLICAÇÃO
Adequação	Adequação à Música de Câmara (Gr=11; Wc=180)	Desejo ou descrição do crítico de uma adaptação da parte musical do grupo em função das ideias e arquétipos considerados corretos a respeito de aspectos da execução daquilo que seria considerado como música de câmara. Ex: "Os componentes deste conjunto (...) procuraram e conseguem cada vez mais identificar o seu temperamento artístico, numa verdadeira compreensão da música de câmara, fato que infelizmente não é comum registrar-se em conjuntos desse difícil quão sutil gênero musical." (SOCIEDADE, 1939, p. 5)
	Adequação dos instrumentistas à estética de um compositor/gênero/obra/estilo (Gr=37; Wc=970)	Desejo ou descrição do crítico de uma adaptação de aspectos técnico-musicais por parte do grupo em função das ideias e arquétipos considerados corretos a respeito da execução da obra de determinado compositor, gênero ou obra. Ex: "Os três artistas, que demonstraram um conhecimento exato do estilo de Mozart, souberam dar a essa joia musical uma interpretação sóbria, elegante, fazendo (...) evocar a fineza de espírito do século XVIII." (SOCIEDADE, 1933, p. 4)

Biografia	Tradução da concepção do compositor/obra/estilo (sem aspectos técnicos em si) (Gr=25; Wc=586)	Desejo ou descrição do crítico de uma adaptação da parte musical do grupo em função das ideias e arquétipos considerados corretos a respeito da execução da obra de determinado compositor, gênero ou obra. Difere-se do código adequação dos instrumentistas à estética de um compositor/gênero/obra/estilo pelo fato de ser mais abstrata e não descrever aspectos técnico-musicais específicos. Ex: "Ouvia-se a Sonata de Schumann: os dois grandes instrumentos eram a própria Sonata." (SOCIEDADE, 1934, p. 3)
	Equilíbrio/Homogeneidade (Gr=48; Wc=750)	Resultado da junção dos (sub)códigos: Equilíbrio, entrosamento, diálogo, fusão, igualdade e homogeneidade entre o PC e os demais musicistas. Refere-se a aspectos técnico-musicais e expressivos entre os instrumentistas, que tenham ocorrido (ou não ocorreram e foram desejados pelo crítico). Ex: "(...) impuseram-se desde logo ambos os artistas pela segurança do ritmo, pelo realce dado a polifonia pela perfeita concordância do colorido, da sonoridade e da interpretação, visando uma unidade de concepção que foi plenamente atingida." (BRAGA, 1933, p. 3)
	Dados Biográficos sobre o grupo/integrantes (Gr=16; Wc=454)	Descrição de dados relativos à carreira do grupo e/ou de seus integrantes. Inclui descrição de países, salas de concerto e musicistas de renome com os quais se apresentaram, seja no Brasil, seja no exterior. Ex: "A primeira característica do conjunto é a unidade de formação dos seus componentes. Após os estudos no Conservatório de Madrid, aperfeiçoaram-se em Paris, na Escola Normal de Música, participando de atividades dirigidas por Alfred Cortot, Nadia Boulanger, Jacques Thibaud e outros mestres, entre eles Diran Alexanian que durante vários anos orientou o novel conjunto em música de câmara." (MÚSICA, 1959, p. 11)

	Futuro (Gr=6; Wc=177)	Desejos, previsões e informações dos críticos referentes ao futuro da atuação profissional do grupo. Não está vinculada à apresentação da noite. Ex: "Ao que nos foi informado, o 'Quarteto' que em boa hora o fino violinista Leonidas Autuori fundou, fará uma excursão artística pela Europa, subvencionado pelo governo central, sendo nos seus programas incluídas obras de musicistas brasileiros." (MARCHESOTTI, 1935, p. 4)
Miscelânea	Luthiers/Marca dos Instrumentos (Gr=3; Wc=82)	Descrição por parte dos críticos dos luthiers, qualidade e da marca dos instrumentos de corda utilizados pelos musicistas. Ex: "É exato que eles empregam instrumentos de classe: violinos de Carlo Tononi, 1670 e Gaspar da Saló; viola de Carlo Antonio Testore, 1750 e violoncelo de Vincenzo Postiglioni, 1880." (SOCIEDADE, 1954, p. 6)
	Relação do público com o grupo (Gr=7; Wc=75)	Inclusão dos críticos de reações e participações por parte do público com os musicistas nas respectivas apresentações. Não inclui gestos simbólicos de ovação, estes estão incluídos no código "Ovação". Ex: "Diante de um público literalmente hipnotizado, que passeava pensamentos sobre o desenrolar dos eventos sonoros." (TRIO, 1988, p. 39)
Qualidade	Qualidade/Renome do grupo (não vinculada à apresentação) (Gr=21; Wc=362)	Aferição, por parte dos críticos, da qualidade do grupo. Inclui o reconhecimento, por parte do crítico, do renome e da fama do grupo. Não está vinculada necessariamente à apresentação da noite, pode referir-se à uma apresentação prévia. Ex: "Mesmo assim, já se pode dizer que existe, de fato, um magnífico conjunto de música de câmara, destinado a uma carreira brilhante, que enobrecerá as tradições musicais do país." (MARCHESOTTI, 1935, p. 4)

Qualidade dos instrumentistas (Gr=28; Wc=452)	Aferição, por parte dos críticos, da qualidade dos instrumentistas do grupo. Inclui neste código todas as ocasiões em que o crítico destacou a atuação de determinado musicista enquanto indivíduo. Difere-se do código Individualidade vs grupo por não conter uma relação explícita entre a atuação do instrumentista enquanto indivíduo e a atuação do grupo. Ex: "Foi o que conseguiram Odnoposoff e Souza Lima nos três concertos ora realizados, nos quais reafirmaram o notável valor que possuem." (SOCIEDADE, 1941, p. 4)
Correspondência às expectativas (Gr=16; Wc=210)	Código gerado a partir de uma atitude recorrente por parte dos críticos de se referirem à performance da noite enquanto algo que já se esperava dos instrumentistas. Incluo nesta categoria expressões como: de costume, como era de se esperar, desnecessário repetir, pouco de novo há a se dizer, corresponderam ao que se esperava, etc. Ex: "O Beaux Arts Trio apresentou-se pela sociedade de Cultura Artística, confirmando a expectativa de seu altíssimo nível." (FREITAG, 1981, p. 17)
Qualidade da seleção do repertório pelo grupo (Gr=2; Wc=27)	Código gerado a partir da atitude de alguns críticos de se elogiar (ou criticar) a escolha das peças do programa. Ex: "Assinalamos como digno de elogios, (...), o critério que presidiu à organização do programa, pois conseguiu-se evitar a rotina sem sacrifício da variedade nem da alta qualidade do repertório." (SOCIEDADE, 1953, p. 5)
Qualidade da interpretação do grupo na apresentação (Gr=37; Wc=712)	Aferição da qualidade de interpretação do grupo nas respectivas apresentações. Difere-se dos códigos presentes no eixo técnica pelo fato de não apresentarem descrições de aspectos técnico-musicais em suas avaliações. Incluo neste código adjetivos mais abstratos como: bom, ruim, satisfatório, belo, etc. Ex: "De modo geral, o concerto

		agradou como se verificou pelos calorosos aplausos que o público dirigiu aos dois jovens artistas." (PIANISTA, 1960, p. 14)
	Aferição da qualidade de execução de movimentos ou peças específicos (Gr=21; Wc=555)	Aferição da qualidade de interpretação do grupo em peças (ou movimentos de peças) específicos. Difere-se dos códigos presentes no eixo Aspectos expressivos-interpretativos em peças-movimentos específicos pelo fato de não apresentarem descrições de aspectos técnico-musicais em suas avaliações. Incluo neste código adjetivos mais abstratos como: bom, ruim, satisfatório, belo, etc. Ex: "Se pretendêssemos destacar os movimentos desse 'quarteto' diríamos que o 'andante' foi, por todos os motivos, o mais prodigo de emoção íntima." (TRIO, 1934, p. 2)
Reconhecimento	Ovação (Gr=34; Wc=483)	Descrição dos gestos simbólicos de ovação por parte do público presente na respectiva apresentação. Incluo gestos tais quais: aplausos, pedidos de bis, flores atiradas, etc. Ex: "O público manifestou o seu entusiasmo com entusiásticos e prolongados aplausos, que dizem bem do êxito que alcançou o sarau de ontem da Cultura." (SOCIEDADE, 1936, p. 2)
	Coincidência de Temperamentos (Gr=8; Wc=121)	Código que se refere à compatibilidade dos intérpretes enquanto indivíduos. Refiro-me à coincidência de humor, interesses, práticas musicais e estudos dos performers. Em diversas ocasiões, este código está relacionado ao equilíbrio musical do grupo, porém difere-se deste código por introduzir um aspecto humano/pessoal (e não apenas técnico-musical) aos intérpretes. Ex: " Ambos os artistas, baseados em mútua compreensão e feliz afinidade de temperamento, deram à grandiosa obra de Brahms execução notável (...)" (SOCIEDADE, 1940, p. 3)

Individualidade x Grupo (Gr=15; Wc=377)	Comparação entre o que os críticos consideram uma atuação dos musicistas enquanto indivíduos e o que seria considerada uma adaptação à atuação do grupo. Este código difere-se do código Equilíbrio/Homogeneidade pelo fato dos críticos se referirem ao musicista enquanto indivíduo e de não tratarem apenas sobre questões musicais e estéticas. Ex: "Quem gozou a fortuna de ter ouvido esse conjunto há de lembrar-se que, ao lado de inúmeras razões de admiração, permanecia uma ponta de reserva devido à projeção da marca da individualidade de cada um deles, tanto mais que reunião periódica anual não significa o mesmo que reunião permanente durante anos a fio, fato de que se podem orgulhar alguns conjuntos da atualidade." (FILHO, 1970, p. 30)
Nome do grupo (Gr=25; Wc=150)	Reconhecimento formal do nome do grupo (quando aplicável). Ex: "Fez-se ouvir a 14 do corrente, no Teatro Municipal, o Quinteto Chigiano, famoso conjunto italiano" (FILHO, 1966, p. 11)
Nome dos integrantes do grupo (Gr=51; Wc=678)	Reconhecimento formal dos integrantes do grupo. Descrição do nome de cada um dos integrantes. Ex: "(...) fazem parte Felix Ayo, violinista, Alfonso Ghedin, viola, Enzo Autobelli, violoncelo, (...), e o pianista Carlos Bruno." (FILHO, 1971, p. 10)
Sobriedade/Descrição do PC em grupo (Gr=2; Wc=22)	Código que diz respeito às seções em que os críticos, explicitamente, comentaram a respeito da descrição, da sobriedade e da falta de presença musical do PC na apresentação. Fosse estas falas apresentadas enquanto uma atitude desejável por parte do PC, ou não. Ex: "Isso não lhes obscurece, entretanto, as qualidades individuais (o lirismo de Oscar Borghert, a concentração de Iberê Gomes Grosso e a sobriedade e descrição de Arnaldo Estrela), que se exprimem com grande musicalidade,

		revelada nos momentos favoráveis à sua expansão. (SOCIEDADE, 1942, p. 3)
Técnica	Aspectos expressivos/interpretativos em peças/movimentos específicos (Gr=10; Wc=602)	Avaliação dos críticos de aspectos técnico-musicais em peças (ou movimentos de peças) específicos. Ex: "E no Allegro, último movimento, confirmou-se a predominância da exatidão rítmica sobre a penetração expressiva." (MÚSICA, 1959, p. 11)
	Aspectos técnico-musicais dos instrumentistas enquanto indivíduos (Gr=1; Wc=52)	Código único gerado a partir da avaliação do crítico de aspectos técnico-musicais dos instrumentistas enquanto indivíduos. Difere-se do código Individualidade vs grupo por não conter uma relação explícita entre a atuação do instrumentista enquanto indivíduo e a atuação do grupo. Ex: "Os executantes também assim o sentiram, embora o violino, aliás de bela e sedutora sonoridade, não estivesse, por instantes, bem seguro de si mesmo." (TRIO, 1934, p. 2)
	Aspectos técnico-musicais da relação entre PC e grupo (Gr=21; Wc=741)	Descrição dos críticos de aspectos técnico-musicais concernentes à relação entre PC e os demais instrumentistas do grupo. Difere-se do código Aspectos técnico-musicais dos instrumentistas enquanto indivíduos pelo fato do foco principal do texto ser a associação do piano com os demais instrumentistas. Ex: "(...) pois os pianos se tornam percussivos e a percussão, melódica, nos pianos, os difíceis intervalos e quartas, quintas e sextas, acordes e glissandos foram executados com perfeição técnica" (FREITAG, 1981, p. 19)
	Aspectos técnicos-musicais relacionados à execução enquanto grupo (Gr=20; Wc=496)	Descrição dos críticos de aspectos técnico-musicais concernentes à atuação do grupo. Ex: "Entre elas destacou-se a finura com que realizaram o valor expressivo das mudanças no campo harmônico – modulações – o que os levou a emprego muito sutil da dinâmica, ou graduações de intensidade." (FILHO, 1971, p. 10)
TOTAL		Gr=465; Wc=9314

Fonte: autoria própria.

Uma das constatações que tive durante o processo de codificação, revisão e refinamento destes códigos foi de que os assuntos tratados a respeito do PC mudam dependendo do contexto, isto é, se os críticos se referem a ele enquanto um indivíduo ou enquanto grupo. Embora eu perceba um eixo de assuntos comuns, como técnica pianística, musicalidade e equilíbrio, por exemplo (assuntos que fazem parte daquilo que esperamos ao ler uma crítica musical), a maneira como estes assuntos se articulam muda dependendo da conjuntura. Percebo no tratamento dos críticos ao PC indivíduo, uma maior incidência de códigos e assuntos relacionados à coadjuvação, auxílio e adequação aos demais instrumentistas. Por sua vez, quando em grupo, percebo uma incidência maior de códigos relacionados à relação entre instrumentistas e compositor.

Outro fator que me chamou a atenção foram alguns códigos específicos que surgiram no individual e no grupal. No contexto do PC indivíduo, por exemplo, temos a emergência de tópicos comparativos, como *musicalidade no mesmo nível que do solista*, que inexitem nas falas do PC atuando em grupo. O foco dos críticos ao falar sobre os grupos tende a ser o equilíbrio e a adaptação da execução às intenções dos compositores.

Percebi também que em diversas críticas os PCs se fazem presentes formalmente, isto é, os críticos musicais falam o nome do PC seguido de uma pequena descrição de como executou as peças. Em geral, estas frases, que estou chamando de reconhecimento formal, possuem a seguinte estrutura: ao piano, o pianista (nome do pianista) secundou brilhantemente (nome dos demais musicistas). Em diversas críticas, este tipo de tratamento era o único conferido pelos críticos aos PCs. Por se tratar de uma abordagem recorrente, eu quis identificar em quantas das apresentações isso ocorria.

Para este levantamento, reli o meu *corpus* em busca de identificar críticas nas quais o único tratamento conferido ao PC é este tipo de reconhecimento. Para o processo de codificação, considereei enquanto *Reconhecimento Formal* trechos nos quais os críticos falam a respeito da atuação do PC no recital em termos gerais, isto é, destacando a sua presença e interpretação, sem, porém, detalharem este processo.

Desta maneira, das 239 críticas, o PC esteve presente formalmente em 80 delas (33,47%), um terço das críticas. Isto quer dizer que, em 80 críticas, os críticos não discorrem sobre a atuação do PC para além de uma **formalidade**. É importante

destacar que, adicionando esta representação formal com as críticas nas quais o PC não apareceu (35% + 14,64%) em quase metade das críticas não se fala sobre o PC. Ele está presente, mas quase como um ornamento à apresentação, e não como um dos instrumentistas responsáveis por ela. Em termos de instrumentação, das 80 apresentações, 49 são em Duo Vocal, 27 em Duo instrumental, 1 em quarteto + Pc convidado, 2 em formação diversa e 1 quinteto.

Nestas ocorrências, quais são os assuntos sobre os quais os críticos estão falando? Criei uma tabela de coocorrências no Atlas.ti, filtrei os códigos pela quantidade de ocorrências, aqui o número indica o total de vezes que estes tópicos surgiram nas 80 ocorrências codificadas como *Reconhecimento Formal*, destas ocorrências selecionei os dez códigos com a maior quantidade de ocorrências.

Figura 5 - Lista de assuntos tratados no código reconhecimento formal do pianista colaborador

Fonte: autoria própria.

Nome do PC (Gr=36), *Proficiência* (Gr=15), *Coadjuvado* (Gr=14), *Acompanhamento* (Gr=8), *Reconhecimento do PC pela execução de peças específicas* (Gr=7), *Reconhecimento/estima enquanto acompanhador* (Gr=5), *O seu próprio pianista* (Gr=4), *Adequação da Técnica Pianística em relação aos demais musicistas* (Gr=4), *Divisão de Responsabilidade* (Gr=3), *Colaboração para o êxito do Recital* (Gr=3).

Me chamou a atenção de que, neste tratamento que estou chamando de reconhecimento formal, de todos os assuntos técnico-musicais possíveis de serem

destacados,⁷⁶ os críticos destacam apenas os fatores atrelados à competência, proficiência e coadjuvação do PC.

Uma vez separados os conteúdos das críticas em códigos, isto é, em tópicos relacionados ao que se está falando, creio ser possível estabelecer um terreno comum e entender qual a recorrência dos assuntos e qual a relevância que os críticos conferem a determinados assuntos. Por recorrência, estou me referindo à reincidência de determinados assuntos nas críticas musicais, por relevância, refiro-me a uma relação entre a recorrência e a quantidade de palavras utilizadas para tratar cada um dos assuntos.

Para fazer sentido deste *corpus* e tentar entender os tratamentos comuns, levantei os 10 principais códigos mais recorrentes e com a maior quantidade de palavras utilizadas. Fiz este processo com todas as críticas, considerando os 239 documentos como uma coisa só e depois realizei o mesmo processo separado por instrumentação.

Para avaliar a recorrência, gerei uma tabela código-documento no *Atlas.ti* selecionando os códigos gerados neste processo de análise. Como estou avaliando repetição e reincidência de assuntos, *binarizei* os códigos para que constasse apenas um assunto por crítica e os classifiquei dos maiores para os menores. Com estes dados gerados, selecionei os dez códigos que mais se repetem. Para selecionar as instrumentações, filtrei as apresentações e repeti o processo descrito.

O número dos códigos (GrB) indica o número de críticas nas quais estes códigos estiveram presentes.

Nos *Duos Instrumentais* (103 apresentações) o código que mais se mostra recorrente é o *reconhecimento do PC pela execução de peças específicas* (GrB=30). Após temos *nome do PC* (GrB=59), *equilíbrio/homogeneidade* (GrB=48), *coadjuvado* (GrB=32), *qualidade dos instrumentistas* (GrB=28), *nome dos integrantes do grupo* (GrB=51), *proficiência* (GrB=34), *acompanhamentos* (GrB=23), *adequação dos*

---

⁷⁶ Refiro-me ao fato que de vários elementos Elementos Musicais (intrínsecos à música) que poderiam ser abordados pelos críticos como, por exemplo - Melodia (Fraseado, Contracanto), Harmonia (Acordes, Voicings, isto é volume de notas específicas dos acordes, Arpejos), Ritmo (Síncope, Acentos, Agógica), Dinâmica (Melodia, da harmonia, das frases), Timbre pianístico (Através do tipo de toque, Relação entre as partes do piano, Articulação), Relação entre partes (Dinâmica, Mais forte que, Menos forte que, Igual, Equilibrado), Ataque do piano (Piano adiantado, Piano junto, Piano atrasado), Virtuosismo (Técnica pianística, dificuldade das peças) e Questões físicas (toque, presença, postura) – os críticos optam por destacar um fator técnico, de capacidade, de competência, que está imbuído na palavra proficiência.

instrumentistas à estética de um compositor/gênero/obra/estilo (GrB=11), adequação da técnica pianística em relação aos demais musicistas (GrB=20). Em termos mais gerais, os assuntos que se repetem nesta instrumentação estão relacionados com *Adequação (2), Reconhecimento formal (2), Relacionamento entre instrumentistas (2) e Repertório (2).*

Nesta formação chamou-me a atenção o fato de que a recorrência está relacionada ao fato de o crítico destacar a atuação do PC em alguma peça, movimento ou obra específica. As peças destacadas, são em geral, sonatas como a sonata em Lá maior de Cesar Franck, e algumas sonatas de Beethoven (para piano e violino, como a *Op. 24 no. 5*, por exemplo). Para mim, este fator, relacionado à separação realizada pelos críticos entre acompanhamentos e outros repertórios, parece indicar uma tendência pela valorização de repertórios tidos como virtuosísticos.

Nos *Duos Vocais* (88 apresentações), o código que se mostrou mais recorrente, foi o *nome do PC (GrB=26), proficiência (GrB=34), coadjuvado (GrB=32), reconhecimento/estima enquanto acompanhador (GrB=9), nome dos integrantes do grupo (GrB=51), adequação da técnica pianística em relação aos demais musicistas (GrB=5), adequação da técnica pianística em relação à estética de um compositor/gênero/obra/estilo (GrB=4), qualidades do PC enquanto instrumentista (GrB=3) e ovação (GrB=3).* Em termos mais gerais, os assuntos que se repetem nesta instrumentação estão relacionados com *Reconhecimento formal (4) e Adequação (2).*

Penso ser interessante destacar que a existência e reincidência do tópico Proficiência se deu apenas dos duos. Este código está relacionado aos códigos *Acompanhamento* e *Coadjuvação*, o que possivelmente, poderia indicar uma questão valorativa entre realizar acompanhamentos e ser o coadjuvante em uma apresentação musical.

Nos *Trios* (17 apresentações), o código que se mostrou mais recorrente, foi o *nome dos integrantes do grupo (GrB=14).* Após, *equilíbrio/homogeneidade (GrB=10), qualidade/renome do grupo (não necessariamente vinculada à apresentação) (GrB=8), ovação (GrB=8), nome do grupo (GrB=8), adequação dos instrumentistas à estética de um compositor/gênero/obra/estilo (GrB=8), qualidade da interpretação do grupo na apresentação (GrB=7), qualidade dos instrumentista (GrB=6), tradução da concepção do compositor/obra/estilo (GrB=5), dados biográficos sobre o grupo/integrantes (GrB=5).* Em termos mais gerais, os assuntos que se repetem nesta

instrumentação estão relacionados com *Reconhecimento formal* (3), *Adequação* (3) e *Aferição de Qualidade* (3).

Nos *Quartetos* (2 apresentações), o único tópico que se repete é *aspectos técnico-musicais da relação entre PC e grupo* (GrB=2). Esta instrumentação constitui o grupo com menor quantidade de críticas encontradas online: 2. Por esta razão, o único código recorrente está relacionado ao relacionamento entre instrumentistas.

Nos *Quartetos + PC convidado* (10 apresentações) o código mais recorrente é *Qualidade da interpretação do grupo na apresentação* (GrB=5). Em ordem decrescente: *nome do grupo* (GrB=5), *coadjuvado* (GrB=4), *nome dos integrantes do grupo* (GrB=3), *nome do PC* (GrB=3), *correspondência às expectativas* (GrB=3), *aferição da qualidade de execução de movimentos ou peças específicos* (GrB=3), *qualidade/renome do grupo (não necessariamente vinculado à apresentação)* (GrB=2), *Equilíbrio/homogeneidade (por parte do PC)* (GrB=2), e *equilíbrio/homogeneidade (enquanto grupo)* (GrB=2). Em termos mais gerais, os assuntos que se repetem nesta instrumentação estão relacionados com *Aferição de Qualidade* (3), *Reconhecimento formal* (3) e *Relacionamento* (2). Surpreendeu-me neste código a presença de tópicos à coadjuvação e correspondência às expectativas. Até o momento, estes códigos estavam limitados à atuação do PC nos *Duos*. Após releitura das críticas nos quais ocorre o código *Coadjuvado*, percebi que este fator se relaciona a um destaque por parte dos críticos de que o papel do pianista funcionaria enquanto um suporte, acompanhamento para o restante do grupo. Há inclusive o elogio a capacidade de alguns dos pianistas de se “encaixarem”, se integrarem ao grupo.

Nos *Quintetos* (5 apresentações), o tópico mais recorrente é *nome dos integrantes do grupo* (GrB=5). Em ordem decrescente: *nome do grupo* (GrB=4), *qualidade da interpretação do grupo na apresentação* (GrB=3), *aspectos expressivos/interpretativos em peças/movimentos específicos* (GrB=3), *aspectos expressivos/interpretativos em peças/movimentos específicos* (GrB=3), *qualidade/renome do grupo (não vinculado à apresentação)* (GrB=2), *luthiers/marca dos instrumentos* (GrB=2), *correspondência às expectativas* (GrB=2), *aferição da qualidade de execução de movimentos ou peças específicos* (GrB=2), *adequação dos instrumentistas à estética de um compositor/gênero/obra/estilo* (GrB=2). Em termos

mais gerais, os assuntos que se repetem nesta instrumentação estão relacionados com *Aferição de Qualidade (3)*, *Reconhecimento formal (2)* e *Aspectos Técnicos (2)*.

Figura 6 - Assuntos mais recorrentes relacionados aos pianistas colaboradores separados por instrumentação

Fonte: autoria própria.

Nas *Formações Diversas* (14 apresentações), o tópico mais recorrente é ovação (GrB=6). Em ordem decrescente: nome dos integrantes do grupo (GrB=4),

equilíbrio/homogeneidade (GrB=4), adequação dos instrumentistas à estética de um compositor/gênero/obra/estilo (GrB=4), nome do pc (GrB=3), nome do grupo (GrB=3), correspondência às expectativas, (GrB=3), aspectos técnicos-musicais relacionados à execução enquanto grupo (GrB=3), aspectos técnico-musicais da relação entre PC e grupo (GrB=3) e tradução da concepção do compositor/obra/estilo (sem aspectos técnicos em si) (GrB=2). Em termos mais gerais, os assuntos que se repetem nesta instrumentação estão relacionados com *Reconhecimento formal (4), Adequação (3) e Aspectos técnicos (2).*

No Geral, sem a divisão por instrumentação, *Nome do PC (GrB= 116), Nome dos integrantes do grupo (GrB= 96), Equilíbrio/Homogeneidade (GrB= 72), Proficiência (GrB= 68), Reconhecimento do PC pela execução de peças específicas (GrB= 66), Coadjuvado (GrB= 64), Ovação (GrB= 62), Qualidade da interpretação do grupo na apresentação (GrB= 60), Adequação dos instrumentistas à estética de um compositor/gênero/obra/estilo (GrB= 58), Qualidade dos instrumentistas (GrB= 52).*

Penso ser interessante destacar que os códigos mais recorrentes tratados a respeito dos PCs nos Duos vocais, nos trios e nos quintetos são aqueles que se relacionam diretamente às formalidades: nome do PC, nome do grupo, ovação. Penso que este fator, mais do que se relacionar com as falas dos PCs, se deve à própria natureza coesa e à quantidade deste, isto é, as decisões pro forma, (as estruturas do discurso dos críticos se mostrariam enquanto elementos recorrentes.

Desconsiderados, porém estes tópicos, a recorrência de assuntos parece reafirmar a percepção destacada anteriormente (Tabela 6) de que, à medida que a quantidade de instrumentistas aumenta, o interesse pelo desempenho dos indivíduos tende a diminuir. Percebo isso pela recorrência dos tópicos relacionados às questões musicais e códigos de aferição da qualidade da apresentação.

Outro fator que percebo é que adequar a forma de tocar de maneira a melhor traduzir as ideias do compositor, ou adequar-se a um estilo, constitui um dos tópicos que se mostram ubíquos em todas as instrumentações. Adequar-se ou não ao que seria o estilo de determinado compositor, época, escola ou composição, parece ser um dos pontos de avaliação mais recorrentes para o sucesso, ou não, da apresentação.

Não vamos repetir o que dissemos a respeito desse conjunto de câmara. Reiteramos somente a expressão da nossa admiração e consignamos o êxito invulgar que coroou a audição daquelas três obras-primas da literatura de música de câmara. É preciso realmente possuir musicalidade incomum para

traduzir de modo tão comunicativo a espontaneidade da música de Haydn, a angústia oculta que informa a de Mozart e o sentimento tão humano que está na base da inspiração de Schubert. Com esses concertos a Sociedade de Cultura Artística conseguiu um relevo muito especial na temporada musical de São Paulo. (SOCIEDADE, 1951, p. 7)

Ainda dentro do assunto adequação, nos duos, há a existência de outro processo que se mostra reincidente: a adaptação do PC aos demais instrumentistas. Diversas vezes os críticos se referem a necessidade do pianista adequar o seu toque, sua dinâmica, suas escolhas interpretativas às escolhas dos solistas.

Depois de adquirir uma compreensão acerca dos assuntos mais recorrentes tratados pelos críticos, sobre quais assuntos os críticos falam mais? Para levantar estes dados, relacionei e levantei os tópicos em cada crítica, realizei a contagem de palavras de cada tópico, separei os resultados por instrumentação e realizei a soma deles.

Nos *Duos instrumentais* os assuntos sobre os quais os críticos mais discorreram foram: *Reconhecimento do PC pela execução de peças específicas* (Wc= 527), *Qualidade dos instrumentistas* (Wc= 294), *Equilíbrio/Homogeneidade* (Wc= 293), *Adequação dos instrumentistas à estética de um compositor/gênero/obra/estilo* (Wc= 277), *Adequação da Técnica Pianística em relação demais musicistas* (Wc= 268), *Aferição da qualidade de execução de movimentos ou peças específicos* (Wc= 245), *Aspectos técnico-musicais da relação entre PC e grupo* (Wc= 225), *Nome do PC* (Wc= 214), *Coadjuvado* (Wc= 181), *Atuação enquanto Solista no Recital* (Wc= 177). Destes tópicos, oito coincidem com os assuntos mais recorrentes nas críticas, embora em outras posições. De tópicos não presentes entre os mais recorrentes, temos Aspectos técnico-musicais da relação entre PC e grupo e Atuação enquanto solista no recital.

Nos *Duos Vocais*, os assuntos sobre os quais os críticos mais discorreram foram: *Atuação enquanto Solista no Recital* (Wc= 310), *Nome do PC* (Wc= 232), *Proficiência* (Wc= 223), *Adequação da Técnica Pianística em relação demais musicistas* (Wc= 116), *Qualidades do PC enquanto instrumentista* (Wc= 114), *Coadjuvado* (Wc= 107), *Reconhecimento/estima enquanto acompanhador* (Wc= 105), *Adequação da técnica pianística em relação à estética de um compositor/gênero(s)/obra* (Wc= 64), *Ovação* (Wc= 61), *Acompanhamentos* (Wc= 55). Destes tópicos, o único que não está presente na tabela de assuntos recorrentes é Atuação enquanto solista no recital.

Nos Duos, percebi que, a ocorrência de um tópico como *Atuação (do PC) enquanto solista no recital*, apesar de pouquíssimas ocorrências nas 239 críticas (Gr=7, presente em 6 críticas), se mostrou um dos tópicos sobre os quais os críticos mais falaram nos duos: no *Instrumental* encontra-se na 10ª posição, e no *Vocal*, na 1ª posição.

Creio que isto se deve, principalmente, à própria característica deste código: um conglomerado de assuntos. Isto é, ele reúne uma série de temas tratados, afigurando-se, conseqüentemente, como um código maior.⁷⁷ Argumento, porém, que uma vez que a proposta desta análise é avaliar sobre o que se fala sobre o PC enquanto PC (tomando o próprio ofício da colaboração como ponto de referência) creio que um tópico como este se mostra coerente com a proposta: em diversas apresentações os críticos destacaram a atuação do PC enquanto um pianista solista. Interessante notar que este tópico não ocorre nas demais instrumentações, sendo algo exclusivo dos recitais em duo, possivelmente indicando que a prática de se tocar piano solo nos recitais em grupo seja algo que ocorreu nesta instrumentação.

Nos duos vocais, a maior parte dos tópicos dizem respeito a aspectos de reconhecimento formal da presença do PC: *nome, ovação, acompanhamentos, coadjuvado e reconhecimento/estima enquanto acompanhador*. É interessante notar que, mesmo constituindo códigos que se caracterizam pela utilização de poucas palavras, tornaram-se os assuntos mais tratados nesta instrumentação em virtude da recorrência nas críticas.⁷⁸

Ainda nos duos, percebo a incidência de uma grande quantidade de códigos relacionados à *adequação* dos PC, seja a questões estéticas, composicionais, ou ainda com relação aos demais instrumentistas. Nos *Duos Instrumentais*, por sua vez, há a incidência da discussão de assuntos técnicos diretamente vinculados ao relacionamento entre PC e demais instrumentistas, embora a presença de códigos relacionados à *coadjuvação*.

---

77 Por se tratar de um conglomerado de assuntos, reli as 7 ocorrências deste tópico e analisei sobre o que os críticos falavam neste contexto. Os assuntos dizem respeito a aspectos técnico-pianístico do PC, aferição da qualidade artística, afinidade com os ideais do compositor, descrição de sonoridades adquiridas e projeções de questões técnicas em questões pessoais junto aos instrumentistas.

78 Estas considerações poderiam, inclusive, permitir outras formas de interpretação dos assuntos tratados sobre o PC. Eu poderia argumentar que a ocorrência de códigos ligados ao reconhecimento formal serem os mais falados pelos críticos poderia indicar a pouca relevância de outros assuntos nos duos vocais.

Nos *Trios*, os assuntos sobre os quais os críticos mais discorreram foram: *Qualidade da interpretação do grupo na apresentação* (Wc= 336), *Equilíbrio/Homogeneidade* (Wc= 309), *Adequação dos instrumentistas à estética de um compositor/gênero/obra/estilo* (Wc= 251), *Dados Biográficos sobre o grupo/integrantes* (Wc= 236), *Individualidade x Grupo* (Wc= 204), *Aspectos técnico-musicais da relação entre PC e grupo* (Wc= 200), *Nome dos integrantes do grupo* (Wc= 192), *Tradução da concepção do compositor/obra/estilo (sem aspectos técnicos em si)* (Wc= 191), *Qualidade/Renome do grupo (não vinculada à apresentação)* (Wc= 188), *Aspectos expressivos/interpretativos em peças/movimentos específicos* (Wc= 143). Destes assuntos, 7 tópicos estão presentes entre os mais recorrentes, embora em diferentes posições. Há, porém, o aparecimento de 3 assuntos novos: *individualidade x grupo*, *aspectos técnico-musicais da relação entre PC e grupo* e *aspectos expressivos/interpretativos em peças/movimentos específicos*.

Comparado aos duos, nos trios, há um maior tratamento por parte dos críticos com relação ao grupo, mesmo as questões de reconhecimento formal, como nome e dados biográficos se mostra relacionada a ambos/grupo, ao invés dos indivíduos, como ocorria nos duos. Nesta instrumentação, a recorrência de códigos relacionados à adequação deixa de dizer respeito à adequação do PC aos demais instrumentistas e se converte em uma conformidade do grupo ao compositor, estilo musical e/ou obra. Nesta instrumentação, os críticos abordam assuntos relacionados ao equilíbrio e homogeneidade entre instrumentistas e aspectos técnicos do relacionamento dos PC com o restante do grupo.

Nos *Quartetos*, devido ao fato de haver apenas duas apresentações, o gráfico representa quase a totalidade dos assuntos abordados. Em ordem decrescente: *Tradução da concepção do compositor/obra/estilo (sem aspectos técnicos em si)* (Wc= 117), *Aspectos técnico-musicais da relação entre PC e grupo* (Wc= 116), *Adequação dos instrumentistas à estética de um compositor/gênero/obra/estilo* (Wc= 66), *Aspectos técnicos-musicais relacionados à execução enquanto grupo* (Wc= 33), *Nome dos integrantes do grupo* (Wc= 26), *Individualidade x Grupo* (Wc= 15), *Reconhecimento do PC pela execução de peças específicas* (Wc= 14), *Ovação* (Wc= 10), *Aspectos musicais-expressivos do PC* (Wc= 9), *Luthiers/Marca dos Instrumentos* (Wc= 7). Nesta instrumentação, oito tópicos coincidem com os mais recorrentes. Há

dois códigos novos, são eles: *adequação dos instrumentistas à estética de um compositor/gênero/obra/estilo* e *aspectos técnicos-musicais relacionados à execução enquanto grupo*.

Figura 7 - Assuntos mais falados relacionados aos pianistas colaboradores separados por instrumentação

Fonte: autoria própria.

Em virtude do baixo número de apresentações encontradas nesta formação (2), temos quase todos os assuntos tratados estão presentes no gráfico. Nesta instrumentação, o foco dos críticos parece estar na adequação dos instrumentistas e a tradução das “intenções do compositor”. Percebo, também, uma maior descrição de aspectos técnicos relacionados à atuação do PC no grupo. O destaque pela execução de peças específicas, presente na Figura 7, diz respeito aos elogios do crítico à execução do *Quinteto para Piano e Cordas*, de César Franck.

Nos *Quartetos + PC convidado*, os assuntos sobre os quais os críticos mais discorreram foram: *Qualidade da interpretação do grupo na apresentação* (Wc= 99), *Adequação da Técnica Pianística em relação demais musicistas* (Wc= 98), *Aferição da qualidade de execução de movimentos ou peças específicos* (Wc= 75), *Individualidade x Grupo* (Wc= 71), *Aspectos técnicos-musicais relacionados à execução enquanto grupo* (Wc= 65), *Qualidade/Renome do grupo (não vinculada à apresentação)* (Wc= 62), *Adequação dos instrumentistas à estética de um compositor/gênero/obra/estilo* (Wc= 57), *Nome dos integrantes do grupo* (Wc= 54), *Futuro* (Wc= 52), *Equilíbrio/Homogeneidade* (Wc= 38). Os dois tópicos que não aparecem nos assuntos mais recorrentes são: *Adequação da Técnica Pianística em relação demais musicistas* e *futuro*.

No *Quarteto + Pc Convidado*, me surpreendeu a ocorrência de códigos relacionados à adequação e proficiência. Nesta instrumentação os críticos parecem adotar a perspectiva de que o PC deve se adequar aos instrumentistas, ao quarteto com o qual toca. Os demais códigos dizem respeito à adequação do grupo às “exigências” do estilo e do compositor e ao equilíbrio e homogeneidade entre instrumentistas. É interessante, também, perceber que os críticos se referem mais ao PC quando este é um pianista convidado por um grupo. Em um primeiro momento, pensei que isto se devia à uma projeção, por parte dos críticos, de um papel de solista ao pianista convidado. Após a leitura e codificação do conteúdo das críticas, e pela reincidência de códigos relacionados à adequação, penso que este fenômeno está mais relacionado à dinâmica da apresentação e às interpretações do crítico sobre o papel do PC neste contexto. Em geral, na minha visão, por interpretarem o grupo enquanto um elemento único, e ao pianista enquanto outro elemento, os críticos parecem esperar dos PCs atitudes de harmonização com o restante dos

instrumentistas, isto é, do PC “ir em direção” ao grupo, por isto, a maior incidência de assuntos relacionados ao PC enquanto indivíduo.

Nos *Quintetos*, os assuntos sobre os quais os críticos mais discorreram foram: *Aspectos expressivos/interpretativos em peças/movimentos específicos* (Wc= 359), *Nome dos integrantes do grupo* (Wc= 98), *Dados Biográficos sobre o grupo/integrantes* (Wc= 95), *Aspectos técnicos-musicais relacionados à execução enquanto grupo* (Wc= 81), *Qualidade da interpretação do grupo na apresentação* (Wc= 81), *Aferição da qualidade de execução de movimentos ou peças específicos* (Wc= 80), *Adequação dos instrumentistas à estética de um compositor/gênero/obra/estilo* (Wc= 79), *Luthiers/Marca dos Instrumentos* (Wc= 75), *Qualidade/Renome do grupo (não vinculada à apresentação)* (Wc= 61), *Adequação à Música de Câmara* (Wc= 38). Destes tópicos, os três que não se mostraram os mais recorrentes na tabela anterior são: *Aspectos expressivos/interpretativos em peças/movimentos específicos*, *Dados Biográficos sobre o grupo/integrantes* e *Adequação à Música de Câmara*.

Os críticos se mostraram mais interessados na descrição e avaliação de movimentos específicos das peças executadas nos *Quintetos*. Os reconhecimentos formais (*nome, dados biográficos, etc*) dizem respeito ao grupo. A aferição de qualidade da apresentação relaciona-se à adequação à estética, ao compositor e ao que os críticos consideram como sendo “música de câmara”. Nesta instrumentação os críticos discorrem mais a respeito de elementos técnicos da relação entre PC e grupo. Nesta instrumentação, os códigos relacionados à adequação estão relacionados à adequação do grupo aos compositores e estilos, não aos instrumentistas entre si.

Nas *Formações Diversas*, os assuntos sobre os quais os críticos mais discorreram foram: *Adequação dos instrumentistas à estética de um compositor/gênero/obra/estilo* (Wc= 217), *Aspectos técnico-musicais da relação entre PC e grupo* (Wc= 165), *Aspectos técnicos-musicais relacionados à execução enquanto grupo* (Wc= 122), *Nome dos integrantes do grupo* (Wc= 103), *Ovação* (Wc= 95), *Tradução da concepção do compositor/obra/estilo (sem aspectos técnicos em si)* (Wc= 85), *Equilíbrio/Homogeneidade* (Wc= 83), *Dados Biográficos sobre o grupo/integrantes* (Wc= 75), *Nome do grupo* (Wc= 41) e *Individualidade x Grupo* (Wc=

40). Nesta instrumentação, há dois tópicos que não se mostraram entre os dez mais recorrentes: *Dados Biográficos sobre o grupo/integrantes e Individualidade x Grupo*.

Na formação diversa, o mesmo fator parece se mostrar. O reconhecimento formal se dá através de códigos relacionados ao grupo e a avaliação das questões musicais também. Os instrumentistas são avaliados pela adequação ou não ao estilo e à obra. Fala-se mais de aspectos técnicos da relação do PC com os grupos, focam no equilíbrio e na questão da individualidade x grupo.

No Geral, sem a divisão por instrumentação, os assuntos sobre os quais os críticos mais recorreram foram: *Adequação dos instrumentistas à estética de um compositor/gênero/obra/estilo (Wc= 970)*, *Equilíbrio/Homogeneidade (Wc= 750)*, *Aspectos técnico-musicais da relação entre PC e grupo (Wc= 741)*, *Qualidade da interpretação do grupo na apresentação (Wc= 712)*, *Nome dos integrantes do grupo (Wc= 678)*, *Aspectos expressivos/interpretativos em peças/movimentos específicos (Wc= 602)*, *Tradução da concepção do compositor/obra/estilo (sem aspectos técnicos em si) (Wc= 586)*, *Reconhecimento do PC pela execução de peças específicas (Wc= 583)*, *Aferição da qualidade de execução de movimentos ou peças específicos (Wc= 555)*, *Adequação da Técnica Pianística em relação demais musicistas (Wc= 507)*. Os assuntos sobre os quais os críticos mais trataram dividem metade dos tópicos com os assuntos mais recorrentes. Os cinco assuntos novos são: *Aspectos técnico-musicais da relação entre PC e grupo*, *Aspectos expressivos/interpretativos em peças/movimentos específicos*, *Tradução da concepção do compositor/obra/estilo (sem aspectos técnicos em si)*, *Aferição da qualidade de execução de movimentos ou peças específicos*, *Adequação da Técnica Pianística em relação demais musicistas*.

4.2.3.4. sonatas, lieder, acompanhamentos e hierarquias músico-sociais

Durante o processo de contato, codificação, recodificação e leitura das críticas percebi um tratamento recorrente por parte dos críticos: a tendência de elogiar e destacarem a participação dos PCs em peças específicas. Em geral,⁷⁹ destacam a execução de sonatas nos duos instrumentais

---

⁷⁹ Há diversas críticas nas quais os não são indicadas as peças executadas. Nestes casos, é comum os críticos se utilizarem do termo mais amplo – sonata – podendo estar acompanhado do compositor (ex: a sonata de Beethoven). Outras vezes, os críticos fizeram questão de descrever as peças executadas, variando conforme a instrumentação e o programa.

Ao piano, Fritz Jank trouxe a colaboração do seu talento **participando da execução das sonatas** e realizando os acompanhamentos com a proficiência que lhe é habitual. (CONCERTO, 1957, p. 10)⁸⁰

e *lieder* nos duos vocais

Lilian Barretto é a pianista ideal para um duo. Participante, impecável no estilo e na dosagem da intensidade, foi expressiva e envolvente, **realizando perfeitamente a proposta do lied de Brahms e Schumann: o diálogo em igualdade de condições, não o simples acompanhamento**. (FREITAG, 1983, p. 22)

Este fenômeno é quase que exclusivo das formações menores,⁸¹ pois quando ocorre nas demais formações (Trios, Quartetos, etc.) os críticos destacam a atuação do grupo, e não do PC exclusivamente

[...] Em Ravel, principalmente, o Trio São Paulo como que se revelou novamente vencendo incríveis dificuldades de escrita, inúmeros problemas de sonoridade, dominando completamente a extrema complexidade daquela obra, cujo espírito nos foi integralmente transmitido. (SOCIEDADE, 1936, p. 3)

Principalmente nos duos, percebi a recorrência de duas palavras que me chamaram a atenção: participar e dividir. Percebi que os críticos “elogiavam” a performance do PC afirmando que naquelas peças eles haviam participado da execução das sonatas

A Fritz Jank coube boa parte dessas demonstrações de admiração pela sua atuação em todo o recital e **pela participação na execução da Sonata, em lá maior, de Beethoven, para piano e violino**. (SOCIEDADE, 1936, p. 6)

E que dividiam com os “solistas” a responsabilidade da execução das peças.

O pianista Alfredo Rossi, acompanhador exclusivo do recitalista teve uma atuação de ótima qualidade, **principalmente na sonata de Beethoven, momento em que dividiu com Ruggiero Ricci as responsabilidades da interpretação**. (SOCIEDADE, 1953, p. 6)

Estas palavras me chamaram atenção pelo fato de ocorrer apenas nestes contextos. Os críticos não afirmam que os PCs participaram da apresentação na execução das demais peças (daquilo que englobam enquanto **acompanhamento**), apenas na execução das sonatas ou dos *lieder*. A utilização destes termos nestas

---

80 Conforme informações contidas no site do Estadão: “O licenciamento e autorização são obrigatórios para uso e reprodução dos conteúdos em livros, jornais, revistas, sites, blogs, programas de televisão e rádio, filmes, propagandas e outros produtos audiovisuais, apostilas, catálogos, cartazes, folhetos, banners, folders, quadros, exposições ou qualquer outro tipo de publicação. **No caso de trabalhos escolares e acadêmicos é permitida a reprodução, desde que conste menção de crédito ao Estadão e que o trabalho não seja reutilizado nos tipos de publicações descritos acima**”, em, <https://acervo.estadao.com.br/faq/> (Acesso em 25/07/2020, grifos meus).

⁸¹ Das 43 críticas em que esta atitude dos críticos de destacar a atuação do PC em peças específicas ocorre, 27 são apresentações de Duos Instrumentais, 13 de Duos Vocais, 1 de Quarteto + PC convidado e 1 de Formações Diversas.

peças me gera o seguinte raciocínio: se apenas nestas peças ele participou e dividiu a responsabilidade com a outra parte, nas outras ele não participava nem dividia. Penso que este raciocínio seria coerente se ocorresse nas apresentações em que solistas apresentaram exclusivamente um repertório *a capella*, porém, o todo o corpus documental levantado tem como característica justamente a presença e participação de PCs nos recitais, fosse nos ditos “acompanhamentos”, fosse em peças consideradas mais “sérias”. É interessante perceber que os críticos não ignoram a participação dos PCs na execução dos acompanhamentos, inclusive, o destaque de peças específicas ocorre concomitante ao reconhecimento da execução dos acompanhamentos pelo PC.

Digna de elogios a atuação do pianista Alfredo Rossi que, **além de fazer os acompanhamentos**, dividiu com o recitalista a responsabilidade da interpretação das duas sonatas inscritas no programa. (RENATO, 1952, p. 3)

Penso, então que a ocorrência da palavra *participar* junto do termo *dividir* parece implicar que os críticos empregavam estes termos enquanto uma atuação igualitária. Ou seja, apenas na execução das sonatas e dos lieder que o PC participaria igualmente da apresentação musical no mesmo patamar que os demais musicistas, dividindo com estes a responsabilidade da execução musical e, consequentemente, das ovações do público.

Na segunda parte Altea Alimonda deu à “Sonata” de Debussy, [uma interpretação] com muita musicalidade, largueza e compreensão da maneira do autor [...]. **Aqui, Fritz Jank dividiu com a recitalista os méritos da execução, tornando-se inteiramente merecedor dos calorosos aplausos a ambos dirigidos, graças à maneira tão cheia de propriedade e de medida com que conduziu a sua parte.** (SOCIEDADE, 1949, p. 8)

Por que esta diferença entre acompanhamentos e sonatas/lieder? Seria em virtude das peças serem compostas originalmente para piano e demais instrumentos? Por uma crença de que a tradução de peças não originalmente compostas para piano diminuiriam a musicalidade das peças? Ou seriam músicas mais fáceis de serem executadas, isto é, sem grandes dificuldades técnicas? Seria algo relacionado ao fato do material melódico encontrar-se nos instrumentos “solistas”? A execução de acompanhamentos rítmico-harmônicos incorreria em uma participação musical menor? Independente das razões que motivaram os críticos a adotarem estas nomenclaturas me parece haver uma divisão clara entre o que é acompanhamento e o que seria uma peça “mais séria”, pois apenas nestas últimas o pianista participa “igualmente” e divide com o solista a responsabilidade pela apresentação.

Esta ideia é interessante porque desconsidera a capacidade de diálogo e influência entre os musicistas que existe mesmo nos “meros acompanhamentos”.⁸² É como se, por trás das falas dos críticos, existisse a crença de que se o acompanhamento fosse removido, o solista continuaria tocando e se apresentando da mesma forma, como se nada houvesse ocorrido. Claro, perder-se-ia um pouco de ambiência, de cor e preenchimento, mas a apresentação continuaria ali. Me parece, então, que os críticos parecem crer que a parte pianística intitulado acompanhamento constituiria uma parte instrumental prescindível, de pouco conteúdo técnico e musical, e que interfere pouco na parte do “solista”. Desta maneira, o papel do acompanhador não seria “fazer música” colaborativamente, mas seguir e se adequar às intenções dos “solistas”, aqueles responsáveis pela música. Isto é, restaria ao acompanhador concordar e se adaptar às intenções musicais e escolhas performáticas dos demais musicistas.

Assinalamos também a extraordinária facilidade com que Fritz Jank assimila a maneira de ser dos solistas, como mais uma vez se verificou ontem, adaptando-se à musicalidade deles e conduzindo assim a interpretação com grande unidade. (SOCIEDADE, 1962, p. 8)

Aqui é interessante percebermos a interpretação de quem está olhando o fenômeno. Para nós (e aqui tomo a liberdade de utilizar o termo na primeira pessoa do plural pois me refiro à área de atuação), enquanto PCs, o material dito acompanhamento constitui um objeto de estudo e de pesquisa não enquanto objeto em si, mas enquanto possibilidade de interrelação entre instrumentistas. Dito de outra maneira, parte da premissa da área de estudos da colaboração é analisar os “meros acompanhamentos” não pelos materiais musicais, ou as dificuldades técnicas que apresentam, mas pelas possibilidades interpretativas que se revelam da relação entre piano e demais instrumentos.

Infelizmente, os críticos parecem estar focados na constituição técnica-pianística repertório em si, que parece ser o determinante das relações possíveis entre instrumentistas. Pelas suas falas, parece que, se o PC executa um material de suporte harmônico-rítmico, ele está lá para suportar. Desta forma, parece haver uma projeção de aspectos musicais das peças intituladas **acompanhamento**, para os musicistas

---

⁸² Ou como diria Lea Vinocur Freitag: “Lilian Barretto é a pianista ideal para um duo. Participante, impecável no estilo e na dosagem da intensidade, foi expressiva e envolvente, realizando perfeitamente a proposta do lied de Brahms e Schumann: o diálogo em igualdade de condições, **não o simples acompanhamento.**” (1983, p. 22)

que as executam, como que, ao fazer o acompanhamento a única possibilidade dos PCs fosse acompanhar.⁸³ Talvez por isso, por cumprir o papel de seguir e de fornecer uma base harmônica e rítmica para os solistas, que os críticos recorrentemente se utilizem de adjetivos vinculados à competência e eficiência dos PCs nos acompanhamentos reservando os adjetivos e percepções artísticas às execuções de piano solo ou ainda à execução de sonatas.

Ao piano, Fritz Jank trouxe a colaboração do seu talento participando da execução das sonatas e realizando os acompanhamentos **com a proficiência que lhe é habitual**. (CONCERTO, 1957, p. 10)

Não somente isso, mas os únicos contextos em que os críticos elogiam a performance dos PCs enquanto pianistas colaboradores, recorrendo a respeito de suas escolhas artísticas é quando destacam a execução das sonatas e peças que consideram virtuosísticas.

Ao piano fez-se ouvir o pianista Fritz Jank. Além da sua atuação perfeita nos acompanhamentos, participou da execução da **Sonata de Schumann, momento em que reafirmou as suas altas qualidades artísticas**, de há muito conhecidas e aplaudidas nos principais centros musicais do país. (SOCIEDADE, 1942, p. 2)

Mesmo nestes momentos, percebo que os fatores mais elogiados pelos críticos é a capacidade de adequação e integração com os demais musicistas.

Ao piano, Fritz Jank, além do acompanhamento, participou brilhantemente da **execução das sonatas. A intensa musicalidade desse artista, dúctil e maleável, integrou-se na maneira do violinista e no espírito das peças, de sorte a atingir a indispensável unidade**. A sua situação foi realmente superior. (FILHO, 1943, p. 3)

Esta ideia de integração, fusão e equilíbrio é interessante porque parece constituir uma tarefa específica aos PCs.

Assinalamos como digna de elogios à atuação da pianista Lídia Alimonda, que participou da execução das sonatas e acompanhou a recitalista nas demais peças. **Momentos houve em que maior afinidade com a violinista seria desejável**, mas não se pode negar que a sua colaboração esteve à altura dos méritos que possui. (O RECITAL, 1952, p. 4)

Penso ser importante destacar que não encontrei nas críticas admoestações, descrições ou pedidos dos críticos para que os solistas se adequassem aos demais instrumentistas. Não somente é desejado que os PCs se adequem às intenções solistas como é o que se espera deles. Este tipo de crença se afigura quase como um

---

⁸³ Percebi uma recorrência por parte dos críticos de relacionarem resultados técnico-musicais a questões pessoais dos musicistas. Diversas vezes os críticos parecem afirmar que o equilíbrio e a homogeneidade sonora são resultantes da fusão de temperamento dos instrumentistas. Em alguns recitais com formações maiores, inclusive, tendem a relacionar a individualidade dos instrumentistas como o fator responsável pela falta de equilíbrio na apresentação.

“senso-comum”, isto é, a base de avaliação dos críticos a respeito da performance dos PCs. Há, inclusive, um único momento em que o crítico se questiona a respeito deste hábito adquirido:

Na Sonata de Beethoven, observou-se que os artistas percorriam os caminhos da música em bom equilíbrio, mas simplesmente juntos, não integrados em unificada interpretação. **O piano deveria ter mostrado maior participação e, principalmente, maior aproximação relativamente ao espírito e a musicalidade da violinista. Mas pode-se perguntar: por que não inversamente? Porque, no caso a verdade musical estava mais com a violinista do que com o pianista.** Em tais situações não deve haver diferença na dimensão estética. Piano e violino têm de ser uma só coisa (FILHO, 1974, p. 13)

Pode ser que na peça em específico à qual o crítico Caldeira Filho se referia possuísse as características apontadas (conjecturo que ele estivesse se referindo à presença do material melódico-motívico sobre o qual a peça foi construída na parte do violino), porém, achei interessante ser este o único momento no qual este papel é questionado e articulado em palavras. Em todas as demais críticas, têm-se como “óbvio” que o responsável pelo equilíbrio na construção das peças é o PC.

Ao piano – justamente ao timbre diferencial, ao elemento contrastante, quando não chocante, às suas possibilidades orquestrais, à facilidade quanto ao predomínio mesmo involuntário – **ao piano é que coube o papel de realizador do equilíbrio e da unidade em todos os seus aspectos. Istomin soube conduzi-lo segundo as proporções desejáveis, não obstante haver tocado com o instrumento inteiramente aberto; fê-lo soar, não de modo “discreto”, mas de modo altamente “educado” como arte, expressão e interpretação; deu-lhe uma sonoridade “de câmara” realmente.** (FILHO, 1970, p. 30)

Me parece, então, que os críticos confundem uma função técnica e intrínseca ao repertório com a função do PC que executará o repertório. Termos como equilíbrio, fusão, sutileza, cuidado, adequação e integração parecem estar todos relacionados, de uma ou de outra maneira, à aceitação e propagação da ideia de que o papel do PC é servir aos demais instrumentistas seguindo e acompanhando as suas intenções sem pestanejar. Destaco, porém, que este tipo de atitude está mais vinculado ao contexto dos duos instrumentais e vocais. Nos trios e demais formações, os críticos destacam a homogeneidade e o equilíbrio como sendo resultado da concordância de todo o grupo. Inclusive, um dos fatores que mais relacionam como responsável pela quebra de unidade foi justamente a individualidade dos instrumentistas.

Estas, naturalmente mais em evidência que aquelas, não fossem os seus jovens componentes concertistas de inegável valor e que sempre se caracterizaram pela sua probidade artística, pelo entusiasmo sempre sincero que votam à sua arte. **Se uma ou outra falha se pode aprontar quanto à técnica, deve ser atribuída provavelmente ao facto dos bravos instrumentistas esquecerem a sua qualidade de partes integrantes de**

um conjunto harmonioso, indivisível, solistas que são. (MARCHESOTTI, 1935, p. 4)

Parece então, que na visão dos críticos, a individualidade é um possível impedimento⁸⁴ à atuação do grupo. Porém esta régua de avaliação não se aplica aos contextos dos duos, onde a individualidade dos “solistas” é valorizada e destacada, cabendo ao PC, “apagar” a sua individualidade para servir às outras.

O pianista Hellmuth Baerwald foi o acompanhador do solista e estava à altura da responsabilidade, principalmente nas variações, de Beethoven e na Sonata de Debussy. Mas, como acontece com a maioria dos acompanhadores de celebridades, **viu-se frequentemente compelido a extrema discricção, que pouco permitia ouvir do que tocava. Ora, a música não é só a parte do violoncelo. E justamente por tratar-se de instrumento melódico ou de sons sucessivos, a parte do piano é elemento integrante, o seu obscurecimento sistemático desequilibra a obra de arte musical. Além disso, certos efeitos do instrumento solista perderam a eficácia por lhe faltarem o suporte harmônico do piano.** (SOCIEDADE, 1946, p. 2)

Este exemplo é interessante, não somente porque parece ratificar as impressões das narrativas dos PCs de que os cantores e as divas com que tocaram lhes conferiam um tratamento considerado indevido, mas porque o crítico, além de reconhecer, se posiciona contrário à atitude, indicando ainda alguns resultados desta prática. É interessante perceber que este tipo de tratamento destacado nas falas dos pianistas estrangeiros não está diretamente relacionado ao contexto paulista: ao passo que no exterior, o que se esperava dos PCs era a discricção e o “tocar baixinho” para não atrapalhar os solistas ou “roubar seus aplausos”, aqui, parece que os críticos incorporaram a lógica de que o recital já era uma responsabilidade do “solista”, cabendo ao PC o papel de fazer com que a sua apresentação fosse a melhor possível, através do suporte. Ambas as ações, porém, criam uma dinâmica de mão única: o PC responde às intenções dos solistas. Na visão estrangeira, eu me rebaixo para que a outra parte se destaque, aqui, eu sirvo e me adequo para que o outro se destaque. Me parece que ambas as atitudes constituem facetas distintas de uma mesma moeda. Por trás desta ideia, parece haver um sistema de valoração no qual o recital se mostra enquanto responsabilidade dos “solistas” (embora, eles não estivessem no palco sozinhos) e interpretam a atuação do PC enquanto acessória, cuja função é fornecer suporte às intenções dos demais instrumentistas, sem a possibilidade de troca e influência entre ambos.

---

⁸⁴ Ou como diria Caldeira Filho: “[...] É que se tratava de um trio de celebridades, o que tanto pode significar a perfeição multiplicada por três, quanto o inverso.” (1970, p. 30)

Tanto que, nos duos, há apenas duas ocorrências⁸⁵ de tratamento a respeito da relação existente entre PC e os demais instrumentistas e em ambas os críticos destacam a afinidade com os “solistas” e a capacidade de adaptação:

Ruminando a canção. Brahms estreou como pianista boa parte de sua produção camerística. Costumava enfiar a cabeça no teclado e adorava ruminar as melodias em “bocca chiusa”. A elegante Kathryn Scott não chega a tanto, **mas é a parceira ideal para o violoncelo de Yo-Yo Ma, capaz de manter um cantabile raro na emissão das frases. Viu-se isso desde o início da sonata em mi menor, no entrecruzamento de timbres do cello e do piano: o primeiro inicia uma longa frase melódica no seu registro mais baixo e atinge uma das notas mais agudas de sua tessitura, colchoado por acordes solenes do piano.** (COELHO, 2010, p. 84)

Quando comparo estes resultados com os conteúdos abordados nas formações maiores, em que a relação entre pianista e demais instrumentistas foi tratada 21 vezes em 17 críticas, me parece que os críticos possuem funções muito bem delimitadas para os PCs nos Duos: eles estão lá para seguir, acompanhar, se adequar. Esta ideia se disfarça através de palavras como integração, fusão, equilíbrio, etc. Parece-me, então, que para os críticos, o PC até possui uma parcela de responsabilidade pela performance musical, mas sempre dentro do parâmetro de integração.

Junto a estas questões, me parece que as críticas parecem dialogar com algumas das percepções dos PC no capítulo 3, principalmente aquela que se referia ao fato dos PCs constituírem solistas sem técnica que “fracassaram” e por esta razão se contentariam com a execução dos acompanhamentos. Nas críticas, esta ideia aparece vinculada à capacidade dos PCs de executarem repertórios mais difíceis, pois, quando executam uma obra considerada virtuosística eles são alçados à categoria de solistas.

Penso ser importante destacar que, se foi necessário alçar alguém a alguma posição, é porque este alguém não estava na posição a que foi alçado. Relacionando isso ao fato de que quando executam acompanhamentos os únicos termos utilizados se referem à proficiência e habilidade e que, na execução de sonatas, os críticos começam a utilizar termos artísticos para se referirem a sua atuação, possivelmente estes fatores indiquem que os críticos viam, no contexto dos duos instrumentais e vocais, os PCs enquanto pianistas menos habilidosos que a sua contrapartida solista.

---

⁸⁵ Walter Ponce – Elmar Oliveira [17-06-1981] (FREITAG, 1981, p. 19) e Kathryn Stott - Yo-Yo Ma [15 e 16-06-2010] (COELHO, 2010, p. 84)

Em suma, me parece que os críticos incorporaram uma lógica de adaptação como intrínseca à música de concerto. Espera-se dos instrumentistas a sua adaptação à obra, estilo e ao compositor. O PC também é inserido nesta lógica, porém ele não responde “diretamente” ao compositor, mas aos demais instrumentistas.⁸⁶ Penso que isto mostra uma espécie de hierarquia interiorizada pelos críticos a respeito dos agentes musicais: compositor, obra, solistas e PC. Há, inclusive, críticas nas quais, pela execução de peças consideradas virtuosísticas, os PCs são explicitamente elevados à categoria de solistas:

Pela natureza das peças apresentadas, o programa constituiu uma sequência de duetos (ou duos), isto é, música vocal ou instrumental para duas partes recitantes (com exclusão dos simples acompanhamentos), entre os quais o interesse composicional é distribuído com igualdade. Por isso, não se pode julgar Kim como solista com acompanhamento, ou recitalista. **Por isso, também obrigatório se torna elevar o excelente pianista Miguel Proença à categoria adquirida pela sua participação: não como simples acompanhador, mas como solista ou recitante, em igualdade de condições ao lado do artista visitante, pelo que divide com este os elogios calorosos e consagradores do público e da crítica.** (FILHO, 1973, p. 7)

Penso que este exemplo é categórico na demonstração desta ideia. Neste trecho o crítico elogia a atuação do Miguel Proença na execução das *partes recitantes*, que se diferem dos simples acompanhamentos. Pelo seu desempenho técnico, o PC é *elevado* à categoria de solista, e aí sim, pode operar em igualdade com ele.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se originou da consonância de percepções pessoais com os relatos e queixas dos PCs na literatura especializada. Através da leitura e análise das narrativas, percebi que as questões abordadas estão relacionadas à (in)visibilidade do PC no meio midiático e pedagógico e às suas possíveis representações sócio-musicais. Por meio da comparação dos conteúdos tratados por estes profissionais, percebi que as queixas estão localizadas em três campos principais: pedagógico, artístico e midiático.

No campo pedagógico, os PCs criticaram o foco das instituições no estudo e na formação de pianistas solistas e a falta de estudos especializados na colaboração

---

⁸⁶ Há oito ocorrências (em oito críticas), de trechos nos quais os críticos destacam a adaptação da técnica pianística em virtude de um compositor/obra ou estilo: três em duos instrumentais (sonatas), quatro em duos vocais (lieder) e um em trio. Em contrapartida há 21 ocorrências (em 19 críticas) de críticos destacando a adaptação da técnica pianística em virtude dos demais instrumentistas: 11 duos instrumentais, 5 duos vocais, 1 trio e 2 quarteto+pc convidado.

pianística no exterior.⁸⁷ No cenário nacional, a área da colaboração é ainda incipiente enquanto campo de estudo acadêmico-artístico, apesar da considerável demanda pela atuação profissional. Embora existam disciplinas relacionadas à prática da colaboração em conservatórios e universidades, à exceção do que ocorre no mestrado na USP, os cursos oferecidos são programas de curta duração e/ou não compõem a grade de disciplinas obrigatórias para o estudo de piano (MUNDIM, 2009, p. 45; CERQUEIRA, 2010, p. 9; MONTENEGRO, 2012, p. 414; CIANBRONI, 2016, p. 37; MALANSKI, 2016, p. 37, 42, 64).

No campo artístico, os PCs destacaram algumas experiências que se mostraram habituais: a crença que os colaboradores constituiriam uma classe de pianistas que, por incompetência, se dedicariam aos acompanhamentos (LINDO, 1916, p. 4) aliada à crença que eles pouco contribuiriam para a realização dos recitais (MOORE, 1956, p. 3), devendo apenas seguir as indicações dos demais instrumentistas e cantores (BOS; PETTIS, 1949, p. 24). Na cidade de São Paulo, apesar do grande número de pianistas atuantes enquanto cameristas e colaboradores, não há relatos escritos por estes PCs a respeito das dinâmicas de palco, tampouco há biografias e livros didáticos que discorram acerca da prática de tocar em grupo. Por esta razão, não foi possível contextualizar as falas destes agentes.⁸⁸

Já no campo midiático, os PCs queixam-se da pouca representação e visibilidade que as instituições promotoras de evento lhes conferem e narram a incidência de falas consideradas insultuosas à profissão. Queixam-se da recorrência de falas relacionadas à tato, obediência, simpatia, bem como uma obrigação de se adaptarem aos demais musicistas (MOORE, 1956, p. 83, 1963, p. 183). No contexto paulistano, após o trabalho de investigação e análise das críticas musicais presentes no jornal *O Estado de São Paulo*, percebi um paralelo entre estes imaginários sociais

---

⁸⁷ Necessário destacar que os PCs se referiam a práticas e situações vivenciadas no passado. Quero dizer, mesmo os livros de Gerald Moore, um dos PCs mais vocais a respeito de suas experiências no meio, terem sido escritos no final da década de 50 e início da década de 60, ele se referia situações vivenciadas em seus 20 anos de atuação profissional. Creio que este é um fato interessante de destacar porque, concomitante a estas denúncias sobre o sistema educacional, vê-se um crescente interesse e formação de cursos superiores voltados à prática da colaboração no decorrer do século XX nos EUA.

⁸⁸ Algumas sugestões de pesquisas futuras: entrevistas com os PCs ainda vivos (ou familiares de PCs falecidos), redação de biografias, levantamento de material escrito por eles (matérias jornalísticas, entrevistas, diários, crônicas, gravações, etc.) pesquisa acerca das maneiras de contratação e como se dava a redação dos contratos utilizados (existência de cláusulas determinando que o PC se portasse de maneira específica, quanto era pago aos PCs e aos demais instrumentistas, etc.).

e os imaginários adotados pelos críticos musicais no que diz respeito à representação conferidas aos PCs em quase um século de críticas.

Através de uma pesquisa documental exploratória, verifiquei uma diferença desproporcional entre a quantidade de palavras utilizadas para tratar sobre o PC ($W_c = 5.306$) e os *Solistas/Demais Instrumentistas* ($W_c = 46.329$). Da mesma maneira, constatei a ausência dos PCs em 35 das 239 críticas analisadas e uma presença unicamente formal em 80 críticas, constituindo praticamente **metade (49,64%)** das críticas musicais encontradas. Dessa forma, conclui que, mesmo representado nas críticas, os PCs não constituem uma figura de relevância sob o olhar dos críticos. Ao contrário, enquanto indivíduos, são os instrumentistas sobre os quais os críticos recorrentemente **menos** falam e menos destaque conferem.

Notei que a forma e a ocorrência dos assuntos abordados pelos críticos estavam diretamente relacionadas à instrumentação da apresentação. Nos duos, os críticos “elogiam” os PCs em virtude de sua competência e proficiência na execução dos acompanhamentos e na capacidade de **seguirem** e se **adaptarem** às intenções dos demais instrumentistas, constituindo, inclusive, um dos assuntos mais recorrentes no *corpus* analisado. Os **únicos** contextos em que os críticos discorrem a respeito das decisões interpretativas dos PCs é quando estes atuam como pianistas solistas ou executam peças consideradas virtuosísticas pelos críticos. Concomitantemente, apesar de constituir um trabalho em conjunto, os duos possuem a menor proporção de palavras relacionadas à atuação em grupo, o que, aliado às características elogiadas (proficiência, adequação e equilíbrio) e a recorrência da divisão de responsabilidade apenas nas peças consideradas mais “difíceis”, me possibilitou inferir que os críticos desconsideram a capacidade de diálogo e influência entre os musicistas nos “meros acompanhamentos.” Em outras palavras, eles parecem se referir a uma dinâmica unidirecional entre musicistas: os “solistas” definem, escolhem e fazem música e os acompanhadores os “seguem”.

Nas formações maiores, percebi uma tendência dos críticos de se referirem mais a respeito da atuação do grupo e menos sobre os indivíduos. Nestes contextos instrumentais, percebi a maior ocorrência de tópicos técnico-musicais relacionados à interação entre PC e os demais instrumentistas. Destaco os quartetos + PC convidado, nos quais percebi a recorrência de tópicos relacionados à adequação do PC ao quarteto. Os críticos parecem adotar a perspectiva de que o PC deve se

adequar ao quarteto com o qual toca, uma vez que, nas demais formações, os códigos recorrentes dizem respeito à adequação do grupo aos compositores, obra e estilo musical.

No processo de análise das críticas musicais, percebi a recorrência de duas palavras: **participar** e **dividir**. Presente, principalmente, nos duos instrumentais e vocais, percebi que os críticos “elogiavam” a performance do PC afirmando que eles haviam participado da performance da noite ou que dividiam com os “solistas” a responsabilidade da execução em algumas peças específicas. Estas palavras me chamaram atenção pelo fato de ocorrerem **exclusivamente** quando da execução de sonatas e *lieder*. A ocorrência da palavra “participar” junto ao termo “dividir” parece implicar que **apenas** em alguns contextos específicos os críticos musicais consideravam que o PC participava **igualmente** da apresentação musical no mesmo patamar que os “solistas”, dividindo com estes a responsabilidade da execução musical e, conseqüentemente, das ovações do público.

Penso que este fator esteja relacionado à uma diferença de percepção das funções e objetivos da execução de repertório, por parte dos críticos. Para a área de colaboração, o material nomeado acompanhamento constitui um objeto de estudo legítimo no qual o foco é o estudo das diversas possibilidades de interrelação entre instrumentistas. Porém, os críticos demonstram estar mais focados no repertório em si, que parece determinar as relações entre instrumentistas a partir da sua função musical intrínseca: eles fazem crer que, se o PC executa um material de suporte harmônico-rítmico, ele está lá **apenas** para apoiar os demais instrumentistas. Em virtude de sua recorrência, este tipo de crença se afigura como a base de avaliação dos críticos a respeito da performance dos PCs. Essa concepção aparece no texto de forma, às vezes, explícita, e outras vezes, subjacente, através da utilização de palavras como integração, fusão e equilíbrio.

A pesquisa realizada demonstrou que parte das questões investigadas pode ser compreendida justamente a partir da interrelação e dinâmica entre as estruturas do: a) campo pedagógico, herdeiro de um modelo de estudo e *habitus* conservatorial); b) campo artístico, no qual os indivíduos, preparados pelas instituições para a execução de repertório solista, entram em um embate acerca das dinâmicas de relacionamentos na execução de repertório, recaindo em uma dinâmica de suporte e adequação dos PCs aos demais instrumentistas; e c) o campo midiático, no qual os

críticos musicais partem de representações sociais construídas para discorrerem a respeito do campo da colaboração, reforçando estereótipos construídos no senso comum. É neste ínterim, que entra o papel do pesquisador: desvelar o invisível e as regras do jogo, pois, uma vez que se revelam estas estruturas tidas como naturais, os indivíduos passam a possuir escolhas, percebendo que as coisas podem ser diferentes e não precisavam ser “como são”.

REFERÊNCIAS

ADLER, K. **The Art of Accompanying and Coaching**. 1. ed. New York, NY.: Da Capo Press, 1976.

ALVES, R. **Conversas com quem gosta de ensinar**. São Paulo, Cortez Editora, 1980.

ÂNGELO, I. **85 Anos de Cultura: História da Sociedade de Cultura Artística**. São Paulo, SP: Studio Nobel, 1998.

BOS, C. V.; PETTIS, A. **The well-tempered accompanist**. Bryn Mawr, Pa.: T. Presser, 1949.

BOURDIEU, P. **Coisas Ditas**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. 7a. ed. São Paulo, SP: Editora Perspectiva S.A., 2011.

BOURDIEU, P. **O senso prático**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

CABECINHAS, R. Investigar representações sociais: metodologias e níveis de análise. In: BAPTISTA, M. M. (Ed.). **Cultura: Metodologias e Investigação**. Lisboa: Ver o Verso Edições, 2009. p. 51–66.

CARDANO, M. O problema da invisibilidade e a eloquência das pequenas coisas: reflexões sobre os pontos fortes da pesquisa qualitativa. **Revista Gaúcha de Enfermagem**, v. 39, 30 ago. 2018.

CERQUEIRA, D. L. Perspectivas profissionais dos bacharéis em piano Daniel. **Revista eletrônica de musicologia**, v. XIII, 2010.

CERQUEIRA, D. L. O curso de Bacharelado em Música na Universidade Federal do Maranhão: desafios de uma nova proposta. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, **Anais...**2013.

CHAFFIN, R.; IMREH, G.; CRAWFORD, M. **Practicing Perfection: memory and piano performange**. Nova Iorque: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

CIANBRONI, S. H. da S. **Perspectivas e impasses na mobilização de conhecimentos em música de graduandos em situações de colaboração pianística: estudos exploratórios**. Dissertação (Mestrado em Música). 2016. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, 2016.

COLI, J. M. Descendência Tropical de Mozart: trabalho e precarização no campo musical. **ArtCultura**, v. 10, n. 17, p. 89–102, 2008.

GLASER, S. R. **Instrumentista & professor: contribuições para uma reflexão acerca da pedagogia do piano e da formação do músico-professor**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, 2005.

KATZ, M. **The complete collaborator: the pianist as partner**. New York: Oxford University Press, 2009.

LENE, H. **Jornais centenários do Brasil**. Covilhã: LabCom.IFP, 2019.

LINDO, A. **The Art of accompanying**. 3. ed. New York: G. Schirmer, 1916.

MALANSKI, P. de C. **O exercício da profissão de pianista colaborador vocal e a formação oferecida nas universidades federais e estaduais brasileiras.** Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, 2016.

MANN, W. S. **Moore, Gerald** **Grove Music Online.** Oxford University Press, 2001.

MEARS II, P. G. **Documenting a derided profession: Algernon Lindo and The Art of Accompanying.** University of Memphis, 2016.

MONTENEGRO, G. F. de C. **A formação do pianista de conjunto: uma revisão de literatura.** ANAIS DO II SIMPOM, 2012, Rio de Janeiro.

MONTENEGRO, G. F. de C. **Os modos de ser e agir do pianista colaborador: um estudo de entrevistas com profissionais do Centro de Educação Profissional – Escola de Música de Brasília.** Dissertação (Mestrado em Música) 2013. Universidade de Brasília, 2013.

MONTENEGRO, G. F. de C. “É atuando mesmo que o pianista correpetidor vai aprendendo um monte de coisa!”: a formação continuada em contexto de trabalho. In: Anais Do XIV Encontro Regional Centro-Oeste Da ABEM, Cuiabá, Cuiabá. **Anais...** Cuiabá: 2016.

MOORE, G. **The unashamed accompanist.** New York: The Macmillan Company, 1956.

MOORE, G. **Am I too loud? A musical autobiography by Gerald Moore.** New York: The Macmillan Company, 1963.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais investigações em psicologia social.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

MUNDIM, A. A. **Pianista Colaborador : A formação e atuação performática voltada**

para o acompanhamento de Flauta Transversal. 2009. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (MG), 2009.

MUNIZ, F. R. S. **O pianista camerista, correpetidor e colaborador: as habilidades nos diversos campos de atuação.** 2010. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal de Goiás, 2010.

NASCIMENTO, S. de A. do. Educação profissional – Novos paradigmas , novas práticas. **Revista da ABEM**, v. 8, n. MAR, p. 69–74, 2003.

PEREIRA, V. M. M. **ensino superior e as licenciaturas em música (pós diretrizes curriculares nacionais 2004): um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares.** Tese (Doutorado em educação) 2012. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2012.

POW, L. B. **“More than the mere notes”: Incorporating analytical skills into the collaborative pianist’s process in learning, rehearsing, and performing repertoire.** Tese (Doutorado em Música), 2016. University of Miami, 2016.

REINDERS, A. **Bos, Coenraad Valentijn** **Grove Music Online.** Oxford University Press, 2001.

ROGERS, R.; SCHAELEN, I. Critical discourse analysis in literacy education: A review of the literature. **Reading Research Quarterly**, v. 49, n. 1, p. 121–143, 2014.

SALDAÑA, J. **cres cualitativos.** [s.l: s.n.]

SANTIAGO, D. Proporções nos Ponteiros para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical. **Em Pauta**, v. 13, n. 20, p. 143–185, 2002.

SANTOS, M. de F. de S. A teoria das representações sociais. In: SANTOS, M. DE F. DE S.; ALMEIDA, L. M. DE (Ed.). **Diálogos com a teoria da Representação Social.**

1. ed. [s.l.] Editora Universitária UFPE, Universidade Federal de Pernambuco, 2005. p. 13–38.

SETTON, M. da G. J. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, n. 20, p. 60–70, 2002.

SLOBODA, J. A. Visual Perception of Musical Notation: Registering Pitch Symbols in Memory. **Quarterly Journal of Experimental Psychology**, v. 28, n. 1, p. 1–16, fev. 1976.

SOUSA, L. M. L. de. **Interações entre o pianista colaborador e o cantor erudito: habilidades, competências e aspectos psicológicos**. 2014. Universidade de Brasília, 2014.

SPILLMAN, R. **The art of accompanying: master lessons from the repertoire**. 1. ed. New York: Schirmer Books, 1985.

THIRY-CHERQUES, H. R. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **RAP**, v. 40, n. 1, p. 27–55, 2006.

TILMOUTH, M. **Postlude**. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022180>>.

VIEIRA, L. B. **A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música em Belém do Pará**. 2000. Universidade Estadual de Campinas, 2000.

WACQUANT, L. Esclarecer o Habitus. **Educação & Linguagem**, v. 10, n. 16, p. 63–71, 2007.

Publicações periódicas – O Estado de São Paulo

BRAGA, Theodoro. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 14 mar. 1933. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19360314-20373-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

CANTORA na Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 8, 6 ago. 1960. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19600806-26158-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

COELHO, João Marcos. Perfeito Glass: Apresentação com Tim Fain costra por que o músico, aos 74 anos, é celebridade planetária. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 77, 15 set. 2011. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20110915-43066-nac-77-cd2-d7-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

COELHO, João Marcos. Yo-yo ma em uma noite para não esquecer: Paixão, rigor e talento marcaram apresentação irretocável do violoncelista ao lado da pianista inglesa kathryn stott. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 84, 17 jun. 2010. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19460407-21750-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

CONCERTO de violino na Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 10, 16 abr. 1957. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570416-25139-nac-0010-999-10-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

FILHO, Caldeira. Artes e Artistas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 30 dez. 1943. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19431230-22794-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

FILHO, Caldeira. DUO, violino e piano no Teatro Municipal. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 7, 12 maio 1973. Disponível em:

<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19730512-30097-nac-0007-999-7-not>.

Acesso em: 18 ago. 2020.

FILHO, Caldeira. Faltou unidade ao duo piano-violino. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 13, 20 jun. 1974. Disponível em:

<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19740620-30438-nac-0013-999-13-not>.

Acesso em: 18 ago. 2020.

FILHO, Caldeira. Piano e cordas em ótimo quarteto. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 10, 29 jul. 1971. Disponível em:

<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19710729-29544-nac-0010-999-9-not>.

Acesso em: 18 ago. 2020.

FILHO, Caldeira. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 14 fev. 1943. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19430214-22528-nac-0003-999-3-not>.

Acesso em: 18 ago. 2020.

FILHO, Caldeira. Sonoridade e Estilo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 11, 16 jun. 1966. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19660616-27963-nac-0011-999-11-not>.

Acesso em: 18 ago. 2020.

FILHO, Caldeira. Trio de celebridades. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 30, 28 jun. 1970. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19700628-29209-nac-0030-999-30-not>.

Acesso em: 18 ago. 2020.

FREITAG, Léa Vinocur. Bartók, em aula para a juventude. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 19, 14 ago. 1981. Disponível em:

<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19810814-32645-nac-0019-999-19-not>.

Acesso em: 18 ago. 2020.

FREITAG, Léa Vinocur. Elmar Oliveira confirmou seu prestígio internacional: Acompanhamento à altura do virtuosismo de Elmar. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 19, 20 jun. 1981. Disponível em:

<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19810620-30438-nac-0013-999-13-not>.

<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19810620-32598-nac-0019-999-19-not>.

Acesso em: 18 ago. 2020.

FREITAG, Léa Vinocur. Poesia e música se unem em diálogo de igualdade. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 22, 4 ago. 1983. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19830804-33255-nac-0022-999-22-not>.

Acesso em: 18 ago. 2020.

FREITAG, Léa Vinocur. Repertório Agradável, voz monótona. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 15, 13 out. 1979. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19791013-32081-nac-0015-999-15-not>.

Acesso em: 18 ago. 2020.

FREITAG, Léa Vinocur. Trio de artistas e professores: "Beaux Arts" ótimo nível. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 17, 13 jun. 1981. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19810613-32592-nac-0017-999-17-not>.

Acesso em: 18 ago. 2020.

HAAG, Carlos. Paixão supera desacertos de "noite romântica": O soprano Celine Imbert foi a estrela da noite 'amorosa' do Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 74, 15 out. 1993. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19931015-36521-nac-0074-cd2-d8-not>.

Acesso em: 18 ago. 2020.

JOSEPH Fuchs na Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 15, 16 jun. 1957. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570616-25190-nac-0015-999-15-not>.

Acesso em: 18 ago. 2020.

MARCHESOTTI, Arnaldo. Concerto de música de câmaras quarteto "leonidas autuori". **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 30, 9 jan. 1935. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19350109-20008-nac-0004-999-4-not>.

Acesso em: 18 ago. 2020.

MÚSICA – o concerto de ontem: A Sociedade de Cultura Artística apresentou Lawrence Winters. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 7, 22 ago. 1959. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590822-25862-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

MÚSICA - O concerto de ontem: Quinteto Figueroa na Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 11, 11 ago. 1959. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590811-25852-nac-0011-999-11-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

NUNES, Paes. Violinista no Teatro Municipal. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 13, 20 maio 1965. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19650520-27632-nac-0013-999-13-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

O RECITAL de Wanda Luzzato. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 27 maio 1952. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19520527-23630-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

PIANISTA no Municipal, Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 14, 6 set. 1960. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19600906-26184-nac-0014-999-14-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

RENATO de Barbieri. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 8, 3 out. 1952. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19521003-23741-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 18 jan. 1936. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19360118-20326-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 6, 18 jan. 1936. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19481118-22548-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 18 nov. 1948.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 2, 30 maio 1942. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19420530-22309-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 02, 13 jun. 1936. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19360613-20451-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 07, 5 jun. 1951. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19510605-23330-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 6, 5 jun. 1953. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19530705-23972-nac-0013-999-13-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 8, 7 jun. 1949. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19490607-22716-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 8, 18 maio 1962. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620518-26706-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de cultura artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 2, 7 abr. 1946. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19460407-21750-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 7, 21 maio 1955. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19550521-24551-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 8, 23 out. 1955. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19551023-24684-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 7, 1 nov. 1951. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19511101-23458-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 23 abr. 1947. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19470423-22063-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 15 jun. 1935. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19350615-20141-nac-0004-999-18-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 9 jun. 1938. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19380609-21067-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 6, 28 abr. 1955. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19550428-24531-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 8, 3 jul. 1951. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19510703-23354-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 5, 10 jun. 1953. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19530610-23950-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 5, 18 jan. 1939. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19390118-21257-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 6, 22 out. 1954. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19541022-24375-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 8 nov. 1941. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19411108-22141-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 2, 13 jun. 1936. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19360613-20451-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 23 jul. 1940. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19400723-21741-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 26 fev. 1942. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19420226-22232-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística: Bidú Sayão. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 2, 11 out. 1933. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19331011-19620-nac-0002-999-2-not/busca/Arnaldo>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística: Elisabeth Schumann. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 10, 26 ago. 1930. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19300826-18634-nac-0010-999-10-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

SOCIEDADE de Cultura Artística: Trio Schneider. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 3 ago. 1933. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19330803-19561-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

TRIO Beaux Arts, Perfeição Sonora. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 39, 15 jun. 1988. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19880615-34755-nac-0039-cd2-4-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

TRIO Schneider. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 2, 2 jul. 1934. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19340718-19858-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

YEHUDI Menuhin. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 7, 20 jun. 1950. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19500620-23037-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

ANEXO

ANEXO A – Transcrição das críticas musicais encontradas no acervo online do jornal O Estado de São Paulo, acerca de apresentações com pianistas colaboradores realizadas pela Sociedade de Cultura Artística. Organizadas em ordem alfabética a partir do nome dos PCs. Legenda: Número da crítica – Nome do PC – Solista/Demais instrumentistas/Nome do Grupo [Data da apresentação].

Crítica 1 - A. Doubrowska - Vasa Prihoda [02-10-1920]

ARTES e Artistas: Vasa Prihoda. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 3, 10 out. 1920. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19201010-15251-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Foi uma reunião extraordinariamente entusiástica o concerto de despedida do notável violinista tcheque-sloveno Vasa Prihoda, ontem, no Municipal.

Fértil em efeitos prodigiosos, de que só são capazes as organizações caracteristicamente superiores, o jovem "virtuose" conseguiu encantar a seleta assistência, que não se conteve nos seus arroubos; aplaudiu-o calorosamente. O concerto em ré menor de Wieniawsky, que encerrou a primeira parte, teve execução tão magistral, foi interpretado com tanta sensibilidade e tanto colorido, que o público exigiu novamente a presença do artista por meio de aplausos incessantes, Prihoda tocou então a "Jota de Pablo", de Sarasate, que foi aplaudidíssima. Terminada a segunda parte, em que a execução de "I Palpiti", de Paganini, entusiasmou a assistência, esta chamou várias vezes o violinista ao palco, sob palmas vibrantes. O extraordinário "virtuose" não teve remédio senão satisfazê-la, executando o "Ronde de Lutins", de Bazzini. Traduzida, com uma surpreendente nitidez esta composição tão característica, o público fez-lhe nova ovação, sem arredar pé das cadeiras. Prihoda fez-se, então, ouvir em umas variações sobre um tema da "Lucia de Lamermoor", com que encerrou, sob uma tempestade de aplausos, o seu delicioso concerto.

Saindo do Municipal, boa parte do público o acompanhou, com vivo contentamento e admiração, até a Rotisserie, onde o notável "virtuose", se acha hospedado.

Crítica 2 - A. Doubrowska - Vasa Prihoda [29-09-1920]

ARTES e Artistas: Vasa Prihoda. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 set. 1920. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19200930-15241-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

O jovem violinista tcheque-sloveno Vasa Prihoda deu ontem o seu primeiro concerto público ao Teatro Municipal. Não era animadora a concorrência: mas, os que romperam este indiferentismo do meio, tiveram a melhor das recompensas.

Não há nenhum exagero nas referências que precederam o moço "virtuose"; aliás um só nome, dos que o recomendam ao apreço dos amadores - Arthur Toscanini - basta para prestigiar um artista que enceta a sua carreira. Vasa Prihoda é, realmente, um temperamento excepcional e dispõe de uma capacidade técnica que se pôde, sem favor, qualificar de maravilhosa. Possui Vasa Prihoda uma arcada firme, uma admirável "cavata", esplendida sonoridade, ampla e aveludada, e uma surpreendente agilidade na execução, que lhe permite vencer todas as dificuldades, como provou brilhantemente ontem, no concerto de H. W. Ernst e nas variações de Paganini sobre o tema "Nel cor piu non mi sento", da ópera "La Molinara", de Paisello, para violino só.

O público, diminuto, mas vibrante, soube compreender o raro valor do artista e fez-lhe uma ovação estrondosa, obrigando-o a voltar ao palco numerosas vezes. Vasa Prihoda executou assim fora do programa, umas variações sobre o "Luar do Sertão", e após as variações de Paganini a "Ronda des Lutins", de Vazzini; "Malaguena", de Sarasate, e "Humoresque", de Dvorak.

É indispensável que o extraordinário violinista dê mais um concerto e o público paulista cumpra o dever de ir ouvi-lo e aplaudi-lo.

Crítica 3 - Achile Picchi - Noite Romântica [13 e 14-10-1993]

HAAG, Carlos. Paixão supera desacertos de "noite romântica": O soprano Celine Imbert foi a estrela da noite 'amorosa' do Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 74, 15 out. 1993. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19931015-36521-nac-0074-cd2-d8-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Especial para o Estado

Com a Noite Romântica, o Cultura Artística teve uma ideia da mais amorosas, já que, num programa tão excelente quanto difícil como o de anteontem, incluiu músicos brasileiros, no geral um pouco esquecidos em sua temporada internacional. São ótimos artistas que superam alguns desacertos com uma paixão rara e cativante.

A mais apaixonada da noite foi o soprano Celine Imbert, esforçando-se em arrancar o máximo de dramaticidade de cada frase dos lieder de Schubert e Schumann. Preocupada em explicitar o sofrimento nas palavras dos poetas, a escolha das peças foi perfeita para o caráter visceral de suas interpretações e de sua voz, agora, mais encorpada e escura.

Mas a cantora não conseguiu se libertar de todo da ópera, em especial de alguns arroubos vocais e de vibratos intensos, alheios ao espírito das canções, embora deliciosamente sedutores. Ich grole nicht de Schumann foi arrepiante. Achille Picchi, com seu passado operístico é o acompanhante ideal, cuidadoso e sempre competente.

Se ao lado de Celine, em Der Hirt de Schubert, o clarinetista Sergio Burgani foi o cavalheiro contido diante da dama arrebatada. Seu refinamento na Phantasiestücke para Clarinete e Piano de Schumann, esteve mais que adequado: Som cheio, límpido extrovertido. Burgani troca "climas" por clareza. O pianista Paulo Gori pareceu nervoso e seu fraseado não teve boa definição.

Foi com o trompista Roberto Minczuk que Gori revelou uma sonoridade e um acompanhamento interessantes. Impossível não vibrar com a fluidez do trompista. Seus ataques são impecáveis e pequenas imperfeições de afinação, explicáveis na trompa, não o impediram de arrancar ternura do instrumento no Adagio e Allegro de Schumann.

Mas Minczuk não conseguiu superar as dificuldades de equilíbrio sonoro do Trio para Trompa de autoria de Johannes Brahms, culpa que dividiu com a falta de intensidade do violino de Cruz e o piano apagado de Gori, ao menos nos dois movimentos lentos, carentes de sentimento romântico. Ainda assim, fizeram um belo Scherzo e um forte Allegro final.

Espera-se que, depois do bom recital da Noite Romântica, não reste a esses artistas apenas o dia a dia nada romântico.

Crítica 4 - Alberto Salles - Celina Sampaio [06-12-1945]

FILHO, Caldeira. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 5, 8 dez. 1945. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19451208-21651-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Anteontem, no Teatro Municipal, a Sociedade de Cultura Artística ofereceu aos seus sócios um recital de canto de admirável valor artístico: a audição integral de "A bela moleira", ciclo de vinte canções de Schubert, sobre poema de Wilhelm Mueller. A execução foi confiada a distinta cantora Celina Sampaio que, a cada apresentação pública, (ilegível) mais senhora da sua arte, mais profunda na expressão, num progresso sensível e muito significativo na sua carreira e formação.

Outras considerações à parte, é visível num ciclo dessa natureza e de autor como Schubert, a exaltação da voz humana no que ela tem de mais profundamente expressivo. Esse instrumento natural, como o faz Schubert (ilegível) de tantos e tão diversos modos. E foi essa valorização que Celina Sampaio soube realizar de maneira realmente convincente, graças ao seu talento, aos dotes naturais e à excelente formação que lhes imprimiu. Assim, o alegre entusiasmo, a expressão de íntimo recolhimento, a tradução da dor que transparece através de uma linha melódica de aparente tranquilidade, - e outros momentos diversos encontraram na voz de Celina Sampaio o meio plástico e dócil de exteriorização imediata e comunicativa.

Não pequena dificuldade era oferecida pela natureza da obra, série de pequenos quadros, cada um completo e íntegro em si, e todos ligados pelos liames da expressão comum do sentimento trágico da morte, numa unidade de espírito que lhes dá grande caráter dramático. Desse duplo ponto de vista, - a fragmentação em trechos independentes e a unidade poderosa que os une num caráter específico, foi ainda notável a atuação de Celina Sampaio. De cada trecho soube realçar a expressão mais profunda, sendo impossível (ilegível) este ou revelar o grande equilíbrio de aquele. E da série toda conseguiu composição, realizando com profunda verdade todos os momentos expressivos e o jogo dos contrastes psicológicos até o desfecho, tudo com insuperável emotividade.

Creemos bem ter ela realizado a essência da canção como a compreendia Schubert: a emoção expressa em perfeita unidade entre palavra e música. Por isso cabe notar o fato de ter ela cantado em francês mais acessível a maioria do público do que a língua original, tornando assim possível integral apreciação da música e da sua correlação com o sentimento do texto.

Outra faceta característica do talento de Celina Sampaio é a beleza da exposição melódica em concordância com a fluência da criação que se nota em Schubert. Neste, a melodia brotava com extraordinária espontaneidade, já em caráter definitivo, e por isso mesmo sempre límpida e pura na expressão. Isso exige do intérprete, mesmo à custa de árduos estudos, a provocação da mesma impressão de facilidade, de livre expansão, o que a recitalista conseguiu realizar com extrema naturalidade, graças às suas excelentes qualidades vocais e à adesão plena da sua sensibilidade ao sentimento do autor.

E, como sempre acontece às coisas realmente bem realizadas, são inúmeros os pormenores a notar na execução de Celina Sampaio. Na impossibilidade de comentá-los todos, terminamos consignando a impressão de extremo agrado causado pela sua arte, (ilegível) em plano muito elevado no canto de câmara, o que lhe valeu consagradores aplausos e a obrigou a prolongar o programa.

O pianista Alberto Sales revelou-se acompanhador excelente, colocando o texto pianístico no justo nível, com a expressão própria que frequentemente adquire em Schubert.

Deve ser notado também o valor da iniciativa da Cultura Artística oferecendo aos seus sócios a audição integral desse ciclo de canções. Executadas isoladamente, perderiam o caráter dramático e a função que possuem como elemento de contraste na composição pensada como um todo. Por isso a apresentação na totalidade dos números constituiu manifestação artística de inegável valor.

Crítica 5 - Alberto Salles - Celina Sampaio [19-02-1943]

FILHO, Caldeira. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 21 fev. 1943. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19430221-22534-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Não somente celebridades internacionais são apresentadas pela Sociedade de Cultura Artística. File ao seu programa e a longo passado de brilhantes tradições não perde oportunidade de prestigiar os reais valores nacionais. O êxito mundial, o renome internacional nem sempre coroam os talentos disso merecedores, sobretudo se lhes faltar um bom início na carreira árdua que abraçaram. É o que fez a Cultura muitas vezes, e o que voltou a fazer apresentando aos seus sócios, em recital anteontem realizado no teatro Municipal, a distinta cantora patricia Celina Sampaio.

Esta sua grande apresentação foi coroada de entusiástico e merecido êxito. Executando variado e fino programa de autores clássicos, românticos e modernos, revelou invulgares qualidades técnicas, aliadas ao elemento básico e necessário, a sua excelente voz, e não menos apreciáveis dotes artísticos, compreendendo grande musicalidade e profundo senso de interpretação.

Timbre agradável, extensão e igualdade nos registros são as qualidades dominantes da sua voz, aproveitadas por adequada educação processada em ótima escola que lhe proporcionou as bases para a sua boa emissão e para a economia do trabalho respiratório, do qual obtém o máximo rendimento com o mínimo de esforço. Na interpretação revela-se com igual amplitude a sua formação artística. Antes de mais nada, um equilíbrio de muito bom gosto, revelador de um juízo crítico seguro, que lhe faz escolher, entre várias interpretações possíveis, a mais bela, a mais musical e a menos virtuosística. As frases se desenvolvem com admirável liberdade plástica, dentro de estrita observação do ritmo; as “nuances” de intensidade, as particularidades de acento, a dosagem de luz e de sombra, são conduzidas e realizadas sempre em função da síntese música-poesia. E tudo isso sem prejuízo do estilo nem das particularidades de cada trecho.

Numeroso auditório aplaudiu entusiasticamente a jovem artista obrigando-a a conceder numerosos extras. É com muita simpatia que auguramos a Celina Sampaio uma bela carreira, tanto mais valiosa quanto mais predominar na artista a sua atual compreensão do papel de intérprete: primeiro a música, depois... as palmas.

Assinalamos a colaboração do pianista prof. Alberto Sales, que realizou os acompanhamentos com muita finura em constante concordância com a recitalista.

Crítica 6 - Alberto Salles - Conjunto Vocal Feminino de Vera Janacopulos [28-12-1943]

FILHO, Caldeira. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 30 dez. 1943. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19431230-22794-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística encerrou brilhantemente as suas atividades de 1943 com o sarau anteontem realizado no Teatro Municipal para apresentação do Conjunto Vocal Feminino de Vera Janacopulos.

A eminente artista não é certamente uma desconhecida entre nós. A fama mundial que cerca o seu nome deu-lhe, há muito, o prestígio e a autoridade de que hoje goza, não só pela sua atuação como artista, sempre cercada dos mais grandiosos êxitos, como ainda pela sua atividade didática, que entre nós tem dado os mais belos resultados. Grande era pois o interesse com que vinha sendo esperado esse concerto, tanto mais que se tratava de uma modalidade atualmente única em nosso meio.

Inicialmente, fizeram-se ouvir as solistas Celina Sampaio, Christiane Bitencourt, Iracema Bastos Ribeiro, Madalena Nicol, Maria Moreira e Zizi Mourão, que constituíam um grupo reduzido ao qual foi confiada a execução da maior parte do programa. A extraordinária polifonia vocal de Bach em “Le jour s’éteint”, e “Viens près de moi” e “Viens, douce Mort” foram os números iniciais, cheios de emoção, nos quais se seguiram “O Salutaris”, de Palestrina, e “Ave Verum”, de Mozart, momento em que o auditório estava já inteiramente conquistado pelo valor do novel conjunto e pela segurança de Vera Janacopulos, tanto na regência quanto na preparação técnica e artística demonstrada por aquelas artistas.

A graça de “Les hirondelles”, o íntimo sentimento de “L’étoile du soir”, ambos de Schumann e a delicadeza irreal da “Valsa em lá bemol”, de Brahms, terminaram a primeira parte do programa, coroada de calorosos aplausos.

Na segunda parte fez-se ouvir o coro, de que faziam parte, além das solistas citadas, mais as seguintes cantoras: Alzira Albuquerque, Cecília Lobo, Guiomar Catelli, Helena Fagundes, Helena Rudge, Hercília Pimentel, Irene Azevedo. Isabel Mourão, Mercedes Ramos, Miriam Sousa Queiroz, (ilegível) Dupont, Rima Liebermann e Vanda Aulicino Correia. O seu primeiro número foi o belíssimo poema “A la Musique”, de Edmond Rostand, musicado por Chabrier, para inaugurar a casa de um amigo. A sugestão da música e das palavras e o excelente rendimento vocal do conjunto fizeram com que imediatamente se realizasse o desejo do poeta “Et qu’lei les moins tendres âmes – Solent prises d’attendrissements – Em entendant les chœurs charmants – Que font des voix de jeunes femmes” “Chant funébre”, extraído de Shakespeare, música de Chausson, foi o segundo e último número do coro. Essas duas peças revelaram amplamente o valor do conjunto e da ilustre diretora, tendo ambos sabido vencer com galhardia as inúmeras dificuldades técnicas e interpretativas que amiúde nelas se encontram, tornando-os acessíveis somente a conjuntos de alta capacidade.

De novo apareceram as solistas para a execução da terceira parte do programa, em que figuravam peças de Nin, L. Fernandez, Hekel Tavares (o delicioso “Banzo”, que foi bisado) e autores anônimos, todas recebidas com calorosos aplausos pela beleza da execução, delicadeza expressiva e nível altamente artístico de interpretação.

Vários extras foram concedidos ante os insistentes aplausos do público que assim reconheceu o valor da iniciativa de Vera Janacopulos, premiando-lhe entusiasticamente o esforço desenvolvido e a qualidade dos resultados tão brilhantemente obtidos.

Ao piano, colaborou eficazmente para o êxito do concerto o pianista Alberto Sales.

Que não fique o Conjunto Vocal Feminino numa primeira, embora brilhante, apresentação. A artista que é Vera Janacopulos deve mantê-lo, dadas as grandes possibilidades de apresentação, de rendimento artístico, de realizações novas que se podem esperar. E sirva ainda essa apresentação de exemplo e estímulo a todos os que, aproximadamente nas mesmas condições, ainda não se dispuseram a organizar conjuntos o que pode ser feito sem prejuízo de preparação dos solistas. Devemos cantar, cantar muito, e por isso é que aplaudimos com o maior entusiasmo a belíssima realização de Vera Janacopulos.

Crítica 7 - Alberto Salles - Magdalena Lebeis [23-11-1943]

FILHO, Caldeira. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 25 nov. 1943. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19431125-22765-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística obteve mais um magnífico êxito com a apresentação aos seus sócios em recital anteontem realizado no Teatro Municipal, da distinta cantora patricia Madalena Lebeis.

Proficientemente acompanhada ao piano pelo prof. Alberto Sales, Madalena Lebeis executou fino programa no qual figuravam peças de Marcello, Haendel, Schutz, Brahms, Fauré, Chausson, Roussel, Duparc, Villa-Lobos, Guarnieri, Granados e J. Nin.

Não podia ter sido mais agradável a impressão causada pela recitalista. Já após a primeira peça sentia-se a presença de uma artista profundamente compenetrada do valor da sua arte, dotada de numerosas qualidades, e que conquistou imediatamente o auditório graças a sua voz clara, flexível, de agradabilíssimo timbre. A esses valores iniciais, decisivos, para uma primeira impressão, acrescem os de grande sensibilidade, penetração psicológica do sentido e da emoção dos textos, franca e expansiva comunicabilidade, reveladores de superior formação técnica e artística. A interpretação é sempre muito bem realizada, equilibrando-se os seus elementos com exato senso das proporções. Não podendo destacar peças, porque todas foram excelentemente bem cantadas, assinalam o caloroso êxito obtido pela artista que, chamada repetidas vezes ao proscênio, teve que conceder, além da repetição de uma peça do programa, três (ilegível): “Granadina”, de Nin, “Moreninha”, de Ernani Braga e “Mon amour est perdi...” de Brahms.

Crítica 8 - Alberto Salles - Manoel Bandeira (poeta) e Madalena Lébeis [25-02-1946]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 fev. 1946. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19460227-21717-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em homenagem à memória de Mario de Andrade, a Sociedade de Cultura Artística realizou anteontem, no Teatro Municipal, um sarau lítero-musical.

Constou a primeira parte de uma conferência do poeta patricio Manoel Bandeira sobre “A Língua de Mario de Andrade”. Disse o orador, inicialmente que a compreensão da personalidade de Mario de Andrade exigia considerar o homem, o brasileiro e o artista. A seguir, estudou-lhe a sistematização linguística, observando o vocabulário, a morfologia e a sintaxe, com apoio em passagens de sua correspondência com amigos, na qual com maior liberdade expendia e realizava seus pontos de vista.

A seguir a cantora Madalena Lebeis, acompanhada pelo professor Alberto Salles, interpretou duas Modinha Imperiais recolhidas por Mario de Andrade e canções de L. Fernandez (Toada para você), Mario de Andrade (Viola Quebrada, harmonização de Villa-Lobos) e Camargo Guarnieri (lembranças do losango caqui e Sal aruê), sobre letra do saudoso escritor e musicólogo patricio. Madalena Lebeis reafirmou as qualidades vocais e expressivas mais de uma vez por nós assinaladas. Ao timbre rico e convincente alia a comunicabilidade de sentimento e adequada caracterização, tendo merecido por isso prolongados aplausos que a obrigaram a repetir a última peça do programa. A execução das Modinhas Imperiais suscita um pequeno problema de interpretação. Muito sentimentais, de fundo amoroso, o drama que encerram é atenuado pelo convencionalismo expressivo da música. O executante poderá, com sobra de razão, interpretá-las desse ponto de vista, fazendo-as menos intensas e mais graciosas. Madalena Lebeis preferiu aceitar a sinceridade dos poetas e músicos das modinhas, ponto de vista artisticamente tão legítimo quanto o primeiro. Nessa direção expressiva acentuou-lhes com propriedade o sentimento dominante, reforçou-lhes o clima de amargura e nostalgia, traduzido num timbre quente e acariciante através de inflexões expressivas muito bem conduzidas.

*

A primeira das celebridades internacionais que a Sociedade de Cultura Artística contratou para a temporada de 1946, é a pianista Nibya Marino Bellini, uruguaia de origem, que vem a esta capital diretamente dos Estados Unidos. A jovem e ilustre artista, considerada digna de figurar entre as mais completas virtuosas do teclado, pertence à rede da Columbia Concerts Inc. com quem a Cultura Artística contratou a vinda de outros artistas de renome mundial a serem brevemente apresentados. Abrindo, pois, a série dos seus grandes saraus de 1946, a referida sociedade apresentará Nibya Marino Bellini em recital já fixado para depois de amanhã, às 21 horas, no Teatro Municipal.

Os respectivos ingressos serão distribuídos na sede social, a partir de amanhã, das 9 às 11 e das 13 às 17 horas.

Crítica 9 - Alberto Salles - Pery Machado [03-06-1932]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 4 jun. 1932. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19320604-19185-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Sob os auspícios da Sociedade de Cultura Artística, o jovem violinista patricio, Pery Machado, realizou, ontem à noite, no Teatro Sant’Anna, um concerto que era vivamente aguardado, não somente

por se tratar, realmente, de um concertista de valor, como porque essa audição, que correspondia ao 266º Sarau da Cultura, proporcionava aos admiradores do recitalista ocasião de o tornar a ouvir após longa ausência de nossos salões de música.

O concerto, que correspondeu à lisonjeira expectativa com que ora esperado, teve considerável e seletivo auditório, e, entre as composições, todas bem executadas, apenas fazem jus a um elogio mais forte as composições de Manuel de Falla, com cujo temperamento possui evidente afinidade o recitalista de ontem.

Crítica 10 - Alexander Zakin - Isaac Stern [09-08-1968]

FILHO, Caldeira. Stern interpreta a si mesmo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 19, 18 ago. 1968. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19680818-28637-nac-0019-999-19-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Brahms, Bartok, Bach, Szymanowsky e Copland foram os autores presentes no programa do eminente violinista Isaac Stern, apresentado pela Cultura Artística no Municipal, dia 9 último, com a cooperação do excelente pianista Alexander Zakin. A execução de Stern, de alto nível e intenso caráter pessoal, parece alterar certas conceituações e posições artísticas. Por arte se entende geralmente a matéria feita expressão. Em Stern, a música parece preexistir e mostra-se à procura de uma configuração material para poder ser comunicada, tal a imaterialidade daquilo que se está ouvindo. Realmente assim deveria ser em todos os casos porque o compositor, o pintor, o poeta materializam a ideia, o fantasma estético que lhes está na mente. Isaac Stern atua, pois, principalmente como criador e, ao mesmo tempo, intérprete de si mesmo, numa absorção de funções que não o esgota, ao contrário lhe excita e enriquece a imaginação e as possibilidades virtuosísticas. Um discreto Adagio de Mozart e a gigantesca Chacona de Bach impressionam com a mesma intensidade e contém a mesma dose de beleza. Parece que não se pode chegar a maior altura nem desejar maior perfeição. A Cultura Artística lotou o Municipal e com justiça viu-se também objeto de ovação dirigida ao artista. O que não se pode mais tolerar é a impontualidade do público e o vozerio dos retardatários que perturbaram o início do recital.

Crítica 11 - Alexandre Vilalta - Conchita Badia [08-06-1938]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 9 jun. 1938. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19380609-21067-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o anunciado festival da Sociedade de Cultura Artística, para a apresentação aos seus sócios da cantora Conchita Badia e do pianista Alexandre Vilalta.

Conchita Badia interpretou autores clássicos italianos e alemães, os românticos Schubert e Schumann, encerrando o programa com autores espanhóis, entre os quais Granados e Falla.

Ela conseguiu desde logo, e sem esforço, conquistar o auditório, graças à qualidade de sua voz intrinsecamente quente e expressiva. E o agrado tornou-se completo quando ela revelou todos os recursos que possui, a nitidez da articulação, a pureza do som, a variedade das inflexões, a riqueza do colorido, e tudo a serviço de uma interpretação eminentemente sincera e vibrante de vida. Como verdadeira artista que é, adapta-se com igual propriedade aos diferentes estilos, revelando de todo aquele fundo permanente de beleza que lhes assegura a imortalidade: Muitíssimo apreciada foi a interpretação, de indiscutível autenticidade dos autores espanhóis, principalmente Granados, de que ela deu uma versão admirável com “La Maja y el ruiseñor”.

O auditório aplaudiu-a com sincero entusiasmo, obrigando-a à repetição de várias peças e à concessão de muitos “bis”.

O pianista Alexandre Vilalta a quem foram confiados os acompanhamentos, apresentou-se como solista na segunda parte do programa.

Limitando-se à execução de autores espanhóis (Albeniz, Mompou e Falla) e possuindo recursos de verdadeiro virtuose, o artista agradou sem reservas pela simplicidade elevação da execução. Esta é conduzida visando menos o efeito do que a compreensão e significação da obra, tendo ele conseguido realizar a difícil conciliação entre os traços de grandiloquência e os detalhes de filigrana, que lhes servem de fundo e tão frequentes na obra de Albeniz, principalmente. O auditório aplaudiu-o pelo temperamento vibrante e pela fina musicalidade que revelou.

Com o concerto de ontem, que conseguiu um êxito dos mais brilhantes a Sociedade de Cultura Artística proporcionou aos seus sócios o conhecimento de dois artistas de valor em um festival de alto nível artístico, o que, aliás, está bem de acordo com as suas tradições.

Crítica 12 - Alfredo Rossi - Erno Valasek [21 e 22-09-1953]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 24 set. 1953. Música, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19530924-24041-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Mais um artista de alto valor acaba de ser apresentado pela Sociedade de Cultura Artística: o eminente violinista checo-americano Erno Valasek, que se fez ouvir a 21 e 22 do corrente, nos dois turnos de 724º sarau daquela sociedade, acompanhado pelo exímio pianista Alfredo Rossi.

O que surpreende na ilustre artista visitante é a finura de sua maneira de executar, na qual o extremo cuidado com os pormenores não prejudica a espontaneidade nem a sinceridade da interpretação. De resto, seu valor se afirma por numerosos outros aspectos. Um destes é o referente à sonoridade. O som de Erno Valasek não é volumoso, nem grandioso, nem dotado dessa comunicabilidade epidérmica que vale na medida em que nos excita sensorialmente. Mas ele possui uma característica inconfundível, e infinitamente mais valiosa: é luminoso, é, por assim dizer, espiritual, e em função do seu papel na interpretação, na criação do momento é que ele magnificamente se expande e se impõe como veículo fundamental da arte do ilustre violinista. E toda a maneira deste é espiritual, pois a execução se ergue sobre uma paradoxal imponderabilidade sonora, na qual a materialidade física do som pé reduzida ao mínimo. Nesse espírito (de realização difícilíssima, inegavelmente) é que Erno Valasek trata o fraseado, o colorido, o jogo das intensidades, as inflexões expressivas da linha melódica e as excitações rítmicas, chegando a soluções interpretativas da mais fina qualidade artística.

Ao piano, Alfredo Rossi contribuiu para o êxito esplendido do recital de Erno Valasek, principalmente pela sua participação na execução da belíssima Sonata Op. 23, em lá menor, de Beethoven, a qual foi dada de maneira em tudo condizente com o seu estilo e caracterização expressiva.

Crítica 13 - Alfredo Rossi - Lawrence Winters [21-08-1959]

MÚSICA – o concerto de ontem: A Sociedade de Cultura Artística apresentou Lawrence Winters. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 7, 22 ago. 1959. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590822-25862-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Com um recital pelo famoso barítono negro norte-americano Lawrence Winters, realizou a Sociedade de Cultura Artística o seu sarau 808º (48ª temporada).

Lawrence Winters, já conhecido do nosso público graças à S.C.A, figura entre os mais destacados cantores da atualidade, tanto no gênero de câmara quanto no lírico-dramático. Como concertista e como cantor de ópera granjeou invejável renome e definitiva consagração. Ouvido por Stokowski, foi contratado para solista da “Nona Sinfonia” de Beethoven em concerto da N.B.C., e da “Oitava Sinfonia” de Mahler, o que lhe aumentou o já grande renome.

Canta o ilustre artista com aquele “vibrato” e com aquelas ressonâncias privativas das vozes generosamente dotadas, o que lhe permitiu desde logo impor-se pela expressão veemente e riqueza de timbre com que apresentou uma ária de Haendel, primeira peça do programa. Sua garganta é um instrumento perfeito, manejado por habilíssimo virtuose capaz de efeitos expressivos muito exatos e sempre espontâneos. A expressão romântica, através de peças de Strauss e Hugo Wolf, teve nele intérprete extremamente sensível. Em “ruhe, meine Seele” sua voz adquiriu poder quase litúrgico, tal a força da expressão; possantíssima, deu grande relevo a “Zueignung” de Strauss, para contrastar logo após com a suavidade exigida para a peça seguinte, de Wolf.

É realmente pena que não possamos ouvi-lo numa temporada lírica, pois a demonstração dada no gênero foi inegavelmente superior, como se viu pela ênfase dramática com que cantou o “Credo” (da ópera “Otelo”) de Verdi, a elegância algo arrogante da “Canção do toreador” (Carmen) de Bizet e a expressão calorosa e enérgica de uma ária de Leoncavallo.

Na segunda parte do programa interpretou de modo brilhante e vivo “Chacarera” de Ginastera e, em português, “Abalualé” de W. Henrique e “Xangô” de Villa-Lobos, na qual conseguiu mais uma esplendida criação sonora. Todos os matizes da sensibilidade humana e, conseqüentemente, toda a gama expressiva da sua voz, tão ricamente dotada, estiveram presentes nas últimas peças, uma série de “negro spiritual”. A execução de “Soldiers” transfigurou-se num poema de ternura e a de “Steel away”, sem acompanhamento, mal escondia a perturbadora emoção que o dominava. E com excelente versão do alegre “Every time I feel the Spirit” encerrou-se o magnífico programa do ilustre cantor. Em seu decorrer, mais de uma vez ouviu-se a entusiástica exclamação “bravo” envolvida em aplausos

muito calorosos. Não faltou o bom humor: o pianista afobava-se à procura de partituras num álbum, enquanto Lawrence Winters, sorrindo, tamborilava os dedos na tampa do piano, e o próprio artista fez sorrir o público ao explicar espirituosamente as razões de algumas modificações introduzidas no programa.

Crítica 14 - Alfredo Rossi - Renato de Barbieri [01 e 02-10-1952]

RENATO de Barbieri. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 8, 3 out. 1952. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19521003-23741-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

No seu 705º sarau, a Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios o eminente violinista italiano Renato De Barbieri, que se fez acompanhador pelo seu próprio pianista Alfredo Rossi.

Detentor do 1º prêmio do Concurso Chigiano, protagonista da fita “Voz de Paganini”, 1º prêmio no Concurso Internacional de Veneza, em que o artista utilizou o violino “Guarnierius del Jesu” que pertenceu ao lendário violinista, desfrutando renome internacional, possui Renato de Barbieri larga soma de credenciais, pelo que era esperada com interesse a sua exibição nesta Capital. Executando programa em que figuravam Beethoven (Sonata a Kreutzer), Grieg (Sonata em dó menor), Mignone, Kreisler, Schumann, Paganini e Ravel, revelou ele uma atitude artística muito musical e ao mesmo tempo essencialmente violinista. Musicalmente, ele se manifesta pela penetração do sentido dos textos; pela sequência de exposição do pensamento musical, cujas manifestações são apreendidas com perfeita unidade de critério. Pela integração na mesma funcionalidade expressiva, dos elementos rítmicos, melódicos e mesmo harmônicos, sem que nenhum deles adquira desequilibradora predominância, e ainda pela fina e bem trabalhada compreensão fraseológica, presente em todo o programa. Por outro lado, a realização sonora de tais fatores é feita em função do instrumento, isto é, das suas possibilidades, características e alcance expressivo, e com uma simplicidade de meios só acessível ao autêntico virtuoso. Poderíamos exemplificar com a qualidade do som, produzido “como deve ser”, sem deficiência, sem exagero, levando em conta unicamente a qualidade da arcada, tal como o pianista que encontra a percussão exata da tecla, na justa medida para a percussão do martelo na corda. E em todos os demais aspectos da execução nota-se a mesma exatidão e principalmente essa rara proporção quanto à maneira de ser do instrumento. Renato de Barbieri é uma personalidade artística, e como tal, encontrar-se-á em afinidade variável com os diversos autores, o que torna possível preferir esta a aquela das suas interpretações. Nem por isso ficam-lhe diminuídas as qualidades nem o valor como artista. Assinalamos a natureza do “cantabile” que não é obtido pelo reforço dinâmico nem pelo simples realces da linha melódica, mas pela força interior que a anima; a firmeza dos contornos rítmicos, o incisivo de certas acentuações, a expansão emotiva que se dá sem o menor sacrifício da pureza da sonoridade e, para terminar a linha de nobreza em que constantemente mantém a execução. Digna de elogios a atuação do pianista Alfredo Rossi que, além de fazer os acompanhamentos, dividiu com o recitalista a responsabilidade da interpretação das duas sonatas inscritas no programa.

Crítica 15 - Alfredo Rossi - Ruben Varga [24 e 25-04-1955]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 6, 28 abr. 1955. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19550428-24531-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou a 24 e 25 do corrente, no grande auditório do seu próprio teatro, o jovem e famoso violinista israelense Ruben Varga.

Esse artista, que teve ao piano a colaboração de Alfredo Rossi, exibiu uma personalidade ricamente dotada, a par de completo virtuosismo. Sua musicalidade escapa de certo modo à especificação, dada a versatilidade que apresenta, pois é capaz de tocar os vários tipos de música (clássica, romântica e moderna) com igual finura, compreensão, poder expressivo e grande comunicabilidade, iniciando o programa com a sonata “Kreutzer” de Beethoven, impressionou desde logo pela esplendida caracterização expressiva, dada a dualidade temática do primeiro tempo, pela intensidade lírica com que tratou as variações centrais e a integridade com que reviveu o Presto final. Ouvimos a seguir, a sonata em sol menor, de Bach, para violino só na qual reafirmou os seus dons de colorista, associados a excelente exposição melódica, não menos excelente realização da parte polifonia e robusto senso das proporções e da forma. Não diremos que a Sonata em sol, de Debussy, com que o artista iniciou a última parte, tenha sido tocada de maneira superior àquela com que executou as peças anteriores. Mas em Debussy, ao lado de um tratamento da sonoridade realmente profundo, surpreendeu-nos a exteriorização de uma veemência expressiva que nem todos os intérpretes

apreendem nesse autor, e que faz lembrar a maneira incisiva e enérgica que caracteriza a interpretação, de resto muito sutil, do pianista Ricardo Bines. E, para maior regalo do público, Ruben Varga executou, com estupendo virtuosismo e inegável elegância, peças menores de Mendelssohn, Bazzini, Villa-Lobos, Zsolt e Sarasale.

O que principalmente admiramos em Ruben Varga, que figura entre as jovens celebridades mundiais, é a capacidade de construção de uma visão interior da obra, na sua totalidade, visão que é já interpretação e que, necessariamente, antecede e condiciona a execução. Daí, e não da técnica avançada, a segurança, a integridade, a impressão de “acabamento” que nos causa a sua admirável execução.

Assinalamos como particularmente merecedora de elogios a participação de Alfredo Rossi na execução das Sonatas de Beethoven e de Debussy, pelo que se fez alvo de boa parte dos calorosos aplausos do público.

Crítica 16 - Alfredo Rossi - Ruggiero Ricci [03 e 04-07-1953]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 6, 5 jun. 1953. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19530705-23972-nac-0013-999-13-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Dando prosseguimento à sua 42ª temporada, excepcionalmente brilhante, a Sociedade de Cultura Artística ofereceu aos seus sócios um recital pelo eminente violinista norte-americano Ruggiero Ricci, que se fez ouvir no grande auditório do teatro daquela sociedade, nos dois turnos do sarau 718º realizados a 3 e 4 do corrente.

Ruggiero Ricci é, inegavelmente, um dos grandes violinistas da atualidade, e desses poucos que sobreviveram artisticamente, depois de se terem feito admirar como meninos-prodígio. Aluno de Luis Persinger, que foi também professor de Yehudi Menuhin, iniciou sua carreira “de adulto” em 1932, em Londres, exibindo-se a seguir nos mais importantes centros artísticos do mundo, tendo rapidamente alcançado grande renome.

Apresentando-se pela segunda vez em S. Paulo, sempre sob o patrocínio da Sociedade de Cultura Artística, Ricci se fez alvo de calorosa admiração pela compreensão profunda que demonstrou da arte beethoviana, ao interpretar a peça inicial, a Sonata em ré maior, Op. 12 no. 1. Essa peça, de fundo enérgico e viril, encontra, graças a estas características, grande afinidade com o temperamento de Ruggiero Ricci, cuja maneira de executar é dinâmica, cheia de autoridade, subjugando desde logo o ouvinte. Só essa peça bastaria, de resto, para dar a medida completa do valor do ilustre violinista visitante, que aí revelou uma musicalidade de alta qualidade, servida por técnica de grande transcendência. A sua facilidade para a caracterização expressiva das ideias musicais confirmou-se na peça seguinte, Introdução e Rondó, de Schubert, na qual alternam momentos líricos e dramáticos, tratados com admirável propriedade. Na segunda parte, ouvimos a Sonata para violino só, de Bela Bartok, peça que é um prodígio de escrita para esse instrumento e que revela intensamente a capacidade criadora do autor. Ruggiero Ricci realmente deslumbrou o público, tal a energia, a comunicabilidade e a força expressiva demonstradas, elementos que deram grande relevo à interpretação daquela obra. Na última parte, nova seria de execuções em tudo notáveis: Kreisler, Camargo Guarnieri (com o seu lindo “Encantamento”), Vecsey e Paganini foram tratados com insuperável virtuosidade e um gosto musical que sobremodo lhes realçou a beleza. O público, muito numeroso, não escondeu o entusiasmo de que se achava possuído, tendo levado aos limites da ovação as suas demonstrações de agrado. O pianista Alfredo Rossi, acompanhador exclusivo do recitalista teve uma atuação de ótima qualidade, principalmente na sonata de Beethoven, momento em que dividiu com Ruggiero Ricci as responsabilidades da interpretação.

Crítica 17 - Allen Rogers - Jennie Tourel [16-09-1957]

JENNIE Tourel na SCA. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 set. 1957. Música, p. 9. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570919-25271-nac-0009-999-9-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Mais uma esplendida manifestação artística ofereceu a Sociedade de Cultura Artística com o recital da eminente cantora Jennie Tourel, realizado a 16 do corrente, no grande auditório do seu próprio teatro.

Qual o melhor, o mais belo, o mais perfeito dos instrumentos? Pensa-se na riqueza de timbres do órgão, nas possibilidades melódicas do violino, na simultânea ressonância do piano, na irisação orquestral, mas parece que o instrumento por excelência, aquele que de maneira mais direta, imediata

e espontânea responde às exigências a um tempo profundas e sutis de expressão é a voz humana. Demonstrou-o a ilustre artista na interpretação calorosamente emotiva do Lamento de Ariana, de Monteverdi, na leveza da Canzonetta de Haydn-P. Viardot Garcia, na profundidade expressiva dos “lieder” de Mahler e de Strauss e na virtuosidade quase brejeira de Uma você poco fá, do Barbeiro, de Rossini, dada em versão original para meio-soprano coloratura. Na segunda parte ouvimos as Canções e Danças da Morte, de Mussorgsky, difícilimas devido à densidade de expressão que o Autor atribui à voz cantada. A interpretação delas por Jennie Tourel foi realmente magnífica. E a sua capacidade de apreensão do sentido profundo dos textos, de transformar em beleza a sonorização vocal, de sentir com legitimidade as intenções dos autores se confirmaram nos números finais do programa, a saber: L'invitation au Voyage, de Duparc; Oh, quando je dors, de Liszt; Modinha, de Villa-Lobos, e Sai Aruê, de Camargo Guarnieri. Admiráveis, na artista, a versatilidade expressiva e lhe permite uma versão sempre musicalmente autêntica dos diversos estilos. A arte de expor uma melodia e de conduzi-la, integra e serena, até ao fim. A variedade de cor, a exata dosagem da sonoridade, a propriedade do fraseado e, para não ir mais longe, este amadurecimento artístico que transfigura a técnica, espiritualiza a interpretação e tudo reduz ao mais puro lirismo.

Crítica 18 - Antonietta Rudge Miller - Frank Smit [11-01-1933]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 jan. 1933. Artes e Artistas, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19330112-19389-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Confiada a interpretação do excelente programa organizado a dois artistas de valor, como a ilustre pianista Antonietta Rudge e o exímio violinista prof. Frank Smit, o 273º sarau da Sociedade de Cultura Artística, ontem levado a efeito no Teatro Municipal, constituiu uma fina reunião de música de câmara, que despertou vivo interesse no elegante auditório que a ela compareceu.

Revelando desde o primeiro movimento da Sonata em dó maior, de Grieg, uma perfeita homogeneidade interpretativa ao lado de completo fusão de sonoridade, os dois brilhantes artistas imprimiram o necessário relevo a cada uma das composições que constituíram o programa, tornando-se alvo de prolongadas e merecidas palmas.

Além da bela Sonata, de Grieg, da brilhante “Sonata Fantasia”, do ilustre compositor brasileiro Paulo Florence, em quem o culto pelas formas clássicas não impede a manifestação de uma fina sensibilidade de artista, antes delas se serve para que mais pura e completa seja sua expressão, e do elegíaco “Andante” da Sonata inédita, do saudoso e grande Henrique Oswald, figurou ainda no excelente programa de ontem uma Sonata, Op. 26, ao compositor slavo Sergio Bortkiewicz uma certa preocupação de originalidade, que se reflete mais nos efeitos instrumentais do que na própria forma da sonata, deve-se, no entanto, reconhecer que se trata de uma composição interessante e reveladora de uma curiosa personalidade artística.

A Sonata de Bortkiewicz causou, através da magnífica interpretação de Antonietta Rudge e do prof. Frank Smit, ótima impressão na assistência.

Em resumo, o sarau de ontem da Sociedade de Cultura Artística foi mais uma primorosa manifestação de música de câmara.

Crítica 19 - Antonietta Rudge Miller - Frank Smit [20-03-1934]

SOCIEDADE de Cultura Artística: Concerto de violino e piano: Frank Smit e Antonietta Rudge. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 21 mar. 1934. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19340321-19757-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Os grandes dias musicais que orgulham São Paulo, como deixariam cheio de orgulho qualquer centro civilizado do mundo, vêm-se sucedendo, como noutros melhores tempos. E esse reconfortante movimento da nossa vida musical, e mais o reaparecimento de figuras de alto relevo artístico, às vezes tão inexplicavelmente afastados das nossas salas de concertos, - diga-se com justiça - são devidos aos esforços, ao trabalho incessante, digno e nobilitante da Sociedade de Cultura Artística.

Ontem, no seu (ilegível) sarau, essa benemérita agremiação ofereceu aos seus associados um concerto magnífico pelo seu programa, e pelos artistas que o executaram

Voltaram a dar o mais fino prazer espiritual à nossa culta plateia de concertos, e não sem tempo, os insígnies artistas Antonietta Rudge e Frank Smit, dois nomes que, por todos os títulos, honram a arte musical. Sendo dois grandes temperamentos que coincidem, constituem rara felicidade quando

se trata de um programa, como o de ontem, todo ele de Sonatas para violino e piano, os dois instrumentos concertantes.

A primeira das Sonatas, de Schumann Op. 105, encantadora por si mesma, mais grata ainda o foi ao auditório, pela perfeita interpretação, verdadeira no estilo, que lhe deram os dois insígnies artistas, a ponto de não se poder destacar o tempo que mais agradou. Estiveram os dois concertistas simplesmente magníficos na sua arte. Piano e violino fundiam-se maravilhosamente. Ouvia-se a Sonata de Schumann: os dois grandes instrumentos eram a própria Sonata.

Em primeira audição no Brasil, a Cultura Artística apresentou, pelos dois grandes artistas, a Sonata em sol maior, de Ravel. Embora sinta-se nessa obra, de perfeição técnica, a personalidade refinada do inconfundível mestre francês, mormente na melodia plena de sentimento estético, do primeiro movimento, nem por isso deixa de ser, em certos momentos, como no segundo tempo, uma página do gênero que se poderia taxar de “interessante”. São empregos, um tanto ou quanto excessivos, de sínopes, que provocam certa irritação, e dão mesmo a impressão de cansaço, lembrando ritmos de “jazz”. Talvez sejam desagradados provenientes de uma primeira audição...

A célebre e jamais assaz ouvida Sonata, a Kreutzer, de Beethoven, executada e interpretada como o foi, teria valido por todo o programa. Todas as qualidades de finura, sensibilidade e elegância: toda a grande pureza musical, os coloridos acariciadores, a bela gravidade, o equilíbrio e o bom gosto dessa imortal Sonata se revelaram debaixo dos dedos da nossa grande pianista e do já grande violinista.

O concerto de ontem é um desses acontecimentos espirituais, tão gratos, tão profundos, que jamais se esquecem. É de esperar que a Sociedade de Cultura Artística dentro em breve proporcione novamente aos seus associados mais uma oportunidade para aplaudir, render homenagem justa e sincera, como ontem renderam, a esses dois estetas, que são Antonietta Rudge e Frank Smit, ainda com um programa de Sonatas.

Crítica 20 - Antonietta Rudge Miller - Quarteto Zacharias Autuori [12-06-1936]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 2, 13 jun. 1936. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19360613-20451-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Perante um público muito numeroso, realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o 261º Sarau da Sociedade de Cultura Artística, com um programa de música de câmara a cargo do Quarteto Zacharias Autuori, com o concurso da eminente pianista Antonietta Rudge. Foram executados o Trio Op. 70 no. 5 de Beethoven, o Quinteto Op. 35. De Brahms, e várias peças isoladas para quarteto. A interpretação do trio de Beethoven, com Antonietta Rudge, Zacharias Autuori, violinista, e Luiz Varolli, violoncelista, mereceu os mais francos aplausos do auditório, pela pureza da linha, sobriedade da execução e por um acabamento de conjunto e de detalhes que desde logo colocou aquela obra prima num plano da mais alta musicalidade. Na segunda parte, o Quarteto Zacharias Autuori, formado pelos artistas acima nomeados e pelos srs. Gian Carlo Cerri; 2º violino, e Enzo Soli; viola, executou com a necessária leveza a “serenata”, de Haydn; deu intensa expressão à “ária”, de Bach; traduziu com muito espírito o “Minuetto all’antica”, de Sekles, entremeado de saborosas harmonias e conduziu com alegre vivacidade o “Moinho” de Roff. Encerrava o programa o magnífico Quinteto de Brahms, executado pelo Quarteto Zacharias Autuori e Antonietta Rudge. O quarteto esteve excelente, a nossa grande pianista simplesmente admirável, e a interpretação dada àquela peça foi uma das mais fiéis e profundas que nos tem sido oferecida. O público manifestou o seu entusiasmo com entusiásticos e prolongados aplausos, que dizem bem do êxito que alcançou o sarau de ontem da Cultura.

Crítica 21 - Armando Belardi - Norina Greco [15-04-1941]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 abr. 1941. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19410416-21965-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o 469º sarau da Sociedade de Cultura Artística. Como foi noticiado, esse sarau é o primeiro da série consagrada à apresentação de grandes virtuosos estrangeiros, especialmente contratados para aquela Sociedade, a exemplo do que faz todos os anos.

A artista ontem apresentada é a cantora Norina Greco, do Teatro Metropolitan, de Nova York, figura de destaque entre grandes cantores da atualidade.

Norina Greco, executando um programa constante de peças de autores clássicos, românticos e modernos, correspondeu plenamente à expectativa que se criara em torno do seu nome. Possui uma

voz de timbre muito agradável, de grande suavidade, notavelmente vem educada, em excelente concordância com a leveza das peças que ontem apresentou. Daí uma verdade de estilo que além de revelar a inteligência da cantora no aproveitamento dos próprios recursos, agrada incondicionalmente, condicionando-os, por outro lado, na exata direção expressiva. São dignas de nota a expressão que ela imprime a tudo o que canta, com ternura, intimidade e fino senso artístico, e a comunicabilidade dessa expressão que, pela simplicidade e sinceridade atinge a emotividade do ouvinte de maneira a um tempo profunda e delicada.

Muito aplaudida pelo auditório numerosíssimo que ocorreu a ouvi-la, teve Norina Grecco que conceder vários extras.

Crítica 22 - Arnaldo Estrella - Bidú Sayão [11-10-1933]

SOCIEDADE de Cultura Artística: Bidú Sayão. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 2, 11 out. 1933. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19331011-19620-nac-0002-999-2-not/busca/Arnaldo>. Acesso em: 18 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística alcançou, ontem, mais um triunfo. O seu (ilegível) sarau, a cargo da fina cantora sra. Bidú Sayão, realizado no Municipal, onde não ficou um só lugar vago, foi um atestado eloquente de quanto tem feito essa sociedade em prol da arte, em São Paulo, despertando, continuamente nos nossos meios culturais, um interesse, cada vez maior pela música. É que, como temos dito, a Cultura Artística sempre lembrou em fazer dos seus saraus verdadeiras e inconfundíveis manifestações de arte legítima.

Pela segunda vez, ainda neste último trimestre, a Cultura Artística ofereceu aos seus sócios um esplêndido concerto pela encantadora artista patricia, com um programa de grande interesse musical.

Haendel, em uma ária, do oratório “J(e)suá” e em “Recitatif et Air du Rossignol”, com o concurso assaz inteligente do professor de flauta maestro Alferio Mignone, teve uma interpretação tão verdadeira no (ilegível), e com tal propriedade, que não comporta pareceres da crítica.

Em “Zeffirelli Lusinghieri”, ária de “Idomeneo” e na “Aria della Regina” da “Flauta mágica” a consagrada cantora (trecho ilegível).

Não nos (trecho ilegível) nesta notícia pois nada temos a acrescentar ao registrado, em relação à arte da sra Bidú Sayão, que é sempre igual a ela mesma; sua inteligência musical jamais a abandona e a sua encantadora voz sempre conquista profundamente o auditório. Tanto é assim, que em todos os números foi a notável cantora (trecho ilegível) aplaudida, do que correspondeu com diversos “extras”.

Em “Le Nil”, de Xavier Leroux, colaborou cuidadosamente ao violoncelo, o professor Armando Belardi.

Ao piano, esteve o maestro Arnaldo Estrella, que fez os acompanhamentos com muita felicidade.

Crítica 23 - Arnaldo Estrella - Trio Arnaldo Estrella [25-02-1942]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 26 fev. 1942. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19420226-22232-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística, em concerto realizado no Teatro Municipal, apresentou aos seus sócios o trio constituído pelos distintos artistas patricios Arnaldo Estrella (piano), Oscar Borghert (violino) e Iberê Gomes Grosso (violoncelo).

O programa compreendia o Trio Op. 63, de Schumann, o 2º Trio de Villa-Lobos e peças soltas de Bach, Mendelssohn, Radamés Gnattali e Mussorgsky.

Apesar da sua formação relativamente recente, o conjunto atinge já aquela atmosfera de fusão estética, de unidade de compreensão, de equilíbrio de valores, que é a pedra de toque em agrupamentos deste gênero e constitui para os artistas que ontem se fizeram ouvir, o título mais valioso, pelo qual se colocam entre os melhores conjuntos que temos ouvido. Isso não lhes obscurece, entretanto, as qualidades individuais (o lirismo de Oscar Borghert, a concentração de Iberê Gomes Grosso e a sobriedade e discrição de Arnaldo Estrella), que se exprimem com grande musicalidade, revelada nos momentos favoráveis à sua expansão.

Não destacaremos interpretações porquê de todas as peças do programa deram aqueles artistas execuções adequadas, concordes com o espírito de cada uma, cuja apreensão sentimos ter-se processado por meio de carinhoso e aprofundado estudo. O interesse do auditório fora solicitado

pelo “2º trio” de Villa-Lobos, pouco conhecido, que foi excelentemente apresentado pelos executantes, mormente no seu segundo movimento, dado na interpretação talvez definitiva daqueles artistas,

O trio Estrela-Borghert-Gomes Grosso confirmou plenamente as excelentes referências críticas de que se fez preceder e, calorosamente aplaudido, executou vários números extraprograma.

Crítica 24 - Artur(o) Balsam - Joseph Fuchs [14-06-1957]

JOSEPH Fuchs na Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 15, 16 jun. 1957. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570616-25190-nac-0015-999-15-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística continuando com brilho a série de saraus de 1957, apresentou sexta-feira última o eminente violinista norte-americano Joseph Fuchs, com a colaboração ao piano do pianista polonês Artur Balsam.

Joseph Fuchs é solista das principais orquestras dos Estados Unidos, fez numerosas gravações para a Decca Records, realizou grandes excursões artísticas pela Europa e participou, como solista, do Festival de Prades, organizado pelo celebre violoncelista Pablo Casals, o qual exprimiu, em termos calorosos, a magnífica impressão que lhe causou o ilustre violoncelista. Artur Balsam, após numerosos concertos e recitais na Europa, prosseguiu a carreira nos Estados Unidos onde gravou, com Fuchs, todas as Sonatas de Beethoven para piano e violino e os Concertos de Mozart para piano e orquestra. Assim, a simples presença dos dois ilustres artistas assegurava, de antemão, o êxito excepcional desse sarau da Sociedade de Cultura Artística, cuja realização correspondeu amplamente à expectativa que em torno dele se criara.

Como todo grande artista, Joseph Fuchs escapa aos elogios sobre qualidades técnicas e virtuosidade geral para fazer-se julgar em plano altamente artístico, o da musicalidade e da interpretação. De resto é justamente destes últimos elementos que correm a sua técnica e a sua virtuosidade, pois elas não são mais do que os meios adequados, em certa proporção de criação pessoal do artista, para a expressão da musicalidade e da interpretação. Uma das críticas mencionadas no programa aludiu à alta “inteligência musical” do artístico, o da musicalidade e da interpretação. De resto é justamente destes últimos elementos que decorrem a sua tecde” (tecné?) ao intérprete e que por isso se torna o objeto principal, diríamos mesmo o objeto legítimo, da crítica. Como pouco consegue Joseph Fuchs chegar a essa visão “interior” da obra de arte musical, a determinar-lhe os elementos componente, sentir-lhe a vibração expressiva para depois articulá-los, não de maneira meramente formal e sim fazendo valer a organicidade especificamente musical deles. Daí a riqueza, a variedade de maneira com que expõe ou realiza os diferentes momentos sonoros, íntegros em si, mas sempre tratados em função do grande todo que é a obra em execução, cuja unidade preexiste no espírito do artista em ampla e adequada perspectiva. Daí ainda a propriedade estilística que lhe informa a interpretação, a comunicabilidade imediatamente resultante da clareza e perfeição da dicção sonora e esta sensação de espiritualidade provocada pelo completo domínio de todos os elementos materiais da execução e pela transformação deles em pura música. Aproximadamente o mesmo poderíamos dizer do pianista Artur Balsam, cujas superiores qualidades artísticas se encontram em grande afinidade com as do seu ilustre “partenaire”. Essas as razões principais do êxito do sarau da Cultura Artística, cuja temporada prosseguirá com o recital do famoso guitarrista espanhol Andrés Segovia, fixada para 16 de julho.

Crítica 25 - Artur(o) Balsam - Zino Francescatti [08-07-1938]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 9 jul. 1938. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19380709-21092-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em recital ontem realizado no Teatro Municipal, a Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios o eminente violinista Zino Francescatti.

Precedido de elogiosíssimas referências da crítica europeia, que o colocavam em lugar de destaque entre os grandes violinistas da atualidade, Zino Francescatti teve a sua apresentação aguardada com extraordinário interesse. E ontem, um auditório muito numeroso, pode verificar a justiça dos conceitos sobre ele emitidos, os quais lhe cabem sem nenhuma reserva.

Realmente, Zino Francescatti é um grande artista. Como “virtuoso” de extraordinário recursos, não se limita, como tantos outros, a apenas utilizar o instrumento para a execução, ao contrário, cada momento desta é a revelação constante de uma sensibilidade que constitui, por si só, uma resposta viva e vibrante a todos os estímulos emocionais.

A tudo o que executa, Zino Francescatti dá o sentimento todo da sua profunda emotividade, e, como esta emana de uma personalidade poderosa e absorvente, a execução atinge aquela grandiosidade que só se encontra entre os artistas excepcionais.

Seria difícil, senão impossível, mencionar aqui todos os momentos de rara beleza proporcionados ao auditório pelo recitalista de ontem. Assinalaremos apenas que, iniciando a execução com o classicismo do “concerto”, de Tartini, pairou longamente na alta espiritualidade da “Sonata a Kreutzer”, de Beethoven, para depois, passeando pelo mistério de “Tzigane” de Ravel e pela inquietação do “Capricho”, de Kreisler, emprestar toda a cintilação da sua técnica à vistosa página final de Paganini.

E, como se isso não bastasse para o completo encantamento do auditório, teve de conceder vários extras.

Ao piano, colaborou um pianista de invulgar merecimento, o Arturo Balsam, virtuose completo, a quem é devida boa parte do extraordinário êxito alcançado pelo concerto de ontem.

Com esse festival, a Sociedade de Cultura Artística fez-se credora de mais um valioso serviço prestado à causa da música entre nós. Sem a sua interferência, talvez não fosse possível ouvir, sem São Paulo, um artista de tal envergadura.

Crítica 26 - Barão Anatol Vietinghoff-Scheel - Trio Schneider de Viena [3 e 9-08-1933]

SOCIEDADE de Cultura Artística: Trio Schneider. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 3 ago. 1933. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19330803-19561-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística de São Paulo realizou ontem no Teatro Sant'Anna, um concerto inédito na nossa vida musical e altamente educativo. Vindo da Europa especialmente para tocar para os sócios da Cultura, fez-se ouvir o Trio Schneider, constituído por três artistas de reconhecido valor e que, gozam de grande fama em toda a Europa: o prof. Barão Vistinghoff Scheel (piano e cravo), Remja Waschitz (violino) e professor Wolfgang Schneider (violoncelo), que pela primeira vez se exibem no Brasil.

A numerosa assistência teve a rara oportunidade de ouvir executar um trio, de Mozart, o de nº 2, em si bemol maior, com os instrumentos para os quais foi ele originalmente escrito, isto é, para cravo, violino e violoncelo. Os três artistas, que demonstraram um conhecimento exato do estilo de Mozart, souberam dar a essa joia musical uma interpretação sóbria, elegante, fazendo a plateia, que os aplaudiu calorosamente, evocar a fineza de espírito do século XVIII, para o que muito concorreu o cravo, de um timbre agradabilíssimo e de bela sonoridade, do qual o professor varão Scheel se revelou verdadeiro mestre.

Os dois números seguintes, que eram o belo quão difícil Trio em fá sustenido maior de César Franck, e o Trio em ré menor, de Arensky, tiveram execução impecável. A plateia que os ouviu não regateou os mais quentes aplausos aos três admiráveis artistas.

Quarta-feira, dia 5 do corrente, a Sociedade de Cultura Artística realizará o segundo concerto do esplendido Trio Schneider, cujo programa obedecerá a seguinte ordem:

I – Couperin, Coral; Rameau, Minueto; Lully, Largo; Leclair, Musette; Haendel, Pequena fuga.

II – Beethoven – Trio em si bemol maior, Op. 97.

III – A. Gretchmaninoff – Trio em dó menor, Op. 38, sendo a primeira parte executada com cravo, isto é, com o instrumento para o qual foram as músicas compostas.

Os recibos deste mês ainda não retirados e as posses de frisas e camarotes poderão ser procurados na véspera e no dia do concerto na Casa Beethoven à rua Direita, 25, das 13 às 17 horas e na bilheteria do Teatro Sant'Anna, desde meia hora antes da realização do sarau. Pela posse das frisas e camarotes será cobrada uma taxa adicional de 20 (ilegível), dando ao sócio o direito de levar em sua companhia quatro pessoas, senhoras ou cavalheiros, associados ou não.

Crítica 27 - Barry Douglas - Quarteto de Tóquio [24,25 e 26-08-1998]

H., C. Quarteto de Tóquio ainda busca a integração: Em sua nova formação, sob a liderança de músico russo, grupo parece um trio somado a um violinista. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 49, 26 ago. 1998. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19980826-38297-nac-0049-cd2-d3-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Três mais um são quatro, certo? Errado. Nem sempre a matemática funciona, quando se trata de um quarteto de cordas, em que quatro devem transformar-se em um. O que não ocorreu, ainda, na nova formação do Quarteto de Tóquio (que volta a se apresentar, hoje, no Cultura Artística), desde o

ano passado com um novo líder, o excelente violinista e ex-integrante do Quarteto Borodin, Mikhail Kopelman. Durante todo o programa de estreia em São Paulo, apesar da beleza sonora e da competência de sempre dos “toks” (o apelido dos membros do conjunto), o quarteto foi a soma de um trio nipônico ao violino russo.

Mas não sejamos tão severos, pois o Tóquio é o primeiro a reconhecer que é preciso trabalho árduo para voltar a alcançar a integração dos tempos de Peter Oundjian, antecessor de Kopelman. Mas ainda estão lá os ataques aveludados, a virtuosidade não histriônica, respiração e dinâmica sensíveis, os fraseados bem torneados, a preferência pela cautela, pela moderação – em benefício da precisão musical.

Em especial, em obras modernas como o Quarteto nº 1, de Chostakovich, uma delícia camerística tocada pelos “toks” com cuidado de miniaturista e transparência diáfana de papel de origami. Pode ser um pouco de maldade, mas basta ouvir a integral dos quartetos de Chostakovich, gravada há alguns anos pelo Quarteto Borodin para sentir que o grupo aceitou, nessa peça, a liderança absoluta de Kopelman. Ainda bem, pois conseguiram um primor de espontaneidade e refinamento.

Da mesma forma que nos modernos – e numa espécie de paradoxo compreensível -, O Quarteto de Tóquio fez, com inteligência e delicadeza, o Quinteto para Piano e Cordas, de César Franck, cuja emotividade moderada é par ideal para a interpretação do grupo. Aqui, bravos para o pianista Barry Douglas, um músico imaginativo, de sonoridade calorosa e impetuosa na medida para a ardente dubiedade de Franck. Apesar da integração, o Quinteto ressaltou a combinação da intensidade, do brilho de Mikhail Kopelman e Barry Douglas, de um lado, e da gentileza algo excessiva dos “toks”, de outro.

Diferença que empanou, em muito, o Quarteto de Cordas, nº 3, opus 18, de Beethoven, que abriu o concerto e exibiu um Tóquio frio, distante técnico por demais e sem a fagulha de tempos passados, com Kopelman destacando-se de seus colegas, como que os puxando, sem sucesso, para a luta.

Crítica 28 - Berta Huberman - Adolfo Odnoposoff [29-05-1947]

ADOLFO Odnoposoff. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 maio 1947. Artes e Artistas, p. 8. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19470530-22094-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em concerto promovido pela Sociedade de Cultura Artística, apresentou-se ontem, no Teatro Municipal, o violoncelista Adolfo Odnoposoff. Os acompanhamentos ao piano estiveram a cargo da senhora Berta Huberman.

O programa, organizado com alto critério artístico, incluía peças de Beethoven (variações sobre um tema de Haendel), Haydn (concerto em ré maior), Debussy (sonata em ré menor) e de Porto Alegre, Bre(ilegível), Schubert e Cassadó.

Adolfo Odnoposoff, muito jovem, possui técnica desenvolvida, mas não domina ainda, de maneira completa, o instrumento a que se dedica. Conseguindo sonoridade magnífica, é pena que às vezes tenha ligeiros desvios de afinação e faça ouvir, embora de leve, o atrito do arco nas cordas, prejudicando assim a naturalidade do fraseado musical.

O que mais prejudicou o recital de Adolfo Odnoposoff foi, a nosso ver, o pouco preparo técnico da acompanhadora. Abusando muito do pedal, não deixou aparecer com clareza os diversos desenhos dos temas e, mesmo quanto ao ritmo, em vários momentos comprometeu o equilíbrio da execução do concertista.

Quanto à parte puramente interpretativa, seria exigível uma melhor noção de estilo dos compositores, cujas páginas foram executadas. Tivemos, por assim dizer, uma consciência na maneira de frasear, o que tornou o concerto um tanto quanto monótono.

O melhor momento da noite foi, inegavelmente, a execução da Sonata em ré menor, de Debussy. Neste compositor, Adolfo Odnoposoff encontrou mais eco para seu temperamento, e superando a deficiência da acompanhadora, conseguiu criar uma atmosfera mais elevada, atingindo profundamente o sentido das diversas linhas melódicas.

Crítica 29 - Caio Pagano - Homenagem a Béla Bartók [12-08-1981]

FREITAG, Léa Vinocur. Bartók em aula para a juventude. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 19, 14 ago. 1981. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19810814-32645-nac-0019-999-19-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Jovens lotando o Teatro Cultura Artística, numa atmosfera de silêncio e concentração. Com seus agasalhos coloridos e comentários atentos durante o intervalo, constituíram o público da obra de Béla Bartók, a “Sonata para dois pianos e percussão”, escrita em 1937.

Logo à entrada do teatro, fotografias e documentos alusivos ao centenário de nascimento de Bartók – foi o segundo concerto com que a Sociedade de Cultura Artística homenageou o músico húngaro.

Caio Pagano, afeito à música contemporânea, e Gilberto Tinetti, descansando dos românticos alemães e exteriorizando outra faceta do seu temperamento artístico, são os raros músicos brasileiros que têm executado essa obra. John Boudler e Mário Frungillo, assumindo a complexidade da percussão, reiteraram o talento e espírito de pesquisa – é a primeira vez que executam a obra.

Esses músicos integraram timbres e ritmos, numa continuidade de grande massa sonora, demonstrando solidez de técnica e aptidão rítmica à toda prova, pois os pianos se tornam percussivos e a percussão, melódica, nos pianos, os difíceis intervalos e quartas, quintas e sextas, acordes e glissandos foram executados com perfeição técnica, mantendo o clima de tensão, que caracteriza esse trabalho de Bartók.

O primeiro movimento (Assai lento) compreende uma introdução misteriosa, com interrupções bruscas de fortíssimo. Há um acelerando que prepara o Allegro molto, num clima de grande tensão, em que a rítmica se torna complexa, preparando sonoridades fortíssimas. O segundo movimento (lento ma non Troppo) é uma música noturna, que se inicia na sutileza da percussão em pianíssimo. Foi notável nos pianos a execução de notas repetidas e glissandos. No terceiro movimento destacou-se o xilofone, com um tema folclórico bem ao gosto de Bartók.

Os pianos de Caio Pagano e Gilberto Tinetti fizeram frente a uma percussão complexa, usada também melodicamente. Os tipos de baquetas utilizadas são determinados pela partitura de Bartók.

Para dissecar uma obra de tal envergadura, entrou o talento didático de Caio Pagano que, após a execução integral da obra, explicou cada passagem, que foi novamente executada. Em seguida, a “Sonata” foi mostrada em sua totalidade. O concerto constituiu, assim, uma aula magna para uma juventude já motivada aos arroyos da música contemporânea. Após paroxismos, dissonâncias, tensão e suspenses, a “Sonata” de Bartók chegou ao seu coroamento: termina com um simples e com acorde de dó maior.

Crítica 30 - Caio Pagano e Gilberto Tinetti - Maria Lúcia Godoy, Leonardo Righi [27-08-1974]

FILHO, Caldeira. Um concerto com obras raras. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 7, 31 ago. 1974. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19740831-30500-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Sociedade de Cultura Artística (apresentação nº 972) – programa: Schubert, Fantasia op. 103 para piano a 4 mãos; Brahms, três Lieder; Schubert, Der Hirt dem Felsen op. 129, para soprano; Brahms, Sonata op. 34-bis em fá menor, para dois pianos (versão de Brahms do seu Quinteto op. 34 para piano e cordas. Soprano Maria Lucia Godoy, pianistas Gilberto Tinetti e Caio Pagano, e clarinetista Leonardo Righi. Dia 27.8.72, no Municipal).

Realmente interessante essa apresentação da Sociedade de Cultura Artística. O programa era duplamente romântico: pelo repertório e pela organização. Cabe bem, no caso, a designação “concerto”, como era de uso antes da divulgação dos recitais, o que, segundo parece, se deve a Liszt. Desde os tempos de Chopin – constavam os concertos de solos e conjunto num mesmo programa: uma cantora, um violinista, um pianista ou outro instrumentista em solo, um trio ou quarteto etc. Variedade bastante agradável, sem dúvida, pois o que realmente estava em jogo era a música como deleite espiritual, pretexto para reuniões sociais e oportunidade para apresentação de artistas de renome ou revelação de talentos desconhecidos.

Um programa dessa natureza, com dois autores românticos, foi o apresentado no concerto em apreço, que continha ainda mais um motivo de interesse: a raridade de execução das obras nele inscritas.

Quanto à execução, pouco de novo há a dizer, pois os pianistas Tinetti e Pagano consagraram-se definitivamente em carreiras desenvolvidas com êxito no país e no exterior. Impecável sua homogeneidade na execução a 4 mãos e a dois pianos: homogeneidade total, estética e técnica, em feliz coincidência de dois talentos afins e de alto gabarito. Maria Lucia Godoy também dispensa referências, tal o entusiasmo com que lhe tem sido reconhecido o valor aqui e no exterior, graças à delicadeza e à dimensão expressiva e técnica da linda voz que possui. E Leonardo Riffhi, clarinetista, professor da OSM e experimentado musicista de câmara, completou o agrado causado pelo momento musical daquela noite.

É assim que se faz música: colocando-a como fim principal e não meio de exibição virtuosística, e servida por artistas realmente talentosos e capazes, como então se verificou. Aplausos irrestritos aos idealizadores do concerto, aos organizadores do programa e à Cultura Artística que o promoveu.

Crítica 31 - Carlo Bruno - Quarteto Beethoven [28-07-1971]

FILHO, Caldeira. Piano e cordas em ótimo quarteto. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 10, 29 jul. 1971. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19710729-29544-nac-0010-999-9-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou em 26-7-71 o consagrado Quarteto Beethoven. Desse conjunto, fundado em 1970, fazem parte Felix Ayo, violinista, Alfonso Ghedin, viola, Enzo Autobelli, violoncelo, os quais como principais solistas, pertenceram ao grupo I Musici, e o pianista Carlos Bruno. Aqueles servem-se de instrumento Guadagnini e Guarnerius.

Os artistas fizeram-se notar, já na primeira peça, Quarteto em mi bemol K.V. 493, de Mozart, por diversas particularidades de execução. Entre elas destacou-se a finura com que realizaram o valor expressivo das mudanças no campo harmônico – modulações – o que os levou a emprego muito sutil da dinâmica, ou gradações de intensidade. Daí a importância dos matizes, que resultou numa execução ricamente colorida, sem nenhuma impropriedade, porém, quanto ao estilo. Em quarteto com piano estão presentes dois elementos, sendo um tripartido: piano e cordas, ou seja, violino, viola e violoncelo. Estes, em Mozart, se encontram homogeneizados; o que redundou, porém em mais um mérito para os executantes, por não terem perdido de vista a observância do caráter expressivo e da autonomia estética de cada um deles.

No Quarteto nº 1, de Martinu, vazado em escrita contemporânea, tem-se a mesma dualidade de realização, piano e cordas, mas estas se comportam como um verdadeiro trio a dialogar com aquele. Os artistas visitantes reviveram, na densidade de escrita do 1º movimento, a veemência emotiva que o informa, apoiada numa rítmica bem caracterizada. Cataram com propriedade o lirismo, também veemente, do adágio, confiado aos arcos, tratado em livre polifonia: a expressão tão particular do trecho se reforça com o breve momento contrastante da intervenção do piano. Nesta autonomia do trio de cordas os respectivos executantes deram ampla medida do seu valor. Além disso, em todo o Quarteto, todos os componentes revelaram completa assimilação das características dessa escrita moderna, eloquente e dinâmica, que dá ao conjunto camerístico surpreendente dimensão sonora e expressiva.

O concerto terminou com a execução do Quarteto em dó menor, Op. 15 de Fauré. Aí dá-se plena e fecunda integração dos dois elementos. Os intérpretes transmitiram com autenticidade a eloquência expressiva, ora intensa, ora contemplativa, com que Fauré realizou tal integração, como se observou na diafaneidade da versão dada ao Scherzo, na interioridade do Adagio e na alegre e vivaz riqueza musical do último trecho. Aqui a música parecia correr ligeirinha, carreando ideias sempre originais; e a surpreendente abundância destas, bem como a variedade dos aspectos instrumentais que as exprimem, foram admiravelmente realizados. Ao final, os “bravos” estrugiram e os aplausos se prolongaram. Mais um êxito muito significativo para a Sociedade de Cultura Artística.

Crítica 32 - Carlo Bussotti - Ruggiero Ricci [14 e 15-05-1951]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 maio 1951. Artes e Artistas, p. 8. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19510515-23312-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Ontem, no grande auditório do próprio teatro, a Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios o notável violinista norte-americano Ruggiero Ricci, que se fez acompanhar pelo pianista Carlo Bussotti.

Iniciando o recital com a “Sonata em ré menor”, Op. 108, de Brahms, ele deu a essa página célebre uma interpretação muito convincente, principalmente pela qualidade do sentimento com que a caracterizou. A comunicabilidade é logo obtida graças a uma execução ampla, larga, muito arejada, à qual não falta a vibração de um lirismo ora terno, ora caloroso. Fica, porém, a impressão de alguma reserva, por parte do artista; parece que ele evita entregar-se totalmente à expansão emotiva, guardando certa margem de clarividência que, garantindo o equilíbrio e a proporção, conferem à execução invulgar nobreza.

O vigor da sua personalidade, o espírito com que encara a música moderna e a maneria nítida com que lhe trata a temática, foram visíveis na peça seguinte, “Sonata em ré maior”, op. 94 de Prokofieff. Sentia-se, na solidez da interpretação, aquela reconstrução mental, que lhe é base e fundamento. Graças a ela, Ruggero Ricci, penetrou profundamente no espírito que a ditou,

apreendendo com segurança as intenções artísticas do autor. Por isso, a interpretação revelou-se una e íntegra e dotada de inegável beleza.

Nas duas Sonatas, o pianista Carlo Bussotti demonstrou suas excelentes qualidades artísticas e pianísticas, graças às quais a execução delas revestiu-se de grande homogeneidade.

Na última parte, em que figuravam peças soltas de Tartini, Veracini, Paganini, Wieniawski e Barasate, o ilustre artista mostrou com que finura podem ser aliadas a virtuosidade e a musicalidade. Sem abusar da primeira nem sacrificar a segunda, conseguiu conferir à execução um toque de incomparável elegância, muito pessoal e muito artística. Nessas peças pode exibir com maior fluência e liberdade o alto grau de sua técnica, amplíssima e muito exata, e ainda apresentar com admirável clareza as numerosas possibilidades do instrumento, às quais aqueles mestre deram considerável desenvolvimento.

O público, muito numeroso, mostrou integral agrado, tendo aplaudido com muito entusiasmo o eminente artista em todos os números do programa.

Hoje, às 21 horas, no Grande Auditório de seu teatro, a Sociedade de Cultura Artística realiza o 2º turno do recital do eminente violinista norte-americano Ruggiero Ricci, acompanhado de seu próprio pianista, Carlo Bussotti.

O turno de hoje cabe aos associados do quadro “A” (sobrenomes de A K) e os respectivos ingressos serão distribuídos na bilheteria do Teatro Cultura Artística, das 10 às 20 e 30 ininterruptamente.

Crítica 33 - Carlos Alwin - Elisabeth Schumann [23 e 26-08-1930]

A., M. de. Sociedade de Cultura Artística: Elisabeth Schumann. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 10, 23 ago. 1930. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19300826-18634-nac-0010-999-10-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Havia momentos em que eu não podia nem respirar, de tal forma a arte de Elisabeth Schumann me extasiava. Um canto delicadíssimo, quase quebradiço de tão frágil as vezes, e, no entanto, duma nitidez quase irreal. Não é possível a gente imaginar pureza mais firme de som, uma certeza mais perfeita de ataque. E que voz encantadora! Quando Elisabeth Schumann se eleva aos agudos dir-se-ia, dir-se-ia... não sei o que dizer, como exprimir o que são como encanto aqueles sons longínquos, levemente velados, uma claridade azul dos mais escolhidos anjos, cantores. Delícia. Simplesmente: uma delícia.

A Sociedade de Cultura Artística apresentando ontem ao público paulista esta grande cantora, veio firmar definitivamente a intenção em que está de se elevar de novo ao que foi nos seus tempos áureos.

O programa era todo constituído de autores alemães, Mozart, Schubert, Strauss, Elisabeth Schumann realizou-o com uma perfeição inexcelável. Não quero dizer com isto que não se possa conceber certas obras e certos desses autores de outra maneira, porém – e nisso está mesmo a maior grandeza dos intérpretes geniais – embora sempre se conservando dentro dos estilos, Elisabeth Schumann converte os seus autores a sua voz e a sua maravilhosa arte de cantar. Arte que é toda suavidade e graça ingênua, sem excluir, no entanto, a intensidade mais profunda de expressão., como por exemplo em “Tu és o sossego” (Schubert) cantada extraprograma.

Mas a graça com que canta certas peças em movimento rápido parece a especialidade de Elisabeth Schumann. Não é possível descrever o mundo de cambiantes finíssimas, o chuveiro de sons alados, a riqueza d claro-escuro com que ela executa essas obras. Não se pode desejar mais. É realmente uma intérprete genial, das mais perfeitas que tem passado por S. Paulo. E assim coadjuvada com tanta fineza e bom-gosto pelo sr. Carlos Alwin que a acompanhava ao piano, a hierarquia dos gêneros musicais desaparece, um concerto de Elisabeth Schumann é tão sublime como o melhor coral, a melhor sinfonia, o melhor quarteto. É desses momentos em que a arte de tão elevada que subiu, nós não podemos lhe medir a altura mais, para nas regiões a que raro atinge.

Crítica 34 - Carlos Alwin - Elisabeth Schumann [23 e 26-08-1930]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1930. Artes e Artistas, p. 30. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19300827-18635-nac-0030-999-14-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A arte magnífica e profundamente comunicativa de Elisabeth Schumann enlevou ontem mais uma vez o seletor auditório da Sociedade de Cultura Artística, despertando o seu recital verdadeiro entusiasmo. A pureza de estilo com que reproduziu as árias antigas de Haendel e J. S. Bach, a

maravilhosa e encantadora simplicidade com que fez reviver, através de uma interpretação de elevada intuição artística, os lieder de Schubert e de Schumann e as canções de Strauss, constituíram, ao lado de autênticas lições de estética da arte vocal, um intenso prazer espiritual, pela delicadeza das nuances e pela precisão do canto e da expressão.

Foi a de ontem mais uma finíssima noite de pura arte que Elisabeth Schumann proporcionou aos sócios da Cultura Artística, nos quais coube, graças à iniciativa da diretoria da simpática instituição a exclusividade de ouvir em São Paulo a notável cantora vienense, que é, na sua arte, uma das maiores notabilidades contemporâneas.

Os acompanhamentos ao piano estiveram a cargo do reputado musicista professor Carlos Alwin, que, nos dois saraus dados pela Sociedade de Cultura Artística, se revelou não só um acompanhador consciencioso, mas também e principalmente um fino musicista, dando às composições interpretadas por sua esposa, a sra. Elisabeth Schumann, todo o relevo pianístico que elas possuem, sem com isso prejudicar o perfeito desenvolvimento e a exata compreensão da parte vocal.

Aos dois ilustre artistas, a distinta assistência que ontem compareceu ao Teatro Sant'Anna, dispensou no final de cada uma das partes do programa entusiásticos aplausos.

Crítica 35 - Carlos Oxley - Paco Aguilar [22-10-1945]

FILHO, Caldeira. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 24 out. 1945. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19451024-23338-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios, em recital realizado no Teatro Municipal, o ilustre artista Paco Aguilar, virtuose de alaúde.

São Paulo já teve oportunidade de ouvi-lo quando integrante do famoso Quarteto Aguilar, de alaúdes, interessantíssima manifestação das possibilidades do instrumento, do valor expressivo do conjunto e do repertório adotado ou originalmente dedicado. Agora, em apresentação solista, o que desde logo chama a atenção é o fato de ser esse instrumento acompanhado por um piano. Paco Aguilar é musicista e artista de raro valor, e terá certamente as mais fundadas razões para dividir com o piano os textos que executa. Desconhecendo-os não podemos senão notar que, se a divisão duplica o timbre e torna parecida a parte de cada um, por outro lado isola e deixa momentaneamente livre o alaúde para os trechos e instantes expressivos em que menor sobrecarga de texto permite maior expansão própria.

Foi o que Paco Aguilar revelou de maneira brilhante no recital de anteontem. é completo o domínio que tem sobre o instrumento. Evidentemente, não se deve esperar rendimento técnico é artístico superior às suas possibilidades; mas é inegável que dentro desses limites Paco Aguilar é mestre consumado, tendo atingido um grau de virtuosidade realmente incomparável. já não falamos da clareza, da nitidez, da agilidade. Referimo-nos à admirável flexibilidade da frase melódica adquirindo sobe seus dedos todas as nuances de expressão numa continuidade sonora que parece exceder as condições do instrumento; à Variedade de som que consegue obter dentro do timbre específico e por vezes com sugestões Fortes de outros instrumentos ; no tratamento da sonoridade já de um ponto de vista o da de fusão, do esbatido, tornando como que imponderável o som picante natural e criando uma atmosfera de irrealidade sonora em que se fundem os arabesques Românticos eu esfumado impressionista. como exemplo, bastaria mencionar a "Aria" (para Ana Madalena) de Bach ou a "Aanción" de Gilardi.

Numeroso auditório participou do finíssimo momento de arte oferecido pela Sociedade de Cultura Artística, aplaudindo com entusiasmo o recitalista que se viu obrigado a conceder vários extras.

Crítica 36 - Clara Sverner - Duo Clara Sverner-Paulo Moura [02-05-1984]

FREITAG, Léa Vinocur. Sala Rubens Sverner, um espaço que faltava. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 14, 4 maio 1984. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19840504-33486-nac-0014-999-14-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Quando Turíbio Santos percutiu no violão os primeiros sons da "Valsa Choro", de Villa-Lobos, uma nova etapa da Sala Rubens Sverner estava lançada. A luta pela reforma do prédio, a parte técnica, as providências de cada detalhe transformaram-se em festa despreocupada no momento em que o público de convidados lotou a sala aconchegante, de 250 lugares, para ouvir um programa cheio de vida e calor.

Para o presidente da Sociedade de Cultura Artística, Luiz Vieira de Carvalho Mesquita, que reafirma uma visão empresarial e a crença em melhores dias, é preciso criar uma estrutura para possibilitar à Sala Rubens Sverner a diversificação de atividades que faltam em São Paulo, como o cinema de arte, além da música de câmara e do teatro experimental". Para essa programação haverá cinco datas livres, pois a Prefeitura já formalizou um convênio, utilizando a sala duas vezes por semana.

O trabalho de equipe da diretoria da Cultura Artística, em que Alberto Gérard Perret (superintendente) se vêm empenhando há muitos meses, foi bem-sucedido, em termos de qualidade técnica, acústica e conforto. Gérard Perret, que supervisionou pessoalmente as obras, mostra-se otimista para com as realizações planejadas para a sala, porque o mais difícil já foi concluído.

O programa inaugural transcorreu num clima comunicativo: Villa-Lobos e Bach, por Turíbio Santos ao violão; Debussy, Ronaldo Miranda e Creston, pelo duo Clara Sverner (piano) e Paulo Moura (saxofone); Schubert, pelo trio Brasileiro (Erich Lehsinger, Gilberto Tinetti e Watson Clie). A dimensão da sala é ideal para fluir o som tênue do violão. Nas mãos do virtuose Turíbio Santos o som correu com clareza e musicalidade, no caráter seresteiro de Villa-Lobos e na polifonia de Bach, sugerindo alaúde.

Clara Sverner (piano) e Paulo Moura (saxofone) constituem um duo que se completa pelo contraste. O piano requintado e “erudito” deixa-se, de repente, impregnar da sonoridade popular e sensual do saxofone, com seu calor e espontaneidade. O sopro de Paulo Moura é quente e aveludado como a voz humana – o intérprete concilia o caráter popular ao rigor da música de concerto.

Além de Villa-Lobos, interpretado por Turíbio Santos, outro autor brasileiro tocado nesse programa inaugural foi Ronaldo Miranda, na “Fantasia”, para piano e saxofone. Composta este ano, especialmente para o duo, a obra reflete a versatilidade do autor, o único brasileiro convidado no ano passado a participar do Festival de Música Contemporânea da Dinamarca. “Fantasia” oferece sugestões jazzísticas, com um tema langoroso, que contrasta com o caráter percussivo e rítmico da obra.

O Trio Brasileiro encerrou o programa com muito brilho e fluência. Schubert (“Trio em si bemol, opus 99”) ensinou aos intérpretes virtuosismo, solos e élan propício à individualidade, integrada à música de conjunto.

A diversidade de instrumentos, obras, intérpretes e autores pôde dar uma ideia das possibilidades estéticas que a Sala Rubens Sverner pretende oferecer, num espaço que realmente faltava a uma cidade como São Paulo.

Crítica 37 - Cláudio de Brito - Masuko Ushioda [12-06-1974]

FILHO, Caldeira. Faltou unidade ao duo piano-violino. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 13, 20 jun. 1974. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19740620-30438-nac-0013-999-13-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Violinista Masuko Ushioda – programa: Beethoven, Sonata Op 12 n. 1; Bach, Sonata em lá menor para violino solo; Ysaye, Solo Sonata n. 6 op. 27; César Franck, Sonata em ré maior. Ao piano, CLAUDIO DE BRITO. Apresentação n; 969 para a Sociedade de Cultura Artística, dia 12, no Municipal.

Masuko Ushioda estudou nos conservatórios de Tóquio e de Leningrado, e na Suíça. Aperfeiçoou-se com o célebre Szigeti. Segundo Prêmio no Concurso Rainha Elizabeth, 1963, vem desenvolvendo sua carreira no Oriente e no Ocidente, como recitalista e solista de importantes orquestra da atualidade.

Claudio de Brito estudou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, nos Seminários de Música da Universidade da Bahia com Sebastian Benda, e na Escola Superior de Música de Freiburg, Alemanha, onde permaneceu cinco anos, sob orientação da professora Edith Picht-Axenfeld.

Na Sonata de Beethoven, observou-se que os artistas percorriam os caminhos da música em bom equilíbrio, mas simplesmente juntos, não integrados em unificada interpretação. O piano deveria ter mostrado maior participação e, principalmente, maior aproximação relativamente ao espírito e a musicalidade da violinista. Mas pode-se perguntar: por que não inversamente? Porque, no caso a verdade musical estava mais com a violinista do que com o pianista. Em tais situações não deve haver diferença na dimensão estética. Piano e violino têm de ser uma só coisa.

*

Nas peças para violino solo, Masuko Ushioda deu a plena medida do seu talento, que não é pequeno, e dotado de poder criador. Mas poderia ter-se comportado de modo mais comunicativo, mais expansivo e generoso. A sonoridade, por momentos, parecia reprimida, contida na sua ânsia de alçar voo. Parece não estar ainda completamente amadurecido o grande talento de Masuko Ushioda.

A peça final, a bela Sonata de César Franck, uniu os artistas com mais homogeneidade e mútua compreensão. Tudo correu bem. Mas poderia ter corrido ainda melhor. Cesar Franck é um autor difícil. Une estreitamente lirismo e expressão dramática, jubilação e festa, nostalgia e prece. Isso exige uma versatilidade imediata, instantânea na realização, o que os intérpretes não chegaram a obter. Como se costuma dizer, “passaram por cima” de muita beleza, embora seja considerável a quantidade de momentos de inegável musicalidade que ofereceram.

Crítica 38 - Corrado Muccini - Emilia Vidali [29 e 30-04-1952]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 abr. 1952. Música, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19520430-23608-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística ofereceu ontem aos seus sócios, no grande auditório do seu teatro, um recital pela cantora Emilia Vidali, artista que, após ter feito carreira no teatro lírico-dramático, fixou-se neste Capital, dedicando-se ao magistério e ao canto de câmara.

O programa era dos mais atraentes, compreendendo peças dos franceses Ravel e Debussy, do brasileiro Camargo Guarnieri e dos italianos Castel Nuovo-Tedesco, Corrado Muccini, Respighi, Santoliquido e Pizzetti. Na interpretação dessas peças revelou-se Maria Vidali cantora de valiosas qualidades, possuidora de excelente material de voz, trabalho por uma técnica que lhe permite vencer com facilidade problemas numerosos e diversos, tanto os de natureza puramente vocal quanto os de interpretação. Dignas de nota são a riqueza e variedade das inflexões expressivas, visíveis no colorido, no fraseado, na dinâmica, na agógica e na maneira geral com que conduz a execução. Mas parece caber aí alguma inadequação estilística que leva a perguntar: serão todas essas inflexões, concordantes com os trechos que figuravam no programa? Agradaram-nos os velos momentos que ela obteve em Ravel e Debussy, mas sentia-se, subjacente em alguns deles, a presença do espírito lírico italiano, o que a leva a algumas emissões de voz nada francesas e mesmo, quanto à dedicação, a cantar “li soleil” por “les soleils”. Nas peças de Camargo Guarnieri, “Três líricas de Sergio Milliel”, o mesmo encanto em certos trechos e idênticas falhas em outros. Inegavelmente, e por ser cantora visceralmente italiana, Emilia Vidali mostrou o melhor do seu talento nos autores peninsulares que finalizavam o programa. A concordância de escola, língua e sensibilidade valorizou ao extremo a sua maneira de cantar e levou a recitalista a realizações interpretativas de inegável beleza.

Crítica 39 - Daisy de Luca - Quarteto de Cordas Municipal [04 e 09-09-1980]

FREITAG, Léa Vinocur. Musicalidade no concerto do Quarteto. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 24, 11 set. 1980. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19800911-32361-nac-0024-999-24-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

A apresentação do Quarteto de Cordas Municipal e da pianista Daisy de Luca deu prosseguimento à “Série Especial Itaú”, promovida pela Sociedade de Cultura Artística, num concerto que expressou toda a musicalidade e requinte do gênero camerístico.

Maria Vischnia, Ariane Pfister (violinos), George Kizzely (viola) e Zygmunt Kubala (violoncelo) executaram, na primeira parte, o “Quarteto em mi bemol maior, op 25 no 1” de Schubert. Cada movimento revelou uma concepção bem delineada, no entrosamento do Allegro moderato, precisão nas entradas do Scherzo, arcadas firmes nas notas repetidas do Adagio e cantábiles do Allegro final.

Toda a leveza da criação vienense do jovem Schubert, que viveu 31 anos, está contida nesse Quarteto em mi bemol, que caminhou em andamentos fluentes, com destaque ao fraseado cuidado e à delicadeza de execução.

O Quarteto Municipal tem-se apresentado em todos os Estados do Brasil, em mais de 50 concertos e festivais, ensaiando diariamente um repertório diversificado, que está proporcionando muita desenvoltura ao conjunto.

Na segunda parte, o “Quinteto em fá menor” de César Franck comprovou essa versatilidade, nas modulações e passagens arrebatadas e líricas, do Molto moderato ao Allegro non troppo ma com fuoco. Daisy de Luca, além da sólida carreira pianística, tem-se dedicado à formação de instrumentistas e conjuntos de cordas, e essa vivência evidenciou-se no entrosamento e familiaridade com o quarteto. Daisy encontrou sonoridades muito expressivas, do lado dos acordes pesantes e do touché aveludado, sempre integrado às cordas.

Em julho de 79, por ocasião da estreia do Quarteto, encerramos a crítica com uma observação: “No decorrer do seu trabalho, o Quarteto de Cordas Municipal caminhará para uma sonoridade própria, absorvendo as individualidades e sintetizando a somatória dos talentos”. Foi o que ocorreu nesse curto, porém intenso, período de atuação.

Crítica 40 - Dalton Baldwin - Elly Ameling [01-06-1979]

FREITAG, Léa Vinocur. Na poesia, o requinte da canção. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 29, 3 jun. 1979. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19790603-31968-nac-0029-999-29-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Elly Ameling (soprano) e Dalton Baldwin (pianista) – Mozart – Das Lied der Trennung, Na Chloé, Abendempfindung na Laura, Das Veilchen, Um Moto di Gioja, Dans um Vois Solitaire; Debussy –

Mandoline; Chausson – Les Colibri, Les papillon; Duparc – Chanson Triste; Schubert – Die Forelle, Ir Fruehling, Fruehlingsglaube, Na Sylvia, Auf den Wasser su Singen, Seligkeit; Rossini – L'invito, L'orgia, La Danza. Sociedade de Cultura Artística 1-4-79.

Quando os valores tradicionais da cultura são contestados e ameaçados a cada momento, tem-se a impressão de que toda uma herança humanística está em vias de sucumbir, antes mesmo de poder integrar-se ao nosso incipiente patrimônio cultural. Nesse quadro desolador, tornou-se habitual questionar o sentido da ópera ou a validade da canção de câmara: seriam, eventualmente, peças de valor arqueológico, que os mais teimosos insistiriam em desenterrar, num mundo massificado e tecnicizado.

Nos últimos dias, porém, os fatos têm desmentido essa colocação apocalítica: há o público apaixonado pela ópera, na exuberância de Pavarotti, e há o lugar da canção de câmara na arte requintada de Elly Ameling. A “Cultura Artística” deu continuidade à mesma tradição que vem desde os tempos de D. Esther Mesquita, quando o público de Vera Janacopulos, Magdalena Lébeis e Celina Sampaio cultivava a poesia cantada e a musicalidade rigorosa, num repertório tradicional de câmara, ao qual não faltavam esses mesmos “lieder” de Mozart e Schubert, assim como os autores franceses, transmitidos por ela a toda uma geração.

Elly Ameling, na unidade musical com o piano de Dalton Baldwin, representa a volta a esses momentos raros, em que a canção de Câmara atinge a plenitude da sua mensagem, no aprofundamento sonoro da palavra e na inflexão precisa de cada significado poético. A voz não se afigura como o objetivo primeiro do canto, ela vem burilada, contida, envolta na expressão artística, como instrumento da poesia e da linha instrumental. Elly Ameling não faz um gesto sequer: as mãos unidas permitem-se poucos movimentos, e apenas a voz transmite a emoção e o lirismo. No porte de cantora de câmara, com o veludo negro e a orquídea lilás, Elly Ameling concentra no rosto iluminado e radioso a expressão facial integrada à emissão precisa, no sentimento e na cor.

Nascida na Holanda, venceu o Concurso internacional de Genebra e recebeu, entre outras, a escola de Pierre Bernac, na arte francesa da canção. Essa influência parece muito acentuada em Elly Ameling, na descontração natural do bocejo e na vivência expressiva das pausas. O domínio técnico permitiu uma pressão de voz falada no registro médio, utilizando os recursos de “pianíssimo” com empostação perfeita. A voz pôde correr por todo o teatro, na dicção exata, nos legatos instrumentais e nas gradações de dinâmica.

Mozart é um autor adequado à voz transparente de Elly Ameling. A interpretação de Na Chloe e Das Veilchen reafirmou a perenidade dessas pequenas obras-primas; Dans um Bois Solitaire evocou, nos versos de Houdard de la Motte, o reencontro da amada, que reacende a velha paixão. Debussy, Chausson e Duparc mereceram modulações instrumentais e cores escuras em passagens expressivas. Schubert retomou a leveza da cultura vienense, na essência do “lied” e no lirismo dos versos: Die Forelle, a truta livre e feliz, apanhada pelo pescador; Im Fruehling, a lembrança do amor de juventude; Na Sylvia, a imagem da graça, mocidade e beleza, exaltada por Shakespeare; Seligkeit, em que o poeta trocaria todas as alegrias do céu por um sorriso de Laura.

Dalton Baldwin, que vem da Julliard School e de Nadia Boulanger, é um especialista no acompanhamento do “lied” e realiza um diálogo perfeito com a parte vocal, na identidade de intenções, respiração e dinâmica.

A fruição total do concerto foi complementada por um texto de tradução, resumindo o sentido dos versos. Assim o público pôde assinalar o espírito de cada obra, num concerto em que a música, associada à poesia, atingiu sua expressão mais elevada.

Crítica 41 - Dalton Baldwin - Gerard Souzay [06 e 08-07-1953]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 8 jul. 1953. Música, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19530708-23974-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

“Como é possível cantar tão bem assim?” – foi a pergunta que por mais de uma vez nos ocorreu durante o recital do barítono francês Gerard Souzay, antontem apresentado pela Sociedade de Cultura Artística aos seus sócios. Realmente, não é comum tão equilibrada associação de qualidades técnicas e artísticas, de material vocal e de capacidade expressiva. Apesar de muito jovem, Gerard Souzay revela-se autêntico mestre no canto de câmara. Sua voz quente, dotada de timbre magnífico e intensamente expressivo em todos os registros, obedece com extraordinário docilidade a todas as exigências da frase, da cor, da atmosfera sonora a ser criada. Evidentemente, uma grande técnica e uma grande escola são a causa de tal riqueza de meios, mas algo mais está também presente: a inteligência, que discerne com infalível bom gosto, o que deve ser feito e o que deve ser evitado; a

cultura que lhe permite adora o tom e a “nuance” segundo os autores e as épocas, e ainda este raro poder interpretativo que faz de cada execução uma autêntica criação. Gerard Souzay é desses poucos cantores dos quais se pode dizer que possuem ótima voz e excelente estilo, coisas que nem sempre vão juntas. Basta aproximar o conceito de estilo -adaptação da técnica a determinado gênero – da maneira pela qual Souzay cantou os clássicos, os “lieder” alemães e franceses, as velhas canções medievais e a música moderna, para se ter ideia de seu valor, da sua cultura e da sutileza da sua arte. Tais coisas escapam, infelizmente, à expressão pela palavra, é preciso tê-lo ouvido para que se tenha ideia exata da sua maneira de cantar. Grande interesse e inegável agrado despertaram as canções brasileiras “pingo d’água”, “azulão” e “engenho novo”, dadas segundo bem orientada caracterização expressiva. É verdade que se sentia a pronúncia estrangeira do idioma nacional, mas, por outro lado, a interpretação manteve-se numa linha de alta distinção, pois o artista soube mostrar-se indiferente às deformações mais ou menos amadorísticas e de gosto muito duvidoso com que se pretende dar cunho nacional à nossa língua cantada. Um público muito numeroso reconheceu com entusiasmo os méritos de Gerard Souzay, premiando-o, como ao seu excelente acompanhador, o pianista Dalton Baldwin, com calorosos aplausos.

Crítica 42 - Dalton Baldwin - Gerard Souzay [08 e 09-08-1955]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 ago. 1955.

Música, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19550816-24625-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Falar da arte de Gerard Souzay, o cantor que se exibiu para a Sociedade de Cultura Artística a 8 e 9 do corrente, no Teatro Santana, é aludir a uma das mais completas formações vocais contemporâneas e a incomum requinte de interpretação.

Discípulo de Paulo Bernac e de Vanny Marcoux vem o jovem artista francês consolidando brilhante reputação como cantor de câmara. Recentemente fez-se ouvir com as mais famosas orquestras dos Estados Unidos e do Canadá e nos grandes festivais internacionais seu nome aparece com merecido relevo.

Não há, todavia, mistério algum nessa rápida ascensão. A coisa é mesmo bem simples: trata-se de talento (o que, infelizmente, é raro...) e de adequada formação. Gerard Souzay foi enormemente favorecido com o dom de uma voz soberba, rica na qualidade do timbre de grande ductilidade pois se distende até o limite do possível na gradação do volume e da cor, e também de muita maleabilidade como se verifica pela maneira, ao mesmo tempo suave e segura com a qual esposa o contorno melódico.

Sobre esta base técnica que já tem muito de expressiva, constrói ele a interpretação que, no fundo, não passa de uma composição dos valores estéticos em função do espírito e do caráter de cada obra. Há aí muito de reflexão, de cultura, de cultivo da sensibilidade aliado a uma feliz solução do problema linguístico tanto os referentes ao seu idioma materno quanto a outros. Certamente, não é a mesma coisa cantar um “lied” em texto alemão e executá-lo em tradução para outra língua. A índole idiomática assume no caso importância que não é possível subestimar porque dela podem decorrer versões inteiramente distintas da mesma peça. Eis porque Gerard Souzay obtém sempre êxito incondicional: tudo nele parece completo (o que não implica em negar a possibilidade de ulterior aperfeiçoamento), tão íntegro, tão cheio de unidade, que satisfaz os mais exigentes ouvintes.

O programa do ilustre artista compreendia obras de Lully, Rameau, Brahms, Schumann, Poulenc, Roussel, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Grande a distância entre os estilos e entre as épocas, entre linguagens musicais dos clássicos e dos contemporâneos. Não obstante, a arte de cantar de Gerard Souzay, excelentemente acompanhado ao piano por Dalton Baldwin, a tudo atendeu sem discrepância, com finura e elegância incomuns.

No recital de Gerard Souzay não foi utilizada a cortina de aço, com o que melhoraram consideravelmente as condições acústicas do recinto, tendo sido evitados os inconvenientes que apontamos em crônica anterior.

Crítica 43 - Dario D. Sorin - Esteban Eitler [16-04-1947]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 abr. 1947. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19470417-22058-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Iniciando suas atividades de 1947 a Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios, em concerto ontem realizado no Teatro Municipal, o flautista Esteban Eitler e o pianista Dario D. Sorin, dois finos artistas, inegavelmente o que foi previsto pela organização do programa, em que figuravam obras de Telemann, J. S. Bach, Reinecke, H. J. Koellreutter e Darius Milhaud, e comprovado desde a primeira peça, dada, como de resto, as demais, em alto nível de estilo e musicalidade.

Esteban Eitler exibiu-se com um instrumento de som relativamente pequeno, muito suave, adequado à música de câmara, e no qual as peças de valor simplesmente virtuosístico teriam escasso rendimento. Esse tipo de instrumento contrapõe-se ao tipo inglês e ao alemão, de sonoridade mais ampla e volumosa. Esteban Eitler revelou principalmente a distinção da sua arte, que se exprime através de um fraseado sem falhas e das “nuances” expressivas exigidas pelo tipo do instrumento e pela sua personalidade. Foi exato nos clássicos, discreto no romântico Reinecke e compreensivo nos modernos.

Dario D. Sorin, cuja atuação foi parte integrante nesse programa de sonatas, concorda em tudo com Esteban Eitler. Dentro dessa fusão, não muito comum em programas dessa natureza, destacaram-se, além das qualidades que fazem dele excelente musicista de câmara, o seu inegável domínio do instrumento, o gosto com que distribui o colorido e a compreensão elegante e muito musical das peças do programa, ou, mais exatamente, da música em si. Revelou uma musicalidade sensível não só aos diferentes estilos como ao gênero de música por eles expresso. E o agrado do auditório, que repetidas vezes o chamou ao proscênio, se completou com a perfeita comunhão artística dos dois executantes que a Sociedade de Cultura Artística escolheu para o início dos seus concertos deste ano.

Crítica 44 - Donald Sulzen - Anna Catarina Antonacci [20 e 22-07-2010]

COELHO, João Marcos. Sensualidade e beleza vocal a serviço da ópera e das canções: Anna Catarina Antonacci explora bem possibilidades de uma voz que se situa entre o mezzo e o soprano. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 85, 22 jul. 2010. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20100722-42646-nac-85-cd2-d9-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Jacques Drillon, crítico musical francês, definiu com precisão a relação cantora-pianista num recital de lieder: “Essa relação privilegiada, cuja dimensão sexual mal e mal é disfarçada, suscita certa inveja e dá margem a alguns fantasmas. Sob a aparência doce e conveniente que os dois músicos exibem na noite do recital, como não procurar algo mais? Como não extrapolar? Os espectadores de circo esperam secretamente que o equilibrista se estatele no chão; no concerto, o que será que se espera do acompanhante e de sua cantora? Nem ousamos imaginar”.

Ele tem toda razão. De fato, é ambígua, mas muito atraente para a plateia, a relação cantora-acompanhante. Sobretudo se ela for a bela e sensual Anna Catarina Antonacci. Acrescentem-se pitadas de erotismo num repertório que fugiu, na terça-feira, na Sala São Paulo, dos lieder alemães, alojando-se no sensual mundo das canções de salão da chamada belle époque europeia da virada dos séculos 19/20. Ali o popular e o erudito se encontravam. Ou melhor, o lied germânico descia do pódio para assumir um jeito mais informal, menos complexo. E virou “mélodie”, canção acessível a todo tipo de ouvidos. As letras mais simples e diretas ajudam, falam ou de tristezas e alegrias de amor.

La Antonacci - dona de uma atraente tessitura que passeia confortavelmente nos domínios de mezzo e de soprano autêntica, com destaque para os profundos graves bem explorados - é italiana de Ferrara, mas vive em Paris. A primeira parte, portanto, foi à francesa. Nas Cinco Mélodies de Veneza, opus 56, de Gabriel Fauré, pareceu presa. Começou a soltar-se em Reynaldo Hahn, o andrógino “dandy” que brilhou nos salões parisienses da belle époque, de delicada sensualidade (antológicas suas interpretações de Enamorada e A Primavera).

A segunda parte, italiana, fez a temperatura subir. Curiosas as cinco canções de Paolo Tosti em inglês (ele naturalizou-se e viveu em Londres), parecem coisas de um Gershwin europeizado. Amor, Amor, de Tirindelli, é puro fogo de artifício, assim como o Scherzo, de Cimara. O toque exótico foi Nevrosi, um minuto de canção assinada pelo maestro Arturo Toscanini. Os Tre Canti all'antica e as canções Pioggia e Nebbie, de Ottorino Respighi, ajudam a entender por que Antonacci anda sendo chamada de nova Callas. Com doses exatas de drama e alto poder expressivo, foi memorável, com destaque nas duas últimas.

As derradeiras performances bandearam-se para a ópera, onde ela evidentemente sente-se mais em casa. Foi “assoluta” em “Paolo, datemi pace!”, da ópera Francesca da Rimini, de Zandonai, assim como no extra. E estabeleceu forte relação com o seguro Donald Sulzen. Afinal, como escreve Drillon, “o piano ocupa o papel principal. É ele que dá o tempo, é ele que dá o tom, que constrói a peça, que a faz ficar em pé, como o manequim da costureira sobre o qual ela põe a roupa. É o piano que atenua, que faz avançar, que retém, que solta. Que dirige o discurso”.

Crítica 45 - Edward Mattos - Joseph Schuster [22-04-1947]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 23 abr. 1947. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19470423-22063-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

O violoncelista Joseph Schuster, que a Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios, ontem, no Teatro Municipal é dessas personalidades musicais que agradam integralmente, é um artista notável, virtuose eminente, possuidor de técnica transcendente, que domina todas as dificuldades de qualquer ordem e grau. A qualidade de som é o que inicialmente surpreende o ouvinte, em riquíssima variedade expressiva, resultante de um extraordinário jogo de arco. Todos os matizes de dinâmica são realizados com perfeição única. São notáveis os “pianos” e os “pianíssimo”, bem como a transparência com que, nessa quase difusão sonora, são realizados os mais difíceis arabescos e ornamentos. A tal ampla expansão virtuosística, que culminou nas variações de Paganini-Piatigorsky, tremendamente difíceis, alia-se uma musicalidade não menos excepcional, inegavelmente nobre na peça inicial de Tartini, admirável da Sonata em lá maior Op 69, de Beethoven (embora com predominância do violoncelo sobre o piano, como é habitual nos grandes virtuosos), magnífica na exposição melódica e no fraseado do adagio, de Bach e muito sutil, com fino senso expressivo, na Toada de José Siqueira.

A artista desse valor, não podia o público deixar de prodigalizar entusiásticos aplausos, o que se verificou com excepcional calor.

Ao piano, o pianista Edward Mattos secundou brilhantemente a ilustre recitalista.

Crítica 46 - Egon Kornauth - Trio Schneider [17-07-1934]

TRIO Schneider. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 2, 2 jul. 1934. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19340718-19858-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

O Trio Schneider, que no ano passado os associados da Sociedade de Cultura Artística aplaudiram, incumbiu-se, ontem, no Municipal, do 312º sarau dessa agremiação, tendo, desta vez, como pianista, o compositor Egon Kornauth, como violino, e como violoncelo, os mesmos, Remja Waschitz e Wolfgang Schneider, respectivamente.

Abria o programa o “Trio” no. 2 em Fá sustenido menor, de Haydn, dessa época fértil em grandes compositores, que é o século XVIII, e quando a arte musical atinge a maior pureza, no seu sentido estético. Isso é bem sentido nesse “Trio”, cuja razão de ser é a de produzir emoções espirituais, de enlevar o espírito, estando despido inteiramente de qualquer outra função de caráter interesseiro: está infinitamente afastado das preocupações terrenas, da vida de todo o dia. Os executantes também assim o sentiram, embora o violino, aliás de bela e sedutora sonoridade, não estivesse, por instantes, bem seguro de si mesmo. Remja Waschitz, inegavelmente, domina com mais segurança, ou melhor, com absoluta segurança, a viola, e é sempre artista, como o são seus companheiros, o violoncelo, de alta qualidade, e o piano, cuidadoso, sutil, bem compreendido sob o aspecto de instrumento de conjunto.

Momentos verdadeiramente deliciosos como sonoridade, foram os da execução impecável do sublime “Quarteto” no. 4 em mi bemol maior, de Beethoven, em que colaborou o fino e conhecido violinista Frank Smit. Essa maravilha quartetística, que no faz pensar se um dia poderá ser realizada segunda vez, teve interpretação ideal, e, por isso era de se crer que o professor Smit, de há muito, se identificara com o temperamento, aliás profundamente artístico, dos componentes do Trio Schneider. Se pretendêssemos destacar os movimentos desse “quarteto” diríamos que o “andante” foi, por todos os motivos, o mais prodigo de emoção íntima.

O programa encerrava-se com o “quarteto” em dó menor, Op. 18 de Egon Kornauth, em primeira audição em São Paulo, cuja execução teve ainda a colaboração inexcusável de Frank Smit. Não se torna necessário ouvir-se muito, para se afirmar que Kornauth, além de executante primoroso, é compositor de sólida cultura, e de muita honestidade artística. Empregando processos modernos, levemente influenciado por alguns mestres do modernismo, nas invenções melódica, é, contudo, inequivocamente romântico. Essa sua página descreve inconfundivelmente um estado psicológico: através de sua música sente-se uma alma torturada que exterioriza discretamente a sua dor. Definiríamos melhor esse talentoso compositor chamando-o de um músico romântico que se apresenta tecnicamente modernizado. Kornauth recebeu, com justiça, os mais calorosos aplausos do numeroso auditório, que também aplaudiu unanimemente o brilhante conjunto em todas as execuções.

Foi com prazer que verificamos o fato de não ter a plateia, como infelizmente é hábito, aplaudido entre um e outro movimento das obras executadas.

A Sociedade de Cultura Artística anuncia para o próximo dia 28, o seu 313º sarau, no mesmo teatro, às 21 horas, a cargo do célebre Violinista Jascha Heifetz, verdadeiro ídolo dos mais adiantados centros musicais.

Crítica 47 - Emmanuel Bay - Jascha Heifetz [28-07-1934]

SOCIEDADE de Cultura Artística: Jascha Heifetz. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 jul. 1934. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19340729-19868-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Bem dizia Walter Pater, o notável crítico inglês, que a perfeição em estética consiste em conseguir o artista fazer desaparecer, na sua obra de arte, todo elemento mecânico a que teve de recorrer para realizá-la. Sob os dedos de um virtuose do porte de Jascha Heifetz, como que desaparece ante o espectador o instrumento, para só lhe chegar à magia inefável dos sons. Assim, a ideia do compositor interpretado é recebida pelo ouvinte em toda a sua pureza, sem que a embace a passagem forçosa através do instrumento em que se executa. Os sons, puros, expressivos, que esse artista tira do seu violino eminentemente musical por si só geram sentimentos profundos e suaves no recôndito do nosso eu; e encadeados, oriundos das páginas dos mestres que o artista de ontem tão altamente honrou, faziam compreender com mais justeza a música como arte de combinar os sons. E foi ante essa arte, na sua maior resplendência, poderosamente sedutora, que, ontem à noite, no Municipal, esteve, por minutos fugidios, a fina platéia da Sociedade de Cultura Artística, no seu 313º sarau.

Heifetz transfigura-se, numa serenidade admirável. É sobre humano: é artista. Levado ao máximo do entusiasmo, ninguém melhor que ele sabe transmitir o sentimento do belo ao auditório; mas não ultrapassa nunca os limites do entusiasmo, para cair em exageros, em excessos de virtuosismo. Este, ele o alcançou no mais elevado grau, não para extasiar a vista do ouvinte, mas para dar-lhe, com toda a verdade, o que a arte pode proporcionar. Assim o julgamos na fina sensibilidade, na eloquência equilibrada, na arquitetura sublime da “sonata”, infelizmente a única, de Cesar Franck, essa respeitável figura de forte projeção na história da música. Quando a ouvimos, não podemos deixar de refletir: era necessário que existisse, na forma e na essência; representa o passado, a tradição, e um (ilegível), porque tem força criadora.

Aplausos prolongados da assistência, que não deixava um só lugar vago, consumiram quase que o tempo do primeiro intervalo. Assim, logo após, o grande artista, sempre elegante e discreto, deu começo ao concerto em lá maior, de Mozart. O público, tomado de justo entusiasmo, interrompeu-o com vibrantes palmas, no “alegro”, como já o fizera no meio da “sonata”. Mozart, sereno e puro, sempre balsâmico para os que possuem musicalidade mais profunda, era compreendido e querido mais uma vez.

Peças avulsas, como é costume, constituíam a terceira parte do programa. Uma melodia hebraica, de Achron, impregnada dessa melancolia fatídica da raça que a inspirou, invadiu o espírito do auditório. Depois, um “rondó” de san alegria, de Schubert, seguido de “la fille aux cheveux de lin”, de Debussy, que na execução de delicadeza extrema, de fina sutileza, dava a impressão de um tênue fio cheio de luz colorida e flutuante que se desprendesse do instrumento.

Uma página interessante, é a “hora staccato”, de Dinieu, arranjo de Heifetz. A princípio dá ideia de gaiatice.

Lembra um grupo de gente amante da música, que inopinada e intuitivamente, toma de gaitas e cornetinhas, e, gingando a passos largos, dá vasão ao seu lirismo incontido. Gaiatice, se se quiser, mas não é menos certo que, como se processa nessa página, nos faz afastar um pouco das coisas terrenas, mesmo porque ela contém uma invenção melódica deliciosa.

O “capricho” no 24, de Paganini, em que o virtuosismo é malabarismo, e de que felizmente a arte musical de há muito já não cogita, foi executado de maneira inexcedível. Com essa página encerrava-se o programa, mas a plateia, delirantemente, exigiu considerável número de “extras”, ouvido sempre com a mais sincera admiração e o mais legítimo entusiasmo por quantos tiveram a ventura de presenciar a esse concerto.

Há quase trezentos anos vem exercendo o violino, nas várias manifestações musicais, um lugar preponderante. A música, nas mais ousadas experiencias porque está passando, com tendências manifestas para o exclusivismo rítmico; enquanto existirem os Heifetz, jamais deixará de ter nesse instrumento o seu servidor de maior destaque. Sem ele, pelo seu caráter expressivamente sonoro, para não referir outras qualidades que lhe são próprias, a música, em vários dos seus generosos, se transformaria, por assim dizer, numa arte materializada. Faltar-lhe-ia a doçura.

Nesta coluna fica registrado, com carinho, o nome de Jascha Heifetz de quem nada mais se deve acrescentar ao que a crítica mundial dele tem dito: é um grande violinista, e a sua arte é generosa. Diremos, entretanto, que ele é, por todos os títulos, o maior violinista que São Paulo tem ouvido, senão o maior da atualidade. Diremos, ainda, e seria clamorosa injustiça não o fazer, que a emérita Sociedade de Cultura Artística deve a nossa vida musical um dos seus mais magníficos dias, o mais brilhante destes últimos tempos.

Crítica 48 - Endre Petri - Joseph Szigeti [01-06-1936]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2 jun. 1936. Artes e Artistas, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19360602-20441-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, mais um sarau da Sociedade de Cultura Artística para a apresentação dos grandes virtuosos estrangeiros. O de ontem foi consagrado ao eminente violinista húngaro Joseph Szigeti, um dos maiores artistas da atualidade. Desempenhando um programa em que figuravam Tartini, Bach, Beethoven e autores modernos, Szigeti teve oportunidade de demonstrar amplamente os seus admiráveis recursos, que justificam o grande renome de que hoje goza.

Tratando-se de um artista de tal envergadura, é difícil, senão impossível, expor todos os detalhes de admirável execução de cada peça do programa, tal abundância deles, a exigir um estudo particularizado. Registramos a impressão geral que o grande artista causou ao numeroso auditório de ontem, Szigeti é uma das musicalidades mais interessantes e mais completas que nos tem visitado. Adivinha-se a severidade da sua educação artística, a grande inteligência que está a serviço de sua arte e o ideal que ele parece estar constantemente procurando atingir, pela espiritualidade da execução, que ele jamais materializa por uma acrobacia ou por um efeito qualquer. Com ele, permanecemos no domínio do puramente musical, e só em Szigeti podia ter colocado num plano tão irreal, e ao mesmo tempo tão poético, o andante da Sonata de Kreutzer de Beethoven ou a Sonata em lá menor de Bach. E não esteve inferior nas peças modernas, interpretadas com admirável finura e com técnica impecável.

Os sócios da Cultura fizeram-lhe, bem como ao seu excelente acompanhador Endre Petri entusiástica ovação. E é de inteira justiça que os aplausos de ontem sejam extensivos à diretoria da Cultura por mais esta esplêndida festa de arte proporcionada ao nosso meio artístico.

Crítica 49 - Eric Schneider - Matthias Goerne [22, 24 e 28-08-2000]

COELHO, Lauro Machado. Goerne traz seu refinamento discreto à cidade: Barítono alemão, aluno de Fischer-Dieskau, está no Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 68, 28 ago. 2000. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20000828-39031-nac-0068-cd2-d2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Embora tenha sido aluno de Dietrich Fischer-Dieskau - barítono alemão que exerceu profunda influência sobre toda a geração jovem de cantores que se dedica ao repertório da canção poética germânica -, Matthias Goerne demonstra total independência estilística em relação a seu mestre. Possui forma muito pessoal de trabalhar com os recursos de um timbre escuro e amplo, explorando com segurança os efeitos de legato, colorido e gradação dinâmica. E possui a combinação exata de intensidade e sobriedade exigida por um gênero extremamente introspectivo, em que as nuances de significado devem ser expressas de forma refinada, mas discreta. Foi o que se viu em seu recital de terça-feira no Cultura Artística, em que ele interpretou um dos mais belos ciclos de Franz Schubert: Die schöne Müllerin D. 795 (A Bela Moleira), baseado em poemas de Wilhelm Müller.

Em Caminhando, a primeira canção, pareceu um tanto neutra a forma como Goerne trabalhou com os efeitos rítmicos e melódicos que sugerem o passo do caminhante, os sons do regato com o qual ele dialoga sobre seus sentimentos e o movimento da roda do moinho girando. Mas essa relativa frieza inicial foi logo superada. Já em Parado! (n.º 3), era evidente a sutileza com que ele sabe explorar o contraste entre suas notas graves, encorpadas e sonoras, e os pianíssimos no registro agudo. Em Após o Trabalho (n.º 5), a primeira menção do narrador à mulher amada - "Pudesse a bela moleira perceber meus verdadeiros sentimentos" -, trouxe ao recital uma significativa guinada expressiva, daí em diante, foram profundos o envolvimento de Goerne com as canções de Schubert e sua capacidade de transmitir ao público essas emoções.

Um dos melhores momentos da noite foi sua impecável execução de Der Neurige (O Curioso), a sexta canção. Goerne captou perfeitamente o concentrado lirismo do momento em que o rapaz pergunta ao riacho se seus sentimentos são correspondidos. Foi de efeito teatral muito forte a longa pausa após a segunda estrofe e a retomada em pianíssimo, deixando que o andamento vá se tomando

progressivamente lento e hesitante à medida que o aprendiz de moleiro pede “uma coisa só, uma palavrinha... o sim é uma delas, a outra é o não, e ambas para mim encerram o mundo inteiro”. Trabalhando de forma muito expressiva com o significado das palavras (e aqui é evidente o aprendizado com Fischer-

Dieskau), Goerne levou a pergunta final - “não vou contar a ninguém, mas diga-me, riacho, se ela me ama”- a um limite quase onírico de introversão.

Depois disso, a explosão de Impaciência, com ênfase muito bem dosada, foi de um belíssimo contraste, sobretudo na forma diferenciada como o barítono trabalhou com as ornamentações da palavra *bleiben* (ficar) a cada retomada do refrão: “Teu é o meu coração e para sempre assim há de ficar.” Daí em diante, a leitura da Bela Moleira oferecida por Goerne situou-se num plano superior de grande compreensão dos textos poéticos e das intenções do compositor ao musicá-lo, mas também de soberba mobilização dos recursos vocais exatos para extrair deles, com grande sutileza, os melhores egeitos. Assim foi, or exemplo, a execução da nona canção, *As Flores do Moleiro*,

uma das melodias mais bonitas do ciclo, em que o rapaz apaixonado compara as flores com os olhos azuis da amada.

Goerne sabe até mesmo usar a respiração, deixando deliberadamente que ela se tome ruidosa e aparente, para obter um efeito expressivo, dando o tom ofegante necessário a *Torrente de Lágrimas*, cujo conteúdo tristonho foi realizado de forma melancólica, sim, mas sem nenhum sentimentalismo exagerado. O mesmo senso de equilíbrio marcou a urgência da 11a canção, *Meine (Minha)*, outro ponto alto em sua interpretação do ciclo. Seus graves encorpados receberam a ênfase devida para retratar o instante em que o rapaz apaixonado pede ao riacho e às rodas do moinho que parem para ouvir a sua triunfante afirmação: “*Die geliebte Müllerin ist mein!*” (A bem-amada moleira é minha.)

“Meu coração está tão repleto que não sei como exprimir isso em versos... é tão grande o peso de minha felicidade que nenhum som da terra pode contê-la.” Pause, a 12a canção, estabelece uma divisão natural dentro da narrativa desse monodrama. E Goerne soube muito bem sugerir, no tratamento vocal e na forma de tratar as palavras, a curva descendente que se inicia com o aparecimento do rival - *O Caçador* (n.º 14) - e a reação de Ciúme e Orgulho (n.º 15) que ela suscita. Em ambas, o barítono demonstrou ter ótimo controle da respiração, na agilidade da articulação do silabato que, em determinados pontos, é vertiginoso. Foi admirável a concentração emocional obtida nas cinco últimas canções da Bela Moleira. Na oposição que há entre *A Cor Amada* e *A Cor Odiada* (n.ºs 16 e 17), em ambos os casos o verde de uma natureza que ora é refúgio e espelho do amor compartilhado e ora o amante desprezado vê como um ambiente inóspito e hostil. Na tristeza desalentada de *Flores Ressecadas* (n.º 18) e da última conversa entre *O Moleiro* e *o Riacho* (n.º 19), a cujas águas o rapaz confia seu corpo, pedindo que lhe dê “lá embaixo, bem no fundo, a serena paz”. Mas principalmente no último número, *Des Baches Wiegenlied* (A canção de ninar do riacho), uma dessas páginas, tão comuns em sua produção para voz e piano, em que Schubert realiza o milagre da perfeita integração texto-música.

A ondulação acariciante do riacho, que embala em suas águas o jovem moleiro morto por amor, foi sugerida delicadamente pelo cantor, que soube explorar com grande sensibilidade o ritmo sinuoso do verso e da melodia, fazendo-o corresponder ao jogo de claro-escuro dos timbres vocais. Na última estrofe em que, desejando boa noite ao triste apaixonado, o riacho descreve a Lua Cheia, a neblina que se dissipa e evoca a eternidade em que o rapaz se funde - “o céu lá em cima, que imenso ele é” - , Matthias Goerne levou o recital a um final contemplativo extremamente envolvente.

Crítica 50 - Ernani Braga - Julieta Telles de Menezes [25-06-1927]

SOCIEDADE de Cultura Artística. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 jun. 1927. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19270626-17648-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística ofereceu ontem aos seus sócios um dos mais finos saraus da grande série de 182 que já tem realizado.

Foi um recital de canto a cargo da artista brasileira d. Julieta Telles de Menezes. Já publicamos ontem o esplendido programa dessa audição o qual, por si só, constitui uma documentação do critério artístico de quem o organizou.

A sra. Telles de Menezes interpretou-o de uma forma verdadeiramente notável, tendo-se elevado ontem à altura de uma grande cantora. Excelentemente disposta, na plena posse dos seus recursos, pode ostentar todo o seu admirável temperamento, apenas contido nos limites da sobriedade e do equilíbrio que lhe ditou a sua fina orientação artística. A nossa talentosa patrícia, cantando em francês, em espanhol e em português, demonstrou a sua dicção perfeita, o fraseio de um intérprete de

rara penetração, capaz de aprender nos seus matizes mais sutis o pensamento dos autores e o ambiente por eles evocado.

A plateia aplaudiu-a num “crescendo” de entusiasmo, obrigando-a a dar na primeira parte um número extra, a bisar na segunda “ma poupée chérie”, de Severac e a cantar mais uma peça fora do programa (“ça fait peur aux oiseaux”, de Bernard).

A terceira parte, consagrada a autores brasileiros, foi quase toda repetida: “soneto”, de Nepomuceno; “sonhei”, de Feliz de Otero; “canção do berço”, de Paulo Florence; “sinos da aldeia” de Villa-Lobos.

Não satisfeito o auditório chamou a artista de novo ao palco por várias vezes, nas quais teve de cantar “a canção da felicidade”, de Barroso Netto, e a “Casinha pequenina”, de Ernani Braga.

A perfeita coesão do piano, a cargo do maestro Ernani Braga, com a cantora, a maneira superior pela qual os dois artistas se desempenharam das suas partes deram a esta audição o encanto de uma grande noite de arte.

Crítica 51 - Estela Kersenbaum - Julian Olewsky [18-05-1965]

NUNES, Paes. Violinista no Teatro Municipal. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 13, 20 maio 1965. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19650520-27632-nac-0013-999-13-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Com a sonata em mi maior, de Haendel, primeira sonata, de Bartok, Habanera opus 83, de Saint-Saens a Sonata no 2 opus 13, de Grieg, o violinista Julian Olewsky apresentou-se ontem no Municipal, no quadro da temporada da Sociedade de Cultura Artística. Acompanhou-o a pianista Estela Kersenbaum, também norte-americana.

Olewsky tem como alicerce uma excelente escola, que lhe permite executar com inegável desenvoltura obras tecnicamente complexas. Sonoridade rica e facilidade de domínio das situações que sempre parecem desafiar o intérprete são traços marcantes na sua personalidade artística, muito embora esta se faz ressentir de certa dose de equilíbrio emocional. O ímpeto, dominante em Olewsky, contribui para subtrair-lhe a possibilidade de manifestar-se mais naturalmente. Em consequência, sente-se que as obras por ele executadas são construídas sobre painéis sonoros fragmentários, com cargas-de-toque mais intensas em alguns pontos, enquanto outros se perdem pelo excessivo contraste. Podemos dizer que sua dinâmica é quase temperada. Não se sente, no fraseado, a tensão e o relaxamento de forma cromática (cromatismo aqui empregado no sentido de modulação do som).

Estela Kersenbaum, apesar de demonstrar apreciáveis qualidades, pareceu-nos um tanto diluída como elemento de fusão, por situar-se em terreno oposto ao do violinista. Faltou-lhe atuação mais decidida.

Crítica 52 - Eugene Istomin - Trio Istomin-Stern-Rose [22-06-1970]

FILHO, Caldeira. Trio de celebridades. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 30, 28 jun. 1970. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19700628-29209-nac-0030-999-30-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística alcançou brilhante êxito com o seu concerto no. 928, dado a 22 de junho no Teatro Municipal. O programa compreendia os Trios em dó maior op. 87, de Brahms, e em si bemol maior op. 99, de Schubert, ambos para piano, violino e violoncelo. A execução estava a cargo do famoso Trio Istomin – Stern – Rose, respectivamente piano, violino e violoncelo. Criado em 1960, apresentou-se no Festival de Israel em 1961, em 1962 nos Estados Unidos e daí em diante tem mantido regularidade nas apresentações anuais, sem prejuízo do prosseguimento da carreira individual dos componentes.

O trio piano-violino-violoncelo, como os demais conjuntos congêneres, nasceu da pesquisa do valor expressivo do timbre individual dos instrumentos e dos resultados de suas associações. A relativa homogeneidade das cordas entra em vivo contraste com a sonoridade do piano, totalmente diferente. Nasce daí todos os problemas de execução e interpretação, de técnica e de estética, de homogeneidade na variedade, de unidade na pluralidade etc. Notícia publicada no programa do concerto aludia ao renome alcançado há décadas pelo Trio Thibaus – Cortot – Casals. Periodicamente encontravam-se esses artistas para fazer música de conjunto e preparar repertório para concertos intensamente solicitados. Quem gozou a fortuna de ter ouvido esse conjunto há de lembrar-se que, ao lado de inúmeras razões de admiração, permanecia uma ponta de reserva devido à projeção da marca da individualidade de cada um deles, tanto mais que reunião periódica anual não significa o mesmo que reunião permanente durante anos a fio, fato de que se podem orgulhar alguns conjuntos da

atualidade. Notavam os contemporâneos daquele artista alguma imperfeição na unidade técnico-estética. É que se tratava de um trio de celebridades, o que tanto pode significar a perfeição multiplicada por três, quanto o inverso. O trio Istomin-Stern-Rose é também um trio de celebridades e enfrenta as mesmas exigências de unidade em execução, interpretação etc., e trabalha também segundo o sistema de encontros periódicos. Todavia, nenhuma reserva a fazer, principalmente quanto à unidade técnico-estética. Por que, e de que depende esta, que constitui a dificuldade principal? Ela depende de complexo conjunto de fatores: interpretação estudada em comum, igualdade de nível técnico e artístico dos executantes, homogeneidade sonora e muitíssimos outros. O Trio visitante encontrou, porém, uma solução que, sem subestimar o valor dos demais fatores, mostrou-se inteiramente satisfatória. O equilíbrio e a unidade resultaram, não de uma média de valores, pois esta residiria no ouvinte e não nos executantes, mas de maneira inteligentíssima com que atuou o pianista Istomin. Ao piano – justamente ao timbre diferencial, ao elemento contrastante, quando não chocante, às suas possibilidades orquestrais, à facilidade quanto ao predomínio mesmo involuntário – ao piano é que coube o papel de realizador do equilíbrio e da unidade em todos os seus aspectos. Istomin soube conduzi-lo segundo as proporções desejáveis, não obstante haver tocado com o instrumento inteiramente aberto; fê-lo soar, não de modo “discreto”, mas de modo altamente “educado” como arte, expressão e interpretação; deu-lhe uma sonoridade “de câmara” realmente. O requinte estético a que chegou é que o tornou espiritualmente igual aos seus companheiros, permitiu a fusão das intenções técnico-expressivas e a homogeneidade ideal da interpretação. E certamente não passará pela cabeça de ninguém que o destaque ora dado ao pianista deva ser repetido quanto aos outros dois artistas. O que se tem em vista é apontar uma causa de perfeição e enumerar-lhe os efeitos. E tudo quanto se quisesse dizer, ou melhor, repetir, a respeito de Sterne e Rose seria supérfluo: suficientes foram os aplausos trinfais dirigidos ao conjunto e a cada artista individualmente.

Crítica 53 - Francisco Mignone - Leonidas Autuori [13-12-1934]

SOCIEDADE de Cultura Artística: Leonidas Autuori. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 jul. 1934. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19341214-19987-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Com o seu (ilegível) sarau, a Sociedade de Cultura Artística apresentou à sua plateia o violinista patricio Leonidas Autuori, que há muito não se fazia ouvir nesta capital. O seu nome, aliás bem situado entre os que já formam a história da música em S. Paulo, e o programa que se propôs executar, constituíram motivo para levar ontem no Municipal os amantes da música que apreciam o violino.

O programa, organizado com senso artístico e com o qual o artista teve o ensejo de demonstrar vários aspectos do seu temperamento artístico e da sua técnica, teve início com a primaveril “sonata” a dois, em fá maior, de Beethoven, mais trabalhada para o piano. Não obstante, teve o violino, pelas mãos de Leonidas Autuori, seus bons momentos de supremacia, devido, naturalmente à sua riqueza de som, sempre firme e comunicativo. Foi, entretanto, na “chaconne”, de Vitali, a qual muito faz pensar no que foi por Bach realizado anos após, onde Leonidas Autuori deu a certeza ao auditório – se certeza fosse preciso ter – do seu domínio na arte violinística. Esteve magnífico, em precisão, em firmeza. Conseguindo uma contínua e cada vez mais intensa sonoridade. A plateia não pôde furtar-se ao seu grande entusiasmo manifestado através de prolongadas e calorosas palmas.

Sempre cativante, interpretou com justeza páginas de Pugnani-Kreisler, Frescobaldi-Corti-F. Bach, Mozart-Kreisler e Wienawski. Interpretou ainda, em primeira audição, uma delicada composição impressionista de L. Cosme, intitulada “mãe d’água canta” e “canção brasileira”, de F. Mignone, uma deliciosa evocação de canções seresteiras, de elegantíssima linha, desenhada numa harmonia que lembra violão sonoro, lírico, em noite tropical. É mais uma página acentuadamente nacional, e de raro valor artístico, que vem enriquecer a literatura musical brasileira. O autor, um dos melhores talvez o melhor acompanhador que tem os concertistas em São Paulo, esteve sempre ao piano.

A Sociedade de Cultura Artística, com o seu sarau de ontem, além de ter dado oportunidade ao seu auditório para que fosse aplaudido um dos maiores violinistas brasileiros, mais uma vez contribuiu para firmar ainda mais o nome de S. Paulo como centro musical.

Crítica 54 - Francisco Mignone - Leonidas Autuori [29-10-1931]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 out. 1931. Artes e Artistas, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19311030-19002-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Teve êxito brilhante o 254º sarau da Sociedade de Cultura Artística, cujo programa foi confiado ao violinista brasileiro Leonidas Autuori.

O nosso talentoso artista desempenhou-se cabalmente da sua tarefa, ostentando o seu robusto temperamento e tirando o melhor partido da sua bela arcada. O ataque justo e preciso, a rica sonoridade, a excelente afinação, a maneira inteligente de frasear, deram às suas interpretações um brilho particular que sobremaneira agradou a assistência.

Uma das notas interessantes da noite foi a audição do “capricho”, formosa e elegante composição do nosso fino musicista Frutuoso Vianna.

Concorreu para o êxito do concerto a proficiente colaboração do maestro F. Mignone.

Crítica 55 - Francisco Mignone - Luigi Infantino [05 e 07-07-1954]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 9 jul. 1954. Música, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19540709-24285-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios o celebre tenor italiano Luigi Infantino, que se fez ouvir a 6 e 7 do corrente, no grande auditório do teatro daquela entidade, acompanhado ao piano pelo maestro Francisco Mignone.

Luigi Infantino pertence à companhia Lírica do Teatro São Carlos, de Nápoles, tendo se apresentado em Londres, Milão, Roma, Paris, Nova York e outros numerosos e importantes centros musicais da Europa, Ásia e América. E é nessa qualidade de cantor lírico-dramático que ele se fez apreciar em S. Paulo, num programa em que figuravam trechos de Caccini, Haendel, Pergolesi, Stradella, Salvatore Rosa, Mozart, Donizetti, Verdi, Bizet, Cilea e Rossini. Parece completa sua arte de cantar, pois, possuindo uma voz ricamente timbrada, dócil a todas as intenções expressivas, utiliza-a mediante uma técnica muito aperfeiçoada e desenvolvida. Cantando em recitais, não renuncia ele ao estilo operístico, pois a tanto o obrigam o repertório constante do programa e esta quase unilateralidade dos grandes cantores lírico-dramáticos, principalmente italianos, consequência, de resto, da inteireza da organização da personalidade. Certamente, é preferível ouvi-los cantar excelentemente trechos de ópera do que apreciá-los apresentando Schubert num estilo falsificado. Daí o êxito que o ilustre artista alcançou entre nós, tendo sido chamado repetidas vezes ao prosclínio em meio a calorosos aplausos do público.

Crítica 56 - Francisco Mignone - Madeleine Grey [12 e 14-08-1933]

SOCIEDADE de Cultura Artística: 1o Recital Madeleine Grey. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 jan. 1933. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19330813-19570-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A clareza essencial do espírito da raça, que o senso da medida exata caracteriza e define, reflete, como em outros domínios, no domínio musical e especialmente na escola de canto francesa. Pelo apuro da dicção, pela minuciosa elegância do frasear, pela observância dos mais sutis matizes, adquire essa arte uma significação capaz de satisfazer a todas as exigências da inteligência, tão interessada como o sentimento na impressão que ela nos causa. E quando se trata de uma artista como Madeleine Grey a um tempo intuitiva e consciente, de voz extensa, maleável, sonora, extremamente agradável e também penetrante, admirável instrumento que a todos os estilos se amolda em dificuldade e posto ao serviço de um excepcional talento dramático – ouvi-la é realmente um gozo dos mais raros.

Foi essa, sem dúvida, uma das mais finas das múltiplas e variadas manifestações musicais destes últimos tempos, aplaudida pelo auditório com sincero e compreensivo entusiasmo completada de maneira excelente pelo maestro Francisco Mignone, pianista e acompanhador de primeira ordem.

O segundo recital Madeleine Grey realiza-se quarta-feira, 16, às 21 horas no Teatro Sant'Anna, com o interessante programa que damos a seguir, em que figuram composições de autores contemporâneos de várias nacionalidades, brasileiros inclusive, além das valsas do fim do século XIX:

I

Air de Phoebus – Bach; Humouristique: Animateur; Le paon – M. Ravel; Les Grillions; Ballade des gros dindes – E. Chabrier; La bestiaire (sem interrupção); a) Le Dromadaire; b) La Chèvre du Thibet; c) La sauterelle; d) Les dauphins; e) L'Ecrevisse; f) La Carpe – F. Poulenc; Tiliboum – I. Stravinsky.

II

Chant Palestinien (em hebraico) – Engel; Kaddish (oração pelos mortos) em hebraico – M. Ravel; Lettre au Rabi de Lida – em Yidish – A. Robe; Der rebele, der Gabele – em Yiddish – A. Aubert; dedicada a mlle. Grey).

III

Folklore: jardin d'amour – E. Vuilliermoz; La petite lingère – Jean Hure; Las locas por amor – Joaquim Turina; Fotorototo – Luciano Gallet; Dans de caboclo – Heckel Tavares; La donna lombarda – Geni Sadere; Stornello (em lobardo).

Algumas valsas (1870-1900) – Metra-Messenger-Arditi.

Os recibos e posses de frisas ficam à disposição dos sócios na Casa Beethoven, à rua Direita, 25, das 13 às 17 e a partir de 20,00 na bilheteria do teatro.

Crítica 57 - Francisco Mignone - Madeleine Grey [12 e 14-08-1933]

SOCIEDADE de Cultura Artística: 2o Recital Madeleine Grey. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 ago. 1933. Artes e Artistas, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19330817-19573-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Voz rica de sonoridade, cheia e agradável, perfeitamente educada, físico atraente, jogo de fisionomia extraordinariamente expressivo, e, acima de tudo, um excepcional temperamento artístico que tanto a serve na musicalidade como na dramaticidade característica da maior parte do seu repertório – são dotes que transformaram os recitais desta bela e original artista em íntimo gozo estético, sem excluir, antes aumentando a emoção que toda a impressão musical subentende.

O intelectualismo apurado dos compositores franceses contemporâneos, a fina sensibilidade dos autores italianos, a pitoresca originalidade dos vários “folclores”, as languidas melodias das “valsas” do século XIX encontram nesta cantora de tão raros recursos intérprete ideal – igual a si mesma sempre, e, entretanto, diferente, porque tudo sabe compreender e sentir.

Otimamente secundada ao piano pelo sr. Francisco Mignone, foi, como da primeira vez, forçada a cantar várias vezes fora do programa, ante os aplausos insistentes do auditório.

Crítica 58 - Francisco Mignone - Marcel Klass [06-12-1932]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 7 dez. 1932. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19321207-19358-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Como estava anunciado, a Sociedade de Cultura Artística realizou ontem, no Teatro Santana, o seu 271º sarau. O programa anunciado, em que havia algumas novidades para São Paul, era de molde a levar muita gente àquela casa de espetáculos, tanto mais que estava a cargo do tenor russo, sr. Macel Klass, ao mesmo tempo um distinto pianista, que vem do Rio de Janeiro, onde encantou as plateias em mais de uma audição.

Aconteceu, porém, que a chuva não cessou até depois da hora do início do espetáculo, prejudicando a assistência, que não chegou a ser numerosa, como estamos habituados a ver, nas reuniões promovidas pela Sociedade de Cultura Artística.

Quase que lá estiveram unicamente as pessoas que, por uma hora de boa música, são capazes de um sacrifício. E essas pessoas, valha a verdade, não deram por mal empregado o terem saído de casa com tal tempo.

O sr. Marcel Klass agradou plenamente. É um artista inteligente, possuidor de esplendida voz e de notável cultura musical. Nas suas interpretações, prima por um superior critério artístico. Nos autores italianos foi brilhante, nos alemães, mostrou-se muito à vontade e, nos russos, que são os seus, com aquela profundidade sentimental que a todos embevece.

Com tais elementos de êxito não foi para admirar a quantidade de aplausos que recebeu ao fim de cada número e a vivacidade com que a plateia lhe pediu os extas. Ainda para terminar o programa, ele ofereceu aquela joia musical que é “Nebbia” de Respighi, recebendo do publico uma calorosa salva de palmas.

Neste concerto, o aplaudido tenor russo teve a colaboração, ao piano, do maestro F. Mignone.

Crítica 59 - Francisco Mignone - Maurice Raskin [18-11-1930]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 nov. 1930. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19301119-18709-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Alcançou um êxito dos mais brilhantes o 235º sarau da Sociedade de Cultura Artística ontem levado a efeito no Teatro Santana, quer pela excelente interpretação dada ao interessante programa organizado, quer pela agradável impressão deixada no auditório, quer ainda pela distinta e numerosa assistência que a ele compareceu.

O jovem violinista belga Maurice Raskin reafirmou ontem, na execução de um programa inteligentemente elaborado, as belas qualidades de intérprete consciencioso e equilibrado que tão merecidos aplausos lhe granjearam em anteriores audições, bem como o domínio de uma técnica elegante e segura.

Essas qualidades sobressaíram desde logo na “Sonata em lá”, para violino e piano de Ildebrando Pizzetti, uma composição de bela fatura, quer como concepção, quer como forma e que causou excelente impressão na assistência.

Os dois números da segunda parte, “introdução e rondo caprichoso de Saint-Saens”, e “Malagueña”, do Albeniz-Kreisler, tiveram igualmente uma interpretação elevada e comunicativa, culminando a arte do brilhante violinista no “poema” de Chausson, finamente executado e poeticamente reproduzido; e no “capricho”, de Villa-Lobos, uma página violinística muito simples e acessível, embora exija técnica apurada na execução, que foi repetida, diante dos insistentes aplausos do público.

Maurice Raskin foi alvo de calorosos aplausos no final de cada número, aplausos de que também compartilhou e com justiça o distinto maestro Francisco Mignone, que fez os acompanhamentos ao piano com muito acerto e proficiência, colaborando eficazmente para o brilhante êxito que obteve o sarau.

- Conforme noticiamos, a Sociedade de Cultura Artística realiza amanhã, às 21 horas, no Teatro Sant’anna, o seu 236º, com o concurso da notável cantora sra. Vera Janacopulos.

Artista de mérito invulgar, em quem maravilhosamente se aliam uma finíssima sensibilidade de intérprete e uma arte vocal de uma pureza e flexibilidade incomparáveis, Vera Janacopulos de há muito conquistou um lugar de acentuado destaque entre os grandes intérpretes de música de câmara.

O seu reaparecimento amanhã na Sociedade de Cultura Artística, que está sendo aguardado com o maior interesse, dar-se-á com um excelente programa, como, aliás, costuma acontecer em todos os recitais da ilustre cantora brasileira, que timbra na escolha de obras que tenham realmente um valor artístico.

Crítica 60 - Franz Rupp - [SCA e CIA União dos Refinadores] Marian Anderson [21 e 28-07-1950]

MARIAN Anderson. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 jul. 1950. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19500722-23065-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Que dizer de Marian Anderson, a extraordinária artista que ontem deu o seu primeiro recital no Teatro Cultura Artística, depois de Toscanini ter declarado que voz como a sua só se encontra uma vez em cada cem anos, e Sibelius ter dito ser baixo demais, para conte-la, o teto de sua casa?

Embora tais palavras preencham totalmente o âmbito da apreciação e da crítica, sobra porem muito entusiasmo, da admiração, do encanto provocado pela sua arte. Realmente, Marian Anderson representa a fusão rara de um material excepcional e de uma técnica perfeita. Sua voz é um instrumento de timbre muito pessoal, não encontrado nas vozes da raça branca e nem em outros cantores negros. A formação e a educação a que foi submetida conseguiram dar-lhe enorme soma de aspectos expressivos, de cores diversas e por vezes mesmo de timbres distintos, a ponto de sugerir a presença de várias vozes, como no dramático diálogo de “Le roi des aulnes”, de Schubert.

“Le roi des suines”, de Schubert cantou Haendel, Schubert, Donizetti, Villa-Lobos, Hekel Tavares, e Debussy, e terminou o programa com uma série, infelizmente pequena, de “negro spiritual”, que, no seu caso, vieram a constituir o momento culminante do recital. A sua interpretação, extraordinariamente expressiva, traduziu de maneira inesquecível o sentimento religioso dessas peças, como a confiança em “Deep River”, a alegria em “Oh, What a beautiful city”, o sofrimento em “Crucifixion”, onde obteve efeitos impossíveis para voz que não a sua, é a esperança em “My soul’s been anchored in the Lord”.

O interesse despertado por essa parte não implica em diminuição do valor das que a antecederam, e em cujos números a ilustre cantora prodigalizou os dotes admiráveis e por vezes únicos que lhe caracterizam a voz e a arte, dirigidas por uma personalidade para a qual a expressão pelos valores próprios à música parece ser a maneira natural e espontânea de realizar o seu poder criador.

Ao piano, a colaboração altamente artística do pianista Franz Rupp.

Crítica 61 - Franz Rupp - Marian Anderson [24 e 26-07-1950]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 jun. 1950. Artes e Artistas, p. 8. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19500725-23067-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A famosa cantora Marian Anderson, cujo primeiro recital em S; Paulo alcançou extraordinário êxito, fez-se ouvir ontem em apresentação promovida pela Sociedade de Cultura Artística e reservada aos seus sócios.

O programa compreendia trechos de autores clássicos, românticos (uma série de "lieder" de Schumann, modernos e vários "negro spirituals").

Como da primeira vez, a ilustre cantora, mercê de seus dotes realmente excepcionais, provocou nos ouvintes intensa admiração. Bastaria ouvi-la cantar a aria "Ne me refuse pas", de "Herodiade", de Massenet, para ter-se uma ideia do que é a sua arte de cantar e citamos esse trecho porque constituindo por si uma cena completa contém todos aqueles caracteres expressivos que se encontram isolados ou como elemento preponderante nos trechos de câmara clássicos, românticos e modernos. A escola, a técnica, a vida da interpretação e a variedade de aspectos expressivos determinados pelo autor, tudo ali se encontra, e foi admiravelmente tratado pela celebre artista. Escusado acrescentar terem sido calorosos os aplausos graças aos quais a grande artista voltou diversas vezes ao proscênio cantando novamente algumas peças e números extra programa. Ao piano, a atuação excelente e muito artística de Franz Rupp.

Amanhã, às 21 horas, no seu próprio teatro, a Sociedade de Cultura Artística realizará o 2º turno do recital da celebre cantora Marian Anderson, destinado aos associados do Quadro "A", de sobrenomes de A K. os respectivos ingressos serão distribuídos amanhã mesmo na bilheteria do teatro, das 10 Às 20 e 30 ininterruptamente.

Crítica 62 - Fritz Jank - 1º Festival Brahms de Música de Câmara (Quarteto Haydn, Trio São Paulo) [02-12-1947]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 dez. 1947. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19471203-22254-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística realizou ontem, no Teatro Municipal o primeiro dos dois anunciados concertos que constituem o "Festival Brahms" com que aquela (ilegível) comemora o cinquentenário da morte daquele autor e encerra suas atividades da temporada de 1947.

O programa, que compreendia o Trio op. 101, para piano, violino e violoncelo, o Quinteto op. 88 para dois violinos, duas violas e violoncelo, e Quarteto op. 26 para piano, violino, viola e violoncelo, foi executado pelos artistas Fino Alfonsi e Alexandre Schaffmann, violinos, Johannes Oelsner e João Ebner, violas, Calixto Corazza, violoncelo e Fritz Jank, piano. Agrupados em trio, quarteto e quinteto, seguindo a peça a executar, constituíram conjuntos que, pela presença de elementos comuns, não podem ser julgados isoladamente, o que redundava, por outro lado, em reconhecer-lhes unidade e homogeneidade, indispensáveis em execuções deste gênero.

Assim, e submetendo os três concertos a uma única apreciação, deve ser assinalado, como primeira e profunda impressão, a maneira pela qual apresentaram a bela e nobre temática de Brahms, de cuja compreensão fizeram derivar toda a interpretação. Realmente, decorreu esta em função da caracterização dos temas, método exato de interna ação nas obras estruturadas tematicamente. Em consequência, surgem com espontaneidade a propriedade dos andamentos adotados, a expressão e o colorido sempre em justa dosagem, a flexibilidade rítmica e as "nuances" de sentimento determinadas pelas modulações, pelo giro tonal que o romântico imprimiu à harmonia. Deve ser assinalado também o acerto com que, após o indispensável trabalho de preparação, conseguiram aqueles artistas bem apresentar as diferentes associações instrumentais e tirar partido delas, bem como do que as distingue, como as características de escrita e a expressão resultante. Se certa ênfase foi dada à eloquência e ao lirismo, tal estava inteiramente de acordo com o caráter dos trechos. Por outro lado, sentiu-se, em mais de um momento, o cuidado dos artistas em manter a justa proporção na densidade sonora, de maneira a não empanar-lhe a clareza nem a vivacidade expressiva.

Com tais qualidades, conseguiram os executantes dar convincente versão a três cores importantes do grande mestre germânico, com momentos frequentes de real beleza musical, o que lhes valeu os calorosos aplausos do público.

A realização desse primeiro Festival Brahms de Música de Câmara pela Sociedade de Cultura Artística constitui mais uma valiosa e significativa contribuição dessa entidade em prol do movimento musical paulista, o que está bem de acordo com as suas tradições, em que tão numerosas as iniciativas de grande significação cultura e artística.

Crítica 63 - Fritz Jank - 2º Festival Brahms de Música de Câmara (Quarteto Haydn, Trio São Paulo) [17-12-1947]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 dez. 1947. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19471218-22267-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Teve excepcional valor o 2º Festival Brahms de Música de Câmara, com o qual a Sociedade de Cultura Artística encerrou ontem, no nosso principal teatro, a temporada de 1917. Com esse concerto quis a prodigiosa entidade comemorar o cinquentenário da morte do notável compositor e de fato fê-lo com maior relevo, ainda, que da vez anterior, principalmente pela maior riqueza e variedade do programa.

As peças foram o quarteto de cordas op. 31 no 1, para dois violinos, viola e violoncelo, o Trio para piano, viola e trompa, Op. 40, e o Quinteto para piano, dois violinos, viola e violoncelo, executadas pelos artistas Gino Alfonsi, violino, Johanes Oelsner, viola, Calixto Corazza, violoncelo, Silvio Ollani, Trompa, e Fritz Jank, piano. Mais uma vez esses elementos do Quarteto Haydn e do Trio São Paulo, ambos do Departamento Municipal de Cultura, evidenciaram metódico estudo e fina compreensão estética da obra de Brahms, tendo Silvio Ollani, que não figurava no programa anterior, evidenciado estar exatamente no elevado nível de técnica e de temperamento artístico dos seus companheiros. O escrúpulo da execução, sempre ajustada ao estilo ao mesmo tempo complexo, vibrante e variado do autor, tornou inteiramente merecidos os aplausos com que a assistência sublinhou todos os finais e que representam, logicamente, os melhores louvores à obra altamente educativa da Sociedade de Cultura Artística.

Crítica 64 - Fritz Jank - 3º Concerto do Ciclo Beethoveniano (Fritz Jank, Gino Alfonsi e Calixto Corazza) [11-06-1963]

TRIOS de Beethoven. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 jun. 1963. Concerto de ontem, p. 9. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19630612-27034-nac-0009-999-9-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Com o 846º sarau ontem realizado no Teatro Municipal a Sociedade de Cultura Artística encerrou a série de três concertos consagrados a execução dos trios de Beethoven para piano, violino e violoncelo, na execução de Fritz Jank (piano), Gino Alfonsi (violino) e Calixto Corazza (violoncelo). O programa compreendia Trio Op. 1 no 2 em sol maior; Variações op. 121ª em sol maior e Trio Op. 97, em si bemol maior.

Creemos desnecessário assinalar o êxito artístico dessa manifestação, resultado do valor do repertório e da alta qualidade dos executantes, que de há muito vem oferecendo ao público paulista execuções modelares nesse gênero tão difícil e ainda não totalmente aceito, tal a música de câmara.

É claro que a virtuosidade solista, o brilho orquestral, o prestígio de certas celebridades ou de certas obras constituem atrativos mais imediatos para o público. Mas o prazer estético, e agrado espiritual por este sentido, encontra equivalente naquele outro gênero; a questão é encontrar-se o ouvinte preparado para receber-lhe as belezas, como aquele que vibra ante o virtuose celebre se encontra, deste ou daquele modo, preparado para tal. A preparação, a nosso ver, consiste em algum aprofundamento da cultura musical geral, em desenvolvimento melódico daquilo que em didática se chama "apreciação musical" (conhecimento dos meios de expressão de que dispõe o músico e da utilização deles) a convivência com as produções do gênero. Algum progresso já se nota nesse sentido, principalmente nas organizações estudantis, embora disso não haja ainda resultado o aparecimento de um grande público. Este virá afinal, porque é evidente o progresso da nossa cultura musical. Para ele tem concorrido de modo especial a Sociedade de Cultura Artística e os consagrados artistas que ontem se fizeram aplaudir no Teatro Municipal. Daí a justiça das manifestações de agrado recebidas do público presente ao concerto.

Crítica 65 - Fritz Jank - Albert Spalding [19-09-1945]

FILHO, Caldeira. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 5, 21 set. 1945. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19450921-23310-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios, anteontem, no Teatro Municipal, o insigne violinista Albert Spalding.

Precedido de grande renome, conquistado desde o início da sua já longa carreira artística, Albert Spalding, despertara em torno do seu recital o interesse máximo do nosso meio musical.

De sua técnica transcendente, que lhe permite vencer com despreocupação as mais árduas dificuldades, fica a impressão geral, não de bravura ou eloquência, mas de grande pureza, de limpidez sonora e de elegância de execução. Perfeitamente controlada pelo artista, mantém-se ela dentro de limites voluntariamente estabelecidos, o que constitui já uma expressão da sua personalidade.

Todo temperamento artístico é algo sobremaneira complexo. Seus numerosos elementos se revelam em alguns artistas, todos de uma só vez em cada peça e temos então as execuções ricas, variadas, exuberante, em geral mais exteriores do que subjetivas. Em outros, como é o caso do Albert Spalding, parece que um desses elementos selecionado(s) pelo caráter que a peça atribui o artista, e em concordância com ele, predomina sobre os demais. Adquire assim cada peça uma unidade fortemente estabelecida, como um pequeno todo muito integro, e os traços predominantes se vão sucedendo como se se sucedessem diferentes intérpretes. O artista apresenta, em cada obra, um aspecto novo e o programa decorre sempre interessante porque, após cada salva de palmas, sabemos que nem tudo foi dito ainda, e que virão outras surpresas.

Foi a impressão que tivemos ante as revelações sucessivas da personalidade de Albert Spalding. Na peça inicial, a "Sonata em ré maior", de Haendel, ele parecia guiado pela beleza da linha melódica, pela amplitude arquitetônica da arquitetura sonora. Na "Chaconne" de Bach para violino só, concentrou-se a interpretação na lógica da harmonia, o que o levou a deixar sem relevo os detalhes desse ponto de vista menos marcantes. Lirismo da mais bela qualidade foi revelado no "Poème" de Chausson. Na ultima parte, ao lado da exuberância fantasiosa com que interpretou a 1ª Sonata-Fantasia, de Villa-Lobos, tivemos a execução tão espiritual de "Clair de Lune", de Debussy, em que o solista fez valer seu amor pela sonoridade esbatida, tratada com minucioso carinho; o aproveitamento do instrumento em "Minestrela", do mesmo autor, a beleza do ritmo na "Pièce en forme de Habanera", de Ravel e, finalmente, o equilíbrio bem francês da "Introdução e Rondó Caprichoso", de Saint-Saens.

De maneira geral, Albert Spalding é sóbrio na execução, intimamente emotivo quanto à expressão, sem a menor concessão aos efeitos senão fáceis, pelo menos pouco artísticos, do malabarismo técnico.

O público compreendeu bem a personalidade do grande artista que ora nos visita, aplaudindo-o com grande entusiasmo e obrigando-o a conceder vários extras.

Fritz Jank participou excelentemente da execução da "Sonata" de Haendel e do "Poème", de Chausson, e manteve a sua linha de indiscutível superioridade na última parte.

Crítica 66 - Fritz Jank - Alexander Wolkoff [18-10-1948]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 out. 1948. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19481019-22523-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em recital exclusivo para os sócios da Sociedade de Cultura Artística, fez-se ouvir ontem, no Teatro Municipal, o famoso cantor russo Alexander Wolkoff, baixo cantante.

Artista de valor, o cantor de notáveis qualidades, impressionou desde logo pelo timbre muito agradável e bem caracterizado de sua voz, e por um desenvolvimento técnico que lhe permite o aproveitamento sem reservas nem obstáculos do seu invulgar órgão vocal.

Acima desses notáveis predicados, encontra-se uma arte excepcionalmente fina de cantar. Inicialmente a fluência da voz, a decorrer da linha melódica que conserva um caráter especificamente "cantante" não obstante o volume da possante voz do recitalista. Notável também é a expressão, à sua maneira de seguir as inflexões da palavra falada, vivificando-a e sonorizando-a com grande poder de comunicabilidade. Mantém, entretanto, um equilíbrio não comum entre o som e o elemento que o intelectualiza, a palavra. Tudo isso aliado a obediente e variado jogo de matizes, transpareceu em todo o programa, notadamente na parte consagrada aos "lieder" de que se destacavam, ao lado de peças de Beethoven, Schubert e Brahms, "coração inquieto" de Lorenzo Fernandez, e "Quizumba", canto afro-brasileiro, de Francisco Mignone. Nessa parte, e ainda na última consagrada a autores russos, exibiu o recitalista a sua fina compreensão dos estilos e uma riqueza expressiva muito pessoal.

Ao piano, a atuação esplendida de Fritz Jank.

Crítica 67 - Fritz Jank - Alma Reyles Beyne [23-05-1946]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 maio 1946. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19460525-21789-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou anteontem, aos seus sócios, em recital realizado no Teatro Municipal, a cantora uruguaia Alma Reyles Beyne.

Ouvimo-la nas duas primeiras partes do programa, por ter sido exigida nossa presença em outro concerto. Na versão dos clássicos e dos autores franceses a artista que nos visita correspondeu plenamente à expectativa que se criara graças aos dados fornecidos sobre sua formação e atividades artísticas.

Inicialmente, revelou a posse de uma voz admiravelmente adequada ao gênero de câmara, que exige qualidades específicas e, destas, o tratamento muito particular. A brevidade geral dos trechos obriga, na interpretação, à síntese e profunda atualização dos valores expressivos, ao mesmo tempo que a natureza do gênero retira à voz o auxílio dos recursos cênicos e outros. A capacidade de atender artisticamente a tais determinações de estilo, todas muito bem realizadas, parece ser a característica principal da cantora que nos foi apresentada pela Cultura. Nem por isso é ela fria ou inexpressiva. Bem ao contrário, dentro dos limites do gênero, a sua maneira é muito ampla e comunicativa. A personalidade da artista prefere os momentos de recolhimento, de nostalgia, em que a expressão é concentrada, realmente lírica e não narrativa. Seu lirismo adquire assim um tom geral de muita suavidade, e o caráter narrativo é, por vezes, discretamente pitoresco, como na canção de Huré, situando-se, outras vezes na calma linearidade dos autores clássicos apresentados. Finíssima foi a atmosfera sonora criada em "Green" de Debussy, onde a imponderabilidade da voz se aliava estreitamente à expressão desejada. O seu canto é genuinamente francês, no sentido de achar-se a exterioridade objetiva do "cantabile" absorvida e informada pela predominância da expressão subjetiva ligada à intelectualidade do texto. Em consequência, o tratamento vocal vem a adquirir perfeito estilo de câmara e finíssimo jogo de matizes, valorizado mais em profundidade do que em extensão dinâmica.

O pianista Fritz Jank acompanhou excelentemente a cantora que foi coadjuvada, num dos trechos do programa, pelo flautista prof. Alferio Mignone.

Crítica 68 - Fritz Jank - Altea Alimonda [06-06-1949]

SOCIEDADE de Cultura Artística. O Estado de São Paulo, São Paulo, p. 8, 7 jun. 1949. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19490607-22716-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística realizou ontem, no Teatro Municipal, o seu 641º sarau. Constatou-se de um recital pela violinista brasileira Altea Alimonda.

A recitalista, cuja carreira tem sido acompanhada com carinho pelo público paulista, impressionou muito favoravelmente pela clareza e elegância da sua técnica, muito desenvolvida, e pela qualidade do som, trabalhado no sentido de adquirir vida própria, de tornar-se por si expressivo e eloquente. Para tanto contribui muito o uso do "vibrato", elemento eminentemente pessoal, com o qual consegue Altea Alimonda dar caráter original e próprio à sua execução. Daí um Leclair (Sonata em ré maior) e um Bach (Partita em mi maior para violino só) calorosos e comunicativos. Na segunda parte Altea Alimonda deu à "Sonata" de Debussy, com muita musicalidade, largueza e compreensão da maneira do autor, resolvendo de modo muito satisfatório e artístico os problemas que ela apresenta, quer de escrita, quer de "sensibilidade" instrumental, elemento que num autor como Debussy é de extrema importância. Aqui, Fritz Jank dividiu com a recitalista os méritos da execução, tornando-se inteiramente merecedor dos calorosos aplausos a ambos dirigidos, graças à maneira tão cheia de propriedade e de medida com que conduziu a sua parte.

A seguir Altea Alimonda apresentou uma "Sonata Fantasia", de Villa-Lobos, com excelente tratamento de riqueza temática e de largueza de inspiração e "Romance" de Lorenzo Fernandez, de fina e delicada emotividade. Interessantes as duas, mas muito mais interessante o fato de ter a recitalista, não obstante a escassez da literatura violinística na produção dos nossos autores, ter incluído duas peças brasileiras no seu programa. E o recital terminou com "Danças Romenas", de Bela Bartok, muito característica, impregnadas as primeiras de melancolia e a última de alegria e vivacidade o que foi muito bem realizado pela recitalista.

A "Sonata Fantasia" de Villa-Lobos foi outro momento em que se evidenciou o valor de Fritz Jank que de resto, em todo o programa, atuou com a proficiência que todos lhe reconhecemos.

Crítica 69 - Fritz Jank - Attilio Ranzato [08-11-1948]

SOCIEDADE de Cultura Artística. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 9 nov. 1948. Artes e Artistas, p. 8. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19481109-22540-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em recital realizado ontem no Teatro Municipal, a Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios o notável violoncelista italiano Attilio Ranzato, que teve a colaboração do pianista Fritz Jank.

Já nos referimos a Attilio Ranzato quando da sua primeira apresentação ao nosso público, salientando as suas notáveis qualidades, quer de técnica, quer de musicalidade e interpretação, graças às quais conquistou lugar de relevo entre os violoncelistas da atualidade. Nem por isso deixaremos de insistir nas referências elogiosas que de direito lhe cabem, mencionando a eloquência persuasiva com que conduziu a Sonata em lá maior, de César Franck, a desenvoltura de execução emprestada ao concerto de Dvorák e, ao lado de grande musicalidade, a variedade e riqueza de sonoridade que demonstrou em todo o programa principalmente nas peças solistas da última parte. Nesta, destacava-se a transcrição para violoncelo, do celebre “Bolero”, de Ravel, de autoria do recitalista, e com a qual quis este demonstrar certo gênero de possibilidades instrumentais do violoncelo até agora não aproveitadas, de maneira geral, pelos “virtuosos” desse instrumento. Já em recitais anteriores Attilio Ranzato nos dera a conhecer, entre outras transcrições, a do famoso “Trillo del diavolo”, realizada com o mesmo escopo. Inegavelmente, o artista alcançou plenamente o seu objetivo, tais a variedade de timbres e de efeitos que conseguiu sugerir, mercê de pacientes e apaixonadas pesquisas, na execução do “Bolero” ao violoncelo.

Não nos equivoquemos, entretanto, apreciando tão somente o resultado de “imitação” surpreendentemente obtido e realizado. Ele revela os meios empregados para obtê-lo – novos recursos técnicos – que podem e devem ser dotados na execução de todo o repertório do instrumento, uma vez que vão ao encontro das suas possibilidades e correspondem a necessidades expressivas.

Digna de menção foi a atuação do pianista Fritz Jank, muito artística e expressiva, como de resto, são todas as suas apresentações.

Crítica 70 - Fritz Jank - Attilio Ranzato [21 e 22-07-1952]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 jul. 1952. Música, p. 7. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19520723-23679-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios, em seu último sarau, cujos dois turnos foram dados anteontem e ontem, o eminente violoncelista italiano Attilio Ranzato.

Escusado acrescentar ter sido esse recital coroado de esplêndido êxito artístico confirmando a excelente impressão causada por aquele artista quando de sua anterior exibição nesta capital.

Attilio Ranzato distingue-se, inicialmente, pela alta qualidade técnica de execução, campo no qual introduziu inovações substanciais, destinadas a obter mais alto e completo rendimento instrumental. Assim, adquire o som uma amplitude e um volume raros, e o tratamento da matéria sonora de tal modo enriquecida reveste os mais variados matizes de expressão por ele conduzidos com muita sutileza.

O talento de Attilio Ranzato apresenta-se, sem dúvida, em plena maturidade, encontra-se desenvolvido por uma soma de experiência técnica e artística das quais resultaram, de um lado, a sua contribuição para a execução artística, e, de outro, o alargamento da interpretação que, orientada por sua poderosa musicalidade; chega a atingir insuspeitados limites, transcendendo, por vezes, a especificação musical para chegar ao campo da poesia, sem a qual a arte não é possível. Consegue ele assim uma visão profunda do conteúdo espiritual das obras executadas, exteriorizada num estilo sempre íntegro e perfeito, se por estilo entendermos, no caso o aspecto exterior da execução informado pela sua íntima e exata correlação com a significação essencial dos trechos. Como exemplo, poderíamos citar a interpretação da Sonata op 99, de Brahms, bem como a das “Máscaras carnavalescas”, de Vincenzo Dovicco. Não obstante tratar-se de peças entre si totalmente diversas Attilio Ranzato soube exprimir-lhes com inteira propriedade o conteúdo ideológico, esse complexo de intenções artísticas, estéticas e expressivas que lhes dão razão de ser e lhes conferem uma personalidade.

Ao piano, Fritz Jank atuou com a costumada proficiência, salientando-se na condução da Sonata de Brahms, momento em que conseguiu equilibrar a importância da sua parte com a discricção habitualmente exigida pelos solistas internacionais.

Crítica 71 - Fritz Jank - Aubrey Pankey [03-07-1942]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 4 jul. 1942. Artes e Artistas, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19420704-22337-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou ontem aos seus sócios, em recital realizado no Teatro Municipal, o eminente barítono norte-americano Aubrey Pankey. Compunham o programa peças de autores clássicos italianos, românticos alemães, franceses modernos e vários “negro spirituals”.

Desde os primeiros números revelou Aubrey Pankey as suas extraordinárias qualidades, embora não lhe seja muito favorável a língua italiana. Voz excelente, agradavelmente timbrada, com leve caráter melancólico, e educada com muito acerto associam-se a profunda sensibilidade e grande poder de comunicabilidade. Cantando em alemão, francês e inglês o notável artista conquistou totalmente o numeroso auditório. É admirável a sua maneira de apresentar o canto de câmara, dentro de um estilo impecável, onde importa sobretudo a graduação da voz. O colorido, ricamente variado, atinge a plenitude expressiva, a nosso ver, nos momentos de nostalgia, em que ele realmente empolga o ouvinte pela suavidade da expressão, pela profundidade do sentimento e encanto da realização. Em todo o programa, porém, revelou a maleabilidade da voz, a certeza da emissão e raro aproveitamento do timbre em relação ao caráter expressivo.

A admirável execução de Aubrey Pankey valeu-lhe prolongados e entusiásticos aplausos, que o obrigara a conceder numerosos extras. Ao piano, os acompanhamentos foram admiravelmente realizados pelo consagrado pianista Fritz Jank.

Com esse recital proporcionou a Cultura aos seus sócios mais um inesquecível momento de arte superior, toda elevação e espiritualidade, o que, aliás, já é tradição naquela sociedade.

Crítica 72 - Fritz Jank - Betty Allen [22-06-1959]

BETTY Allen na S. C. A. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 jun. 1959. Música - O concerto de ontem, p. 9. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590623-25810-nac-0009-999-9-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Para o seu 804º sarau, ontem realizado no grande auditório de seu próprio teatro, a Sociedade de Cultura Artística contratou a eminente cantora negra norte-americana Betty Allen. O programa compreendia peças de Pasquini, Vivaldi, Honegger, Dvorak, Fauré e Rachmaninoff, com vários “negro spirituals” como números finais.

Betty Allen, cuja voz de meio soprano vem agradando as mais exigentes plateias, começou a fazer-se conhecida em 1951, quando Leonard Bernstein a escolheu para cantar o papel principal da sua obra “Jeremias” dada naquele ano. No ano seguinte, a convite de Virgil Thompson, cantou na estréia da sua ópera “Quatro Santos em Três Atos”. Cantando esta peça em Paris viu Betty Allen iniciada a sua consagração na Europa. Seguram-se várias apresentações importantes e a conquista dos prêmios “John Hay Whitney” e “Marian Anderson”. Apresentou-se depois em recitais na Europa, África e América, obtendo sempre êxitos significativos, entre eles o que coroou a atuação com o New York Chamber Group sob a regência de Dimitri Mitropoulos, interpretando “Chansons Madecasses” de Ravel e “Chansons Perpetuelles” de Chausson.

No recital em apreço, a artista norte-americana impressionou desde logo pela qualidade da voz, vibrante, encorpada, rica no timbre e inegavelmente brilhante. Os autores italianos Pasquini e Vivaldi permitiram-lhe revelar as possibilidades de colorido que facilmente obtém do seu privilégio(ado) órgão vocal, bem como a variedade de inflexões expressivas com que adornou a interpretação. Os três “Salmos” de Honegger, cantados em francês, encontraram em Betty Allen fina compreensão quanto ao caráter musical e ao espírito místico que os informam, principalmente o segundo, tão profundamente doloroso, em contraste com o terceiro, jubiloso e festivo. A arte da cantora visitante serviu também admiravelmente à interpretação da série “Zigeunerlieder” de Dvorak, em que o poeta canta o amor, a natureza e a liberdade do cigano (“o cigano está mais livre em sua ampla camisa grosseira do que numa de seda. Ouro e prata não (são) senão cadeias”). Betty Allen tem uma voz cheia que dá um tom constante de grandiosidade à interpretação. Os momentos de interioridade, de medição não lhe são, por isso, totalmente favoráveis, bem como aqueles outros em que uma leveza extrema é exigida – lembramos “Mandoline” de Fauré – o que, porém, não chegou a atingir a autenticidade da expressão. Após três lindos trechos de Rachmaninoff, ouvimos três “negro spirituals” dados com propriedade e inegável comunicabilidade. Surpreende, nesses cantos, a simplicidade dos motivos musicais em contraste com a enorme carga expressiva que suportam. Encontrar o necessário equilíbrio foi a tarefa nada difícil para a artista que, por isso, se fez merecedora de consagradores aplausos. Assinalamos a atuação, como sempre eficiente e altamente artística, do pianista Fritz Jank a quem foram confiados os acompanhamentos.

Crítica 73 - Fritz Jank - Bronislav Gimpel [7 e 8-06-1954]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 jun. 1954. Música, p. 7. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19540610-24260-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios, a 7 e 8 do corrente, o eminente violinista polonês-americano Bronislav Gimpel, que teve, ao piano, a colaboração de Fritz Jank.

Polonês de origem, atualmente radicado nos Estados Unidos, esse artista cursou a Academia de Música de Berlim e o Conservatório de Viena, apresentando-se como “menino-prodígio” com a Sinfônica Vienense. Exibiu-se a seguir em quase todos os países europeus e também na América do Sul (Argentina e Uruguai). Em 1937 fez sua primeira apresentação nos Estados Unidos. Imediatamente consagrado pela crítica, que o colocou entre os mais brilhantes violinistas da atualidade, fixou-se naquele país e continuou a desenvolver uma carreira internacional excepcionalmente brilhante.

O programa do seu recital compreendia Sonata em ré menor, de Brahms; Sonata no 2, de Prokofieff, Suite de Paul Creston, e peças de Villa-Lobos, Szymanowsky e Ravel. Na execução dessas peças revelou Bronislav Gimpel toda a amplitude da sua admirável virtuosidade e a profundidade quase ascética da interpretação. Podendo usar e abusar da técnica, impressionar por essa pirotécnica tão do agrado de certos espíritos, prefere ele concentrar-se na interpretação, atingir com a sua musicalidade as alturas somente acessíveis a poucos privilegiados, onde não há lugar para a menor vacuidade sonora, para a ênfase, para a mera virtuosidade. Tudo o que toca vem impregnado de intenso sentimento musical e imerso nessa beleza específica que transforma o som em música. Talvez seja este o aspecto mais característico da sua personalidade e o elemento que, pela sua força expressiva absorve as diferenças de estilos, épocas e autores, reduzindo tudo à substancialidade originária: música.

Fritz Jank mais uma vez provocou admiração pela sua atuação, principalmente como participante da interpretação das duas Sonatas da primeira parte.

Crítica 74 - Fritz Jank - Carlo Felice Cillario [09-08-1939]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 ago. 1939. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19390810-21430-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Sant’Anna, o anunciado festival da Sociedade de Cultura Artística, para a apresentação, aos seus sócios, do consagrado violinista Carlo Felice Cillario.

Este artista, ainda jovem, vem obtendo grandes êxitos na sua carreira há poucos anos iniciada, sendo das mais elogiosas as referências obtidas na Europa e nos principais centros artísticos sul-americanos.

No recital de ontem, Carlo Felice Cillario correspondeu de maneira brilhante às excelentes referências que o precederam, confirmando também a ótima impressão causada em anterior apresentação.

Realmente, Cillario é um artista de alto valor, sendo mesmo surpreendente, em relação a sua mocidade, a propriedade do estilo, a profundidade da expressão, a discricção da execução, em suma, a maturidade de espírito, que se impõe desde logo com indiscutível autoridade.

Ouvindo-o, é impossível separar a técnica da interpretação. Esta revela-se em primeiro lugar, elevada, isenta de dados extramusicais, pura e sempre muito espiritual. Sente-se que ele atinge o mais íntimo do pensamento do autor, que realiza em si mesmo esta síntese de beleza nascida da inspiração, e que a exprime com elevado e convincente poder criador. E, nesta expressão, transparece a vigorosa unidade do seu espírito, que determina, para todos os elementos da execução, o estilo adequado, a “nuance” exata, o movimento apropriado, a sonoridade justamente dosada, e mantendo sempre o valor de tais elementos em função constante da ideia principal.

Não são, realmente, muito numerosas personalidades como a de Cillario, profunda, elevada, reveladora de grande sensibilidade e aguda inteligência, de admirável equilíbrio entre a razão e a emotividade, entre a ideia e o sentimento que a envolve. Qualquer das suas execuções adquire, desde logo, graças a tais qualidades, um aspecto de acabamento completo, de perfeição mesmo, que satisfaz e agrada totalmente, não provocando reservas o suave encantamento em que prende o ouvinte. Este não pôde fugir à sedução da suavidade do som, de sutileza das “nuances”, da clareza da execução, da luminosidade que dela irradia, da perfeita exposição dos motivos, da condução da frase, e todos esses elementos são realizados com tal propriedade que facilmente atingem a inteligência, onde se reconstrói

com toda a integridade a harmoniosa síntese de beleza que se contém na obra apresentada, cuja compreensão se faz imediata e completamente.

Por tudo isso, o recital do violinista Cillario alcançou êxito muito significativo. Compreendido pelo auditório, foi aplaudido com caloroso entusiasmo e obrigado à concessão de vários extras, insistentemente solicitados.

Crítica 75 - Fritz Jank - Carmela Saghy [13-09-1962]

VIOLINISTA pela SCA. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 set. 1962. Concerto de ontem, p. 9. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620914-26808-nac-0009-999-9-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística vem prosseguindo na sua louvabilíssima atitude de apresentar artistas nacionais, ao lado de virtuosos estrangeiros. Já ouvimos este ano em saraus dessa entidade Guiomar Novais, Ana Stela Schic, João Carlos Martins, Maria Clodes e Jocy de Oliveira, que obtiveram êxito incontestado. Pergunta-se: em que são estes nomes inferiores aos de artistas de outros países? Qual a razão do preconceito relativamente ao artista nacional? E no sarau de ontem, no Teatro Municipal, foi apresentado mais um elemento brasileiro, a violinista Carmela Saghy, acompanhada ao piano por Fritz Jank. A esta apresentação seguir-se-ão as de Magda Tagliaferro, Fritz Jank, Nathan Scharztman, Magdalena Lebeis e Quarteto de Cordas Municipal.

Carmela Saghy, natural do Rio Grande do Norte, com estudos feitos no rio, em São Paulo, Tel-Aviv e Paris, revelou-se artista de forte personalidade, senhora de grande segurança de arcada, sonoridade encorpada, mas dócil às inflexões expressivas, e de uma execução livre, franca, cheia de autoridade e emoção. Admiramos principalmente a qualidade estilística exibida na Sonata de Tartini e o domínio técnico-artístico do instrumento sobre o qual baseou a execução da Chaconne para violino só de J. S. Bach, longo poema da mais alta musicalidade, em cuja interpretação notamos excelente momentos expressivos, bem caracterizados, embora em alguns outros a comunicabilidade emotiva se mostrasse algo diminuída. E, ao lado das peças de Bloch, Falla, C. Guarnieri e Paganini, destacava-se a Sonata (à memória de Frederico Garcia Lorca) de Poulenc, obra forte, projetando-se pela temática incisiva do primeiro movimento, (alegro con fuoco), pela profundidade do lirismo do movimento central (intermezzo) e pela dramaticidade do último (presto trágico). Aí, com o auxílio precioso de Fritz Jank, ergueu ela uma interpretação de alto valor poético. Carmela Saghy é artista de inegáveis qualidades e intérprete de valor.

Crítica 76 - Fritz Jank - Christian Ferras [04-05-1967]

FILHO, Caldeira. Exemplo de arte e ética. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 17, 7 maio 1967. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19670507-28239-nac-0017-999-17-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística dedicou o recital do violinista francês Christian Ferras (sarau nº 899) à memória do dr. Arnaldo Vieira de Carvalho, um dos seus fundadores e primeiro presidente, cujo centenário de nascimento transcorreu em janeiro deste ano. Homenagem justíssima, sem dúvida, que encontrou plena correspondência na magnitude artística alcançada pela exibição do ilustre virtuose, cuja atuação, na véspera, foi objeto de irrestritos elogios nesta seção. Com a participação de Fritz Jank ao piano, foram dadas duas Sonatas, a “Primavera” op. 24 no. 5, em fá maior, de Beethoven, e a de Debussy. Ambos os intérpretes chegaram a uma concordância de obtenção nada fácil. Christian Ferras é artista sutilíssimo, senhor de requintada gama de recursos técnicos e expressivos, empregados com extrema inteligência musical. Admirável, por isso, a pronta e completa adaptação de Fritz Jank às numerosas e incomuns particularidades do seu ilustre companheiro de execução. Assim unificados ofereceram interpretação homogênea, autêntica e realmente atraente daquelas duas grandes obras. Entre uma e outra deu o violinista a Sonata no 1 em sol menor para violino solo de J. S. Bach. Venceu com brilho as dificuldades resultantes da escrita e deu à peça toda a plenitude sonora e harmônica que nela está subjacente. A execução de “Havanaise” de Saint-Saens e “Tzigane” de Ravel, números finais, constituíram o triunfo da bela sonoridade, do perfeito acabamento, da finura de musicalidade, parecendo impossível que o violino tenha podido chegar a tanto. E tudo isso o ilustre artista realizou sob intensas dores decorrentes de uma queda sofrida à tarde; somente alto sentido de ética profissional fê-lo superar o sofrimento e a quase impossibilidade de tocar, para apresentar-se à noite sob assistência médica e obter um dos êxitos mais calorosamente aplaudidos já verificados no Teatro Municipal. O público numeroso, acrescido a mocidade estudantil, aplaudiu com desusado entusiasmo Christian Ferras e Fritz Jank e primou de modo particular o consagrado violinista.

Crítica 77 - Fritz Jank - Cristina Maristany [12-11-1947]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 nov. 1947. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19471113-22237-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, um sarau da Sociedade de Cultura Artística, constante de um recital da eximia cantora brasileira Cristina Maristany. Essa artista, informa a nota inserta no programa “iniciou sua carreira aos 14 anos, exibindo-se nas principais salas de concerto do país, não porem, como cantora, mas como pianista. Notando, mais tarde, que as suas tendências eram mais acentuadas para o canto, a este se dedicou com verdadeiro afinco, abandonando, de vez, o campo pianístico. Sua escolha foi acertadíssima porque, em pouco tempo, como cantora, atingiu lugar de destaque entre os melhores artistas do se gênero. Tanto na interpretação da literatura vocal de todas as épocas, como na animação das expressões musicais vinculadas ao nosso folclore, Cristina Maristany revelou-se eximia, tendo conhecido o aplauso do publico e o elogio unanime da critica europeia e americana, em brilhante ‘tournées’ que lhe deram o invejável prestígio de que atualmente desfruta.”

Cristina Maristany agradou integralmente, graças principalmente a uma qualidade geral de sua maneira que designaríamos pela palavra “leveza” decorrente o que torna legitima essa maneira, das características da sua musicalidade e da sua voz. É inicialmente uma leveza espiritual que afasta do seu programa o trágico e o que possa causar preocupação, para mantê-lo no que é ameno, no que agrada estimulando ou tranquilizando, jamais deprimindo. É também uma leveza vocal, cujo melhor aspecto se encontra nos seus “vocalizes” nítidos e iguais, e ainda nas gradações de intensidade, por ela finamente trabalhadas. É ainda uma leveza artística, porque tudo que canta se espiritualiza, pairando acima do material: é finalmente uma leveza expressiva, graças ao cuidado e clarividência com que escolhe a “nuance” a ser fixada.

Com tais qualidades, Cristina Maristany é exemplo excelente do canto de câmara, guardando intangíveis as características do gênero, fraseando com sutil inteligência, criando com facilidade, e imediatamente, a atmosfera expressiva em que vai decorrer a interpretação das peças, e mantendo uma maneira geral em que a delicadeza e graça se associam para o completo prazer do ouvinte.

Crítica 78 - Fritz Jank - Deolinda Ferreira [15-10-1946]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 out. 1946. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19461016-21908-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, um recital da cantora portuguesa Deolinda Ferreira, para a Sociedade de Cultura Artística.

A apresentação dessa artista alcançou grande e merecido êxito, dadas as qualidades de que é dotada. Agradou desde logo pela extensão, brilho e clareza da voz, principalmente nos médios e agudos, em contraste bem estabelecido com a suavidade e o aveludado dos graves. A sua maneira de conduzir a frase é caracterizada por grande musicalidade, num sentido essencialmente lírico que lhe permite atingir a realizar a plenitude dos valores vocais, numerosos e complexos, por ela tratados com finura e discernimento expressivo. Nos momentos vibrantes, vem como nos de concentração é completa a comunicabilidade do sentimento, mantido sempre o limite estabelecido pelo gênero, a música de câmara. A interpretação, homogênea e equilibrada, possui a integridade resultante da valorização de cada elemento. A execução geral é tratada com discreto, mas eficiente vibrato, o que realça a beleza da sua voz. Tais qualidades, presentes em todo o programa, impossibilitam destacar esta ou aquela peça, pelo que, para terminar consignamos a propriedade com que estabelece o “caráter” dos trechos, dando-lhes a maneira que inconfundivelmente os distingue na variedade dos estilos, autores e idiomas nos quais cantou.

Com a apresentação de Deolinda Ferreira, proporcionou a Sociedade de Cultura Artística nos seus sócios o conhecimento de uma artista de reais e valiosas qualidades, de excelente formação vocal e musical, o que lhe valeu prolongados e entusiásticos aplausos do público.

Crítica 79 - Fritz Jank - Duo Pianístico Souza Lima-Fritz Jank [10-10-1960]

O PENULTIMO sarau da temporada de 60. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 11 out. 1960. Festival de Música, p. 9. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19601011-26214-nac-0009-999-9-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

No grande auditório do seu próprio teatro, a Sociedade de Cultura Artística fez realizar ontem o penúltimo sarau da temporada de 1960. Constatou-se de um concerto pelo duo pianístico Souza Lima-Fritz Jank, cuja primeira apresentação, no início da temporada, foi muito bem recebida.

O programa foi iniciado com duas transcrições para dois pianos de autoria do maestro Angelo Camin: uma do prelúdio de coral “em ti está a alegria” de Bach, e outra do Allegro do Concerto Grosso Op. 8 no 10, de Vivaldi. Angelo Camin é organista, e compositor, e tem curso completo de piano, o que lhe permite apreender a ideia fundamental das peças organísticas ou orquestrais e realizá-las com propriedade ao piano. Alguns transcritores mostram-se excessivamente fiéis à escrita de órgão e por isso o resultado pianístico é prejudicado, pois nem tudo o que é próprio ao primeiro instrumento, as “misturas” por exemplo, apresenta resultado satisfatório no segundo. Outros atêm-se ao aspecto pianístico principalmente, e esquecem as características organísticas que devem subsistir em certa proporção. Angelo Camin, com o preparo musical que possui e o conhecimento que tem dos dois instrumentos, consegue um equilíbrio muito satisfatório entre as duas exigências, fazendo que o piano ponha em evidência os seus próprios recursos, principalmente as ressonâncias harmônicas, sem perda da linha estilística da peça original.

Ouvimos depois o Concertino de Shostakovich, interessante dentro do tradicionalismo em que se situa; a Sonata (1953) de Poulenc, muito bem realizada para dois pianos, mormente quanto à valorização da sonoridade num espírito aproximadamente impressionista e a Segunda Suíte, Op. 17, de Rachmaninoff na qual, não obstante a qualidade da música, não se sentia a maneira cintilante do autor.

Souza Lima e Fritz Jank melhoraram muito o equilíbrio da sonoridade; consequência do maior convívio agora existente entre eles. Quanto aos demais aspectos, apesar de não ser ainda perfeita a simultaneidade de ataque em alguns casos, a execução reafirmou as altas qualidades que os distinguem e que provocaram ontem calorosos e entusiásticos aplausos.

Crítica 80 - Fritz Jank - Duplo Sexteto Vocal Brasileiro, sob reg. Fidelio Finzi [28-04-1942]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 abr. 1942. Artes e Artistas, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19420429-22284-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística ofereceu ontem aos seus sócios, no Teatro Municipal, uma audição pelo “Duplo Sexteto Vocal Brasileiro”, conjunto madrigalista organizado e dirigido pelo maestro Fidelio Finzi, distinto e competente musicista radicado em nosso meio.

Interessou desde logo a organização muito feliz do programa, no qual alternavam peças antigas e modernas, madrigais e trechos de inspiração folclórica. Se estes são mais frequentemente cantados, já aqueles só muito raramente aparecem em programas vocais; a apresentação de maior número delas pelo conjunto do maestro Fidelio Finzi constitui inicialmente uma atividade informativa e altamente educativa. Mas, e aqui se demonstra um primeiro aspecto de valor do regente, a ambos os gêneros atribuiu o mesmo alto valor artístico, polindo, aperfeiçoando, espiritualizando a execução, valorizando o conteúdo musical de todos os trechos, fazendo com que sentíssemos, apesar da distinção dos gêneros, a mesma alta qualidade artística. Verdade é que certas peças de inspiração folclórica parecem solicitar não um pequeno grupo de solistas, mas maior massa vocal, principalmente para maior rendimento de alguns efeitos imitativos ou pitorescos. Mas a execução é de tal modo artística, é tão estilizada, que se estabelece suficiente compensação. Neste aspecto, execução não é possível salientar esta ou aquela peça porque em todo o conjunto portou-se admiravelmente. Qualidades vocais, finura, colorido, tudo está excelentemente aproveitado e conduzido, nada deixando a desejar.

O Duplo Sexteto Vocal Brasileiro apresenta-se após meses de trabalho a algumas exhibições públicas e particulares, o que lhe deu notável segurança e apuro estilístico.

Faltava-nos um conjunto desse gênero. Apresenta-o o maestro Fidelio Finzi, numa esplêndida demonstração de energia, competência e valor artístico. Reconheceu-o o auditório, aplaudindo-o com deliberado entusiasmo, pedindo e obtendo a execução de vários números extraprograma. Tais aplausos devem ser estendidos à Sociedade de Cultura Artística que compreendeu o valor da iniciativa e a qualidade do conjunto, premiando-o e consagrando-o por meio de um concerto para os seus sócios.

Crítica 81 - Fritz Jank - Edith Fleischer [22-10-1937]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 out. 1937. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19371023-20874-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o esperado recital da Sociedade de Cultura Artística, para a apresentação aos seus sócios da grande cantora alemã Edith Fleischer.

Essa artista vinha precedida das melhores referências como soprano lírico e ligeiro, tendo obtido grande êxito na cena lírica da Europa e dos Estados Unidos e também em concertos, como intérprete autorizada que é da música de câmara.

No recital de ontem, a sra. Edith Fleischer correspondeu plenamente à expectativa criada em torno do seu nome e da sua arte

O que logo se faz notar é a excelente qualidade de voz da artista, voz clara, de emissão fácil e pura, educada numa escola excelente, o que lhe permite uma adaptação muito satisfatório aos diferentes gêneros abordados no programa. A isso se junta uma expressão muito comunicativa e profunda, não essa expressão adjacente à técnica e que decorre naturalmente do fraseado e do colorido sonoro, mas a expressão que vem do íntimo da alma do artista, manifestação sincera da emoção sentida em contato com a obra de arte a interpretar, isto é, a viver.

O programa todo agradou integralmente, entrecortado aqui e ali por aplausos entusiásticos que obrigaram a artista à concessão frequente de peças extraprograma. Para nós, os melhores momentos do concerto foram os consagrados aos “lieder” de Schubert e às peças de Debussy. Em ambos, a sra. Edith Fleischer evidenciou as suas melhores qualidades, tratando Schubert com uma sinceridade comovente e apresentando Debussy através de uma fina compreensão da sutileza da sua estética.

No decorrer de todo o concerto a sra. Edith Fleischer trouxe o auditório preso ao encanto de todos os seus notáveis recursos, principalmente da expressão, servida por grande riqueza de meios, conseguindo persuadir e emocionar pelo conteúdo de verdade e de sinceridade que apresentam.

Como dissemos, o êxito do concerto esteve à altura do renome da ilustre artista. Um auditório muito numeroso soube compreendê-la, tendo-a aplaudido com muito entusiasmo, o que a obrigou a concessão de vários extras.

Crítica 82 - Fritz Jank - Encerramento Temporada 1953 SCA [23 e 24-11-1953]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 nov. 1953. Música, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19531126-24095-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Encerrando a sua temporada de 1953, a Sociedade de Cultura Artística realizou, a 23 e 24 do corrente, em dois turnos, um magnífico concerto vocal. Sob a regência do maestro Alfonso Micheli, e com o concurso dos professores Fritz Jank e Mario Rossini, fez-se ouvir o Coral Palestrina, conjunto misto de 32 figuras.

Na primeira parte do programa foi apresentada a “missa brevis”, de Palestrina (sec. XVI), a quem se deve a reforma da música litúrgica figurada e a sua manutenção no culto católico. Nesta missa, como em outras obras, o estilo palestriniano se caracteriza pela simplicidade, em completo antagonismo com a virtuosidade da decadência do período franco-flamengo, e pelo respeito quanto ao sentido e ao caráter do texto, o que é de suma importância quando se trata de texto e de música sacros. A prece cantada – tal é em essência a música litúrgica – encontrou em Palestrina o restaurador dos seus valores primordiais, condicionado, é evidente, às possibilidades técnicas da época, ainda embebidas dos modos gregorianos na transição para o estio harmônico do período subsequente. Além disso, a música sacra de Palestrina é uma música verdadeira, porque é realmente a linguagem da fé, o que lhe confere uma sinceridade e uma força de convicção raramente atingidas por outros autores do gênero.

A segunda e última parte foi consagrada aos “Liebslieder”, Op. 52, de Brahms, série de dezoito valsas a 1, 2 e 4 vozes, com acompanhamento de piano a quatro mãos, executado a dois pianos por Fritz Jank e Mario Rossini. Para quem não ouviu esta obra deliciosa, lembramos, como simples comparação, a série de Valsas para piano, do mesmo autor. Como estas, são aquelas dotadas de extrema variedade expressiva, ricas na emoção, sempre originais na invenção e, o que particularmente as caracteriza, banhadas em delicado espírito romântico, decorrente do texto, os poemas de amor de “Polidora”, de Daumer. Esta é uma música repousante, que purifica, pela ternura que a envolver e pela delicadeza da realização sonora.

Essas duas importantes obras, pelas dificuldades que apresentam, revelaram um grande trabalho de preparação do Coral Palestrina, bem como a sua capacidade realizadora, pois conseguiu, não obstante algumas hesitações manter um nível de execução suficientemente alto para nos levar ao agrado e provocar real prazer artístico. Daí os aplausos caloroso dirigidos ao maestro Alfonso Micheli e aos seus valorosos colaboradores.

A respeito do Coral Palestrina, diz o programa: “o conjunto vocal que hoje se apresenta ao publico da Cultura, faz sua prova de fogo neste programa, como agrupação independente. Originário do ‘Angelicum do Brasil’, de onde se afastou voluntariamente, acompanhando seu regente, por ocasião da temporária cessação das atividades da instituição, traz ele consigo uma ‘marca de fábrica’, por assim dizer, mundialmente reputada, graças ao ‘Angelicum’ de Milão. O esforço, a dedicação, o desprendimento e o entusiasmo do mestre e dos discípulos, mantendo-se coesos, disciplinados e voluntariamente solidários na sorte do conjunto, que assim não definhou como tantas outras tentativas, comovem devida, a todos os que conhece sua história e, mais do que isso, fazem-no merecedores da mais decidida simpatia. Fazem, pois, jus, o ilustre maestro Alfonso Micheli e seus dedicados cantores, ao prêmio que hoje desfrutam no seio da Sociedade de Cultura Artística”.

Crítica 83 - Fritz Jank - Erno Valasek [17-11-1948]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 6, 18 jan. 1936. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19481118-22548-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 18 nov. 1948.

Em recital ontem realizado no Teatro Municipal, a Sociedade de Cultura Artística apresentou aos sócios o notável violinista checo-americano Erno Valasek.

A sua personalidade artística, na qual se fundem altas qualidades técnicas e elevada musicalidade, apresenta a integração íntima e profunda desses elementos, numa concentração que dificulta a separação e a análise. Não obstante, podemos inicialmente considerar o instrumentista que se impõe ao publico pela autoridade da execução, maestria, técnica e “virtuosismo” transcendente, capaz de vencer as mais árduas dificuldades, tais as apresentadas no Concerto no. 1, de Wieniawski. Estas não são somente as de bravura e brilho: são também as de maneira e estilo, de tratamento da polifonia e valorização instrumental, como nas peças de Bach para violino só, e de limitação do lirismo na rigidez da forma, como na Sonata em lá, maior, de Beethoven. Como se vê, o elemento técnico se transforma sutilmente em elemento de interpretação, numa unidade funcional característica do grande artista que é Erno Valasek. Chegamos assim à sua personalidade, à musicalidade tão pessoal de que é dotado. Notamos, nos trechos de entusiasmo e “bravura”, uma exuberância e vivacidade que conquistam desde logo o ouvinte, e o arrastam pelo impulso do ritmo, pela facilidade da realização e, principalmente, por uma força interior causadora da comunicabilidade emotiva. Todavia, essa projeção da personalidade se encontra em interessante contraste com a descrição com que trata os momentos melódicos, contendo-lhes o lirismo nos limites de uma sobriedade que parece prender e restringir o poder encantatório da música.

Numeroso público aplaudiu calorosamente o jovem artista que visita pela primeira vez o Brasil, por iniciativa da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, em combinação com a sua congênere do Rio de Janeiro. A Fritz Jank coube boa parte dessas demonstrações de admiração pela sua atuação em todo o recital e pela participação na execução da Sonata, em lá maior, de Beethoven, para piano e violino.

Crítica 84 - Fritz Jank - Frank Smit [28-12-1936]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 dez. 1936. Artes e Artistas, p. 11. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19361229-20620-nac-0011-999-11-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, às 21 horas, no Municipal, o 375º sarau da Sociedade de Cultura Artística, a cargo dos distintos artistas Frank Smit e Fritz Jank.

Pela expressão e pela técnica, merece encômios a interpretação dada por esses talentosos artistas, à “Sonata em dó maior” de Mozart. Pode-se ainda destacar o “Tempo di Minuetto”, cuja execução conservou, em toda a sua pureza, a criação melódica de Mozart.

No “Prelúdio” de Cesar Franck, a execução de Fritz Jank, dada a perfeição indiscutível de sua técnica, foi causa para que o auditório não lhe regateasse aplausos.

Encerrando o recital, foram ouvidas peças, em geral de efeito brilhante, sem embargo do virtuose Frank Smit dar provas de técnica vigorosa. Isso concorreu para que certas obras adquirissem grande resultado expresso, tais como, por exemplo, “Dança Slava em sol menor” de Dvorak-Kreisler e “Canções Tchecas nos. 3 e 6”, de Weinberger.

A Sociedade de Cultura Artística tem assim encerradas as suas atividades do ano de 1936. Desnecessário será dizer que a eficácia de todas as suas iniciativas é manifesta. Entretanto, a

Sociedade de Cultura Artística passará agora a elaborar novos planos, sempre dentro daquela orientação impecável que sempre a distinguiu.

Crítica 85 - Fritz Jank - Frederick Fuller [11-11-1942]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 nov. 1942. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19421112-22449-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou ontem, aos seus sócios, em recital realizado no Teatro Municipal, o cantor inglês Frederick Fuller, que se encontra entre nós em missão oficial de aproximação cultural com a Inglaterra.

Precedido de excelentes referências da crítica estrangeira e nacional, o ilustre artista organizou para o seu recital finíssimo programa em que figuravam autores clássicos, românticos e modernos de várias escolas e épocas, inclusive os compositores brasileiros Villa-Lobos e Mignone.

Frederick Fuller agrada desde logo pela qualidade da voz, muito pessoal, de grande igualdade, agradavelmente timbrada, da qual consegue tirar notável rendimento vocal e expressivo, principalmente no médio e no grave,

A dicção é de grande clareza. Cantando em várias línguas, italiano, inglês, francês e outras, não sacrifica o sentido ao trabalho vocal. Ao contrário, consegue equilibrá-los de maneira notável, graças principalmente à sua facilidade para as línguas estrangeiras, manejadas com pronúncia muito pura, isentas de sotaque. Tal fato se baseia sem dúvida na excelente escola em que educou a sua voz, o que lhe permite cantar com a mesma facilidade e propriedade em várias línguas. As particularidades fonéticas como que se uniformizam ao serem submetidas à sua escola de canto e as várias línguas aparecem com o mesmo cuidadoso tratamento e o mesmo rendimento artístico e vocal.

Raramente o cantor de câmara consegue agradar de maneira tão (illegível) pelo que foi aquele artista calorosamente aplaudido, tendo ainda obrigado a conceder numerosos números extraprograma.

Ao piano, a atuação de Fritz Jank muito contribuiu para a beleza do momento artístico que nos foi proporcionado pela Cultura.

Crítica 86 - Fritz Jank - Frederick Fuller [26-05-1943]

F., C. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 28 maio 1943. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19430528-22613-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística realizou anteontem, no Teatro Municipal, o seu (illegível) sarau. Constou ele de um recital de canto e piano a cargo dos consagrados artistas Frederick Fuller, reputado tenor inglês, e Fritz Jank, exímio pianista há muito radicado em São Paulo.

Frederick Fuller cantou delicioso programa no qual figuraram peças de autores antigos e modernos da escola inglesa, e canções folclóricas das ilhas britânicas, acrescidas de uma peça brasileira: a casinha pequenina, em arranjo de Ernani Braga.

É notável a arte de cantar desse artista, totalmente condizente com o gênero música de câmara, em que se fez ouvir. Com muita sensibilidade e finura aproveita todos os pretextos expressivos do texto e da música. Assim é, por exemplo, que ajustou admiravelmente a interpretação dos madrigalistas ao sabor particular dessa música ainda oscilante entre os antigos tons medievais e o tonalismo harmônico fixado após a Renascença. Nos autores modernos, bem como nas canções folclóricas, confirmou brilhantemente as qualidades inicialmente demonstradas fazendo valer a eficiência da escola que formou a sua voz, a delicadeza do fraseado, a elegância e facilidade da emissão e, principalmente, uma delicadeza geral de execução, muito fina e expressiva. O auditório muito numeroso, aplaudiu-o com entusiasmo, obrigando-o a conceder vários extras.

A Fritz Jank coube, além dos acompanhamentos, tarefa de que se desempenhou com sua habitual proficiência, a apresentação, em primeira audição na América latina, da “sonata em fá menor” para piano, do compositor inglês Howard Ferguson. Nessa obra revela o autor uma personalidade vibrante e emotiva, (illegível) em intenso lirismo e exprimindo-se numa linguagem musical moderna, não isenta de conciliações com o recitativo e com a maneira romântica. Fritz Jank aprendeu-lhe bem o sentido, tendo dado a essa obra uma versão muito compreensiva e simpática, que lhe valeu entusiásticos aplausos, obrigando-o a conceder uma peça extraprograma.

Com esse recital a Sociedade de Cultura Artística proporcionou aos seus sócios finos momentos de prazer artístico, graças à excelente atuação daqueles dois artistas. Permitiu-lhes ainda o contato com um repertório pouco divulgado entre nós, e todo ele repleto de musicalidade.

Salientamos ainda o cuidado que teve aquela Sociedade para perfeita apreciação do programa. Da Sonata de Ferguson foi oferecida ao público, em folha avulsa, uma penetrante análise, de autoria de Denys Matthews, com nove exemplos musicais. O programa impresso continha resumos dos textos vocais e uma nota biográfica sobre o compositor Ferguson.

Crítica 87 - Fritz Jank - Geraldine O'Grady [10-07-1958]

CONCERTO da S. C. A. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 jul. 1958. Música, p. 7. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19580712-25519-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em recital realizado a 10 do corrente, no grande auditório do seu próprio teatro, a Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios a jovem violinista irlandesa Geraldine O'Grady.

Após os estudos iniciais em sua terra natal, premiados com a obtenção de vários lauréis, aperfeiçoou-se no conservatório de Paris com Pierre Pasquier, Jean Fournier e Gabriel Bouillon, e conquistou em 1955 o "Premier Prix" daquele estabelecimento. No ano seguinte foi nomeada "spalla" e solista da Orquestra Sinfônica da Cidade Universitária, com a qual apresentou-se em várias cidades da Europa. Tocou também sob a direção de Charles Groves, Carlo Zecchi e Jean Fournier.

Com suas qualidades em desenvolvimento, a jovem artista apresenta, porém, a maturidade relativa à fase em que se encontra, como se viu na execução da primeira peça, a Sonata de Veracini, dada com uma virtuosidade segura e exata (mas sem a amplitude que poderá possuir mais tarde) e serviço de uma interpretação simples, desprovida de afetação, num estilo natural e espontâneo que lhe confere inegavelmente frescor. A Sonata em Fá maior, op. 24 (Primavera), uma das mais lindas obras de Beethoven, foi dada em seguida. Aqui se acentuou, devido ao caráter da obra, a impressão de simplicidade e essencialidade expressiva que parecem caracteriza a maneira atual da artista, cuja excelente musicalidade expandiu-se no Allegro, exprimiu adequadamente o Adagio, tratou com nitidez a leveza o Scherzo e deu ao Rondó aquela indefinível ingenuidade expressiva que a envolve. E na última parte, em que figuravam Poème de Chausson, Nigus (da suite Balshem) de Bloch, Duas Peças (op. 17, no 3 e no 2) de Suk e Introdução e Rondó Caprichoso de Saint-Saens, Geraldine O'Grady confirmou o talento que inegavelmente possui, capaz de adaptar-se a diferentes caracteres expressivos e a todos traduzir com autenticidade, o que se verificou em cada uma daquelas peças. A virtuosidade transparente e delicadamente colorida com que executou a página de Saint-Saens fez dobrar os aplausos que lhe vinham sendo dirigidos após cada peça e lhe valera várias chamadas ao proscênio, correspondidas com a concessão de duas pelas extraprograma. Geraldine O'Grady, que está desabrochando como artista e que possuiu real talento encontrou em Fritz Jank excelente colaborador para a interpretação das duas Sonatas inscritas no programa e o acompanhamento sempre ótimo para as demais peças dele constantes.

Crítica 88 - Fritz Jank - Helena Figner [15-01-1946]

NETTO, A. R. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 jan. 1946. Artes e Artistas, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19460119-21685-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Iniciando sua temporada de 1946 a Sociedade de Cultura Artística realizou, com a distinta cantora brasileira Helena Figner, o 571º dos saraus que têm marcado a orientação educativa verdadeiramente excepcional dessa instituição. No momento em que a arte do canto de qualidade se acha entre nós, numa fase que sob muitos pontos de vista lhe é francamente desfavorável, constitui motivo de real satisfação registrar que tanto o programa da Cultura como o mérito de quem o interpretou convergiram para uma realização de grande alcance estético.

Ouvimos, na primeira parte, a deliciosa série de poemets de H. Heine, musicados por Schumann em "Liederkreis" impondo-se a artista pela sobriedade do estilo, com dicção muito límpida, impregnada de fina emoção e sem cair no erro do timbre meio "lenhoso" que muitos julgam inseparável do canto em alemão. Nas três "canções de Bilitis", inspiração de Debussy em letra de Pierre Louys, Helena Figner traduziu com sugestivo requinte os quadros pitorescamente traçados tanto pelo autor como pelo compositor. Sua articulação fluída e exata, de quem realmente compreende e canta as palavras, ao mesmo tempo que sente e faz sentir a intenção emocional do tema, foram também evidentes nas verdadeiras filigranas musicais de F. Poulenc tecidas sobre quadros literários de Paul Eluard. Essa intuição sempre acertada dos gêneros clássico, romântico e moderno dos autores alemães e franceses devia, naturalmente, ter preparado o auditório para uma interpretação diferente as seis poesias de Manuel Bandeira, musicadas por Lorenzo Fernandes, F. Mignone, C. Guarnieri, R.

Gnattali, Villa-Lobos e Jayme Ovalle, mas mesmo assim Helena Figner fez verdadeira revelação de como e quanto a poesia e a música brasileira podem perfeitamente alcançar o nível de finura de sentimento e expressão da arte de outros países com maior e mais antiga produção na especialidade. Evitando vulgaridades de ritmo, infelizmente habituais nos que interpretam a música “popular” brasileira, ela marcou um exemplo de discrição e acerto, que valeu como lição e como estímulo. Temos, como a concertista demonstrou com seus ótimos dotes de voz e escola tão esclarecida como disciplinada, muita composição que pode – e deve – figurar nos mais exigentes programas, quer quanto ao texto, quer quanto à sua versão musical. E foi por sentir que a artista correspondia inteiramente à finalidade educativa do concerto que o público muito a aplaudiu pedindo e obtendo alguns números extaras, cabendo boa parte das palmas ao escrupuloso professor Fritz Jank, pelos seus acompanhamentos ao piano.

Crítica 89 - Fritz Jank - Henryk Szeryng [06-08-1946]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 7 ago. 1946. Artes e Artistas, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19460807-21850-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Continuando a série de apresentações de artistas internacionais, a Sociedade de Cultura Artística ofereceu ontem aos seus sócios, no Teatro Municipal, um recital do ilustre violinista polonês Henryk Szeryng.

Esse artista, que está no nível das mais altas realizações violinística, não obstante a sua mocidade, impõe-se desde logo ao público pela qualidade do som, que, sem ser muito volumoso, possui muita vida, pelo jogo geral da execução, revelador de domínio completo dos recursos do instrumento, e pelo caráter ágil, leve e desembaraçado do seu virtuosismo.

E logo após essa primeira impressão, começam a surgir suas qualidades de intérprete, evidentes no ponto essencial, a vida que imprime à frase e a maneira de manter-lhe a estrutura. Com incisos, motivos, membros de frase etc. envolvidos em harmonia, ritmo e timbre, fixa e exprime o autor as suas intenções. Interpreta-las, atingir-lhes a significação mais profunda e exata é justamente “interpretar”. Por isso, situa-se a interpretação, objetivamente na “dicção” dos elementos do período musical. Aí, Henryk Szeryng atinge os mais belos planos da musicalidade pela qualidade do fraseado, a maneira de realizar as inflexões expressivas registradas pelo autor por meio dos ritmos escritos. E sucedem-se os contornos suaves e arredondados, de ângulos amaciados e flexíveis na expressão, em contraste com a energia do perfil de outros motivos, parecendo que o recitalista esculpe os ritmos no fundo plástico da sonoridade.

Graças a essa maior profundidade de interpretação, Henryk Szeryng parece mais íntimo do que exterior, mais emotivo do que brilhante, mas como suas características e qualidades se acham homogeneamente desenvolvidas, sua personalidade se revela com grande integridade, equilibrada e serena dominador e sóbria.

Fritz Jank, a quem foram confiados os acompanhamentos, participou da execução da Sonata de Brahms, com a musicalidade que o caracteriza, tendo conduzido sua parte em plena concordância com a unidade de interpretação.

Crítica 90 - Fritz Jank - Henryk Szeryng [17-11-1944]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 nov. 1944. Artes e Artistas, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19441117-23057-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

O notável violinista polonês Henryk Szeryng apresentou-se terça-feira última no Teatro Municipal, em recital promovido pela Sociedade de Cultura Artística.

Na primeira parte do programa executado o concerto em ré maior, de Vivaldi, e a Sonata em mi maior, de Haendel, mostrou uma musicalidade sóbria, controlado por um estilo que parece mais refletir um traço da sua personalidade do que o caráter geral da época a que pertencem aquelas peças, apresentadas, não obstante, com bela sonoridade e principalmente com um fraseado incisivo, quase (ilegível) sóbrio e elegante.

Nesse mesmo caráter executou, na segunda parte, a Sonata no. 3, de dó maior, de Bach, para violino só, ocasião em que exibiu notável conhecimento dos recursos do instrumento.

Após toda a severidade das duas primeiras partes, entrou ele, na terceira, no repertório mais ameno e superficial em que apresentou Legenda, de Wieniawski, Sapateado de Sarasate, Segunda Valsa da Esquina, de Mignone, e Movimento Perpétuo, de Novacek. Inscrita no programa, mas que

não ouvimos. Todas essas obras, de caráter tão diverso entre si, unidas apenas pelo jogo dos efeitos violinística, e tão diversas das anteriores, foram executadas também com sobriedade e ausência de concessões em relação ao público e em relação também ao caráter delas, que exige mais abandono(?), capricho e espírito. Isso contribuiu, entretanto para excelente interpretação da Valsa de Mignone, que adquiriu expressão íntima e nostálgica, sugerindo bem o sentimento que poderia caracterizá-la.

A impressão de conjunto é que Szeryng comportou-se, nesse recital, de maneira mais cerebral do que emotiva, submetendo a um ambiente geral de medida e proporção as expansões quase vocais de Vivaldi, as inflexões expressivas das frases de Haendel e a eloquência polirrítmica de Bach. Nem por isso o apreciamos menos. Trata-se de artista de grande valor e as particularidades do seu temperamento correspondem ao multiforme poder expressivo da música. E à Sociedade de Cultura Artística cabe, ainda mais uma vez, o mérito de ter proporcionado uma audição de valor aos seus sócios.

Ao piano, fez-se ouvir o pianista Fritz Jank, que, além de perfeito acompanhador, participou com muita musicalidade da execução da sonata de Haendel.

Crítica 91 - Fritz Jank - Henryk Szeryng [29 e 30-07-1952]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 31 jul. 1952. Música, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19520731-23686-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A veterana e benemérita Sociedade de Cultura Artística alcançou o seu 700º sarau com a apresentação do eminente violinista Henryk Szeryng, a 29 e 30 do corrente, no grande auditório do seu próprio teatro.

Com a colaboração do pianista Fritz Jank, iniciou ele o recital com a Sonata no. 3, op. 108, de Brahms. Os dois artistas deram a essa página versão informada por autêntica integridade artística, ao lado do perfeito equilíbrio entre ambos, notava-se a estreita concordância entre o espírito da peça e a maneira da execução ou o “estilo” interpretativo. Certamente, nele predominavam as intenções de Szeryng que, sem perder de vista a unidade de cada trecho nem a expressão geral da obra, conduziu a execução de maneira a valorizar igualmente o conteúdo romântico e a nitidez da forma, a significação do pensamento e a linguagem musical que o exprime. Nessas obras mais complexas, não obstante a unidade técnica com que são construídas, parece haver também um centro expressivo para a unidade estética. Na sonata de Brahms, o lirismo, que deriva do Allegro inicial concentra-se no Adagio para depois prolongar-se pelos dois últimos trechos. Tal impressão, que pode ter base real no texto como pode também ser devida unicamente à interpretação, viu-se confirmada pela profundidade com que foi tratado o Adagio. A beleza da linha melódica assumiu aspectos quase vocais e lembrava, pela sua flexibilidade a distensão, certas frases de Monteverdi, que não eram mais o “recitativo” inicial dos florentinos, mas que não haviam recebido ainda a esquematização formal da época de Scarlatti. Nessa liberdade de movimento sonoro o lirismo se enriquece, torna-se mais denso e, quando tratado por artistas tais como os de ontem, atinge a plenitude do alcance expressivo.

A Sonata no. 2, em lá menor, de Bach, para violino solo, foi dada com idêntica nobreza e seriedade de estilo. Tais características da maneira de Szeryng permitiram ainda a magnífica interpretação do “Poème”, de Chausson, a delicadeza com que foi dada a “Cantiga”, de Camargo Guarnieri e, para terminar, a finíssima execução de “introdução e Rondó Caprichoso”, de Saint-Saens, belo exemplo da possibilidade de conciliação entre virtuosidade e música.

- Segunda e terça-feira próxima, 4 e 5 de agosto, entrante, em dois turnos, às 21h, no grande auditório do seu teatro, a Sociedade de Cultura Artística apresentará o famoso pianista Friedrich Gulda, que interpretará Mozart, Beethoven, Debussy, Chopin e Prokofieff.

Crítica 92 - Fritz Jank - Henryk Szeryng [29-05-1942]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 2, 30 maio 1942. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19420530-22309-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o sarau organizado pela Sociedade de Cultura Artística para apresentação aos seus sócios do eminente violinista Henryk Szeryng. O programa compreendia Sonata em ré menor, de Schumann, Sonata em sol menor, de Bach, para violino só, e peças de Mozart, Saint-Saens, Szymanowski, Francisco Braga e Wieniawski.

Henryk Szeryng, muito jovem ainda, é exemplo de notável organização artística pela (ilegível) da enorme facilidade de execução que lhe permite posse de uma técnica transcendente, e riquíssima

sensibilidade cuidadosamente educada. Tais elementos acham-se altamente desenvolvidos e harmoniosamente equilibrados, guardando a proporção exata em que mutuamente se completam. Daí uma personalidade artística cheia de simpatia e, por momentos, realmente fascinante. Apesar da sua pouca idade, Henryk Szeryng não se abandona aos arroubos românticos, nem aos deslumbramentos técnicos. Sua alta noção de musicalidade fá-lo equilibrado, construtor consciente da beleza musical, concede-lhe impecável estilo e em tudo está sempre envolvido na espiritualidade que é o apanágio dos grandes artistas. Com tais predicados, é fácil imaginar o caráter eminentemente expressivo dado a Schumann, a nobreza com que apresentou Bach e a leveza das cintilações na execução das peças soltas. É um artista admiravelmente dotado, com profunda base técnica e artística e revelando já antecipada maturidade, o que o levará, certamente, dentro em pouco, a ocupar lugar de destaque entre os grandes violinistas da atualidade.

O auditório, imediatamente conquistado pela nobreza do artista e beleza das realizações instrumentais, aplaudiu-o com desusado entusiasmo, obrigando-o a conceder várias peças extraprograma.

Ao piano fez-se ouvir o pianista Fritz Jank. Além da sua atuação perfeita nos acompanhamentos, participou da execução da Sonata de Schumann, momento em que reafirmou as suas altas qualidades artísticas, de há muito conhecidas e aplaudidas nos principais centros musicais do país.

Crítica 93 - Fritz Jank - Jacques Ripoché [23-03-1948]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 24 mar. 1948. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19480324-22347-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Não poderia ter sido mais brilhante a inauguração da temporada de 1948 da Sociedade de Cultura Artística, o que se deu ontem, no Teatro Municipal, com um recital do eminente violoncelista francês Jacques Ripoché.

Virtuoso completo, senhor de todos os recursos e possibilidades do instrumento, artista notável de todos os pontos de vista, Jacques Ripoché obteve êxito incondicional e entusiástico perante numeroso auditório. O elemento objetivo, concreto, da interpretação é, sem dúvida o som, em cujo tratamento Jacques Ripoché se revelou mestre. O seu “vibrato” tem particular alcance expressivo e, associado às características da arcada, produz toda a escala dos valores expressivos. Assim, a sonoridade é às vezes leve e límpidíssima, outras vezes mais encorpada, outras ainda longínqua e íntima, como em “air tendre” da “suíte” de Marais, e sempre profundamente expressiva. Não menos notável é sua arte de frasear, visível na condução geral da frase, no tratamento dos seus diversos membros e na colocação dos pormenores, associada tal arte a finíssimo jogo de intensidade. A nitidez do perfil da frase acresce a variedade do colorido, a beleza das “nuances”, caracterizando inconfundivelmente os diversos momentos expressivos, do sentimental ao espirituoso e do lírico ao humorístico. O recital valeu ainda como demonstração do tratamento do violoncelo, numa versão legítima da execução e em elevada compreensão técnica e estética do instrumento.

Ao piano, Fritz Jank participou com inteira justiça dos calorosos aplausos do público, cujo interesse foi aumentado pelos comentários pronunciados pelo prof. Gustavo Stern com referência a algumas peças do programa.

Crítica 94 - Fritz Jank - Jarbas Braga [20-06-1963]

RECITAL de Canto. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 jun. 1963. Concerto, p. 9. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19630622-27043-nac-0009-999-9-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

No quinto sarau desta temporada, a Sociedade de Cultura Artística apresentou o barítono Jarbas Braga, cujos recentes êxitos na Europa lhe deram merecido destaque entre nossos cultores do canto.

Acompanhado excelentemente por Fritz Jank, Jarbas Braga interpretou peças de Haendel, Schubert, Brahms, Fauré, Debussy e Camargo Guarnieri, e o fez de modo a impor principalmente a sua melhor qualidade, a do intérprete.

Ouvimo-lo recentemente em recital de músicas brasileiras e nossa impressão não foi igual à que sentimos ontem: o artista em apreço apresentou agora de modo muito mais completo as qualidades que possui, ao mesmo tempo que as imperfeições que então assinalamos se encontravam (ou assim nos pareceram) bem diminuídas. Referimo-nos a certo maneirismo com que se preocupa o cantor, o

que, por momentos, lhe artificializa a emissão e torna descontínua a dicção, com sílabas quase mudas ao lado, na mesma palavra de outras com excessiva projeção.

Não obstante, predominou o lado positivo do artista e é com prazer que assinalamos a agradabilidade da sua voz, de timbre encorpado, maleável às inflexões expressivas da interpretação e intensamente trabalhada no sentido expressivo. Jarbas Braga é, sem dúvida, cantor de reais possibilidades, com muita coisa já definitivamente incorporada ao seu comportamento artístico. Justos, por isso, os aplausos recebidos.

Nota – reproduzimos hoje a crítica publicada em 2º clichê na edição de ontem.

Crítica 95 - Fritz Jank - Josie Fujiwara [05-11-1937]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 nov. 1937. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19371110-20889-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o festival organizado pela Sociedade de Cultura Artística para a apresentação, aos seus sócios, do tenor japonês Josie Fujiwara. Este artista vinha precedido das melhores referências da imprensa europeia e sul-americana, que nos informavam sobre o seu valor e sobre a sua formação artística, processada sob a influencia direta da escola italiana de canto.

Antes de ser iniciado o concerto, o sr. Consul do Japão em São Paulo, por intermédio do intérprete do consulado, apresentou o artista ao auditório, referindo-se aos seus estudos e às suas atividades artísticas, certo de que iria obter entre nós o mesmo êxito que obteve perante outros auditórios.

O tenor Fujiwara reservou as duas primeiras patês do programa aos autores clássicos e românticos, cantando trechos de câmara e de ópera, tendo revelado dotes artísticos de real valor, que lhe asseguraram desde logo a simpatia e a admiração do auditório. Sua voz possui um timbre agradabilíssimo principalmente nos pianíssimos, que ele realiza com uma doçura e uma suavidade notáveis. O seu temperamento, mesmo nos trechos de ópera, volta-se, de preferência, para o que é delicado e fino, como o “sonho”, de “Manon”, de Massenet, e “canção” da ópera “noite de maio”, de Rimky-Korsakoff, executados com inegável bom gosto e muita expressão.

Nas duas últimas partes, o tenor Fujiwara revelou ao auditório uma serie de canções do seu país. Algumas são tratadas à maneira moderna, europeia ou americana, outras parecem mais fundamentalmente orientais e se desenvolvem em fina linha melódica, levemente sombreada por alguma breves indicações de harmonia, lembrando irresistivelmente um desenho de Fujita.

O auditório soube compreender a arte de Fujiwara, realmente interessante, pois é a expressão da sensibilidade do oriente através da técnica europeia, o que permite que ela seja imediatamente percebida e sentida no que tem de melhor e mais profundo.

Calorosos aplausos coroavam cada número do programa, tendo sido Fujiwara chamado repetidas vezes à cena e levado a concessão gentil de vários extras.

Os acompanhamentos, excelentemente bem executados, estiveram a cargo do conceituado pianista Fritz Janke.

Crítica 96 - Fritz Jank - Lawrence Winters [02 e 03-07-1951]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 8, 3 jul. 1951. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19510703-23354-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou ontem ao seu público, em recital realizado em seu próprio teatro, o famoso barítono negro, norte-americano, Lawrence Winters. Artista já conhecido em São Paulo, o que despertou intensa admiração quando da primeira vez que se fez ouvir, Lawrence Winters reafirmou plenamente suas esplendidas qualidades vocais e seus invulgares dotes artísticos. Sua voz tem uma qualidade que nos permitimos analisar em primeiro lugar: ela é extremamente simpática. Embora tal aspecto seja um tanto extramusical, não deixa de ter profundo efeito sobre o publico estabelecendo imediatamente total comunicabilidade, sem o que, de resto, permanece o artista distante do público, que poderá admirá-lo, mas sempre com o sentimento de uma certa distância entre ambos. Possuidor de um órgão vocal privilegiado, Lawrence Winters utiliza-o com extrema segurança e completo domínio das suas possibilidades expressivas. A amplitude e o volume da voz fazem com que esta pareça ocupar todo o ambiente, estendendo-se não pela força, mas pelo alcance, o que é consequência de escola, de respiração e de emissão. O timbre é muito rico e particularmente

caracterizado, e tem o poder de revestir-se de um colorido muito variado, graças, entre outros fatores, à exata dosagem do “vibrato”. A sua maneira de traduzir as diferenças de estilo é feita com a presença constante de grande musicalidade, o que lhes valoriza o conteúdo artístico e estético. Outro fato digno de nota é a facilidade com que canta em vários idiomas, e sempre com grande clareza de dicção. De posse de tantas e tão valiosas qualidades, Lawrence Winters exprimiu de modo realmente superior a estética do classicismo através das duas arias de Haendel, a sensibilidade romântica de Schubert e Schumann, as características da escola francesa contidas nas peças de D’Indy e Ravel, as particularidades melódicas da linguagem musical de Falla, as expressões tão diversas de Ginastera e Villa-Lobos, para terminar com os incomparáveis “negro spirituals” com o seu enorme conteúdo de sentimento e lirismo.

Ao piano, Fritz Jank realizou os acompanhamentos com a sua habitual proficiência.

- hoje, às 21 horas, no Grande Auditório de seu teatro, a Sociedade de Cultura Artística realizará o 2º turno do recital do famoso barítono negro, norte-americano, Lawrence Winters, cujo programa, já divulgado, compreende Haendel, Schubert, Schumann, Ravel, de Falla, Ginastera, Villa-Lobos e uma parte de “negro spirituals”. Esse turno se destina aos associados do quadro “A” (sobrenomes de A K) e os respectivos ingressos serão distribuídos na bilheteria do teatro, das 10 às 20 e 30, ininterruptamente.

Crítica 97 - Fritz Jank - Lawrence Winters [02-08-1949]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 ago. 1949. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19490803-22765-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Ontem, no Teatro Municipal, a Sociedade de Cultura Artística ofereceu aos seus sócios o primeiro recital do famoso barítono negro, norte-americano, Lawrence Winters.

Esse recital agradou imensamente, pois Lawrence Winters é cantor e artista de altas qualidades. Sua personalidade apresentou um complexo realmente incomum de possibilidades técnicas e de capacidade interpretativas.

Sua voz, possante, impressiona desde logo pela força e autoridade que imprime à expressão, e esta se revela de grande comunicabilidade graças a vários fatores, um dos quais, certamente, o timbre quente e envolvente que a caracteriza. Logo a seguir a atenção do ouvinte é solicitada pela clareza de dicção do recitalista. Ele cantou em alemão, inglês, francês, italiano e espanhol, e sempre com suficiente exposição do sentido intelectual do texto. De resto não se compreenderia a indiferença a esse respeito, pois se certo texto, foi musicado, é porque tem em si qualidades que interessam o compositor, e se revelaram pelas palavras que o compõem. Logo, o valor destas deve subsistir. E dentro dessa perfeita compreensão continuamos a admirar no ilustre artista o alcance muito grande da voz a surpreendente intensidade dramática que ela assume em certos momentos. (“Le manoir”, de Duparc), a inglexão e o calor que dão significação toda particular a certas notas graves. No trecho de Verdi “Eri tu”, da ópera “Ballo in Maschera”, demonstrou Lawrence Winters a grandiosidade da voz e a força expressiva que ela pode atingir nesse gênero com o qual concorda excelentemente seu tipo de voz. As mais variadas “nuances” do sentimento foram tratadas não tanto pela simples diversidade de colorido, mas pela modificação de algo mais profundo da voz, dir-se-ia, (da) sua própria natureza, pois ela adquire aspecto inteiramente novos e insuspeitados num tipo vocal que parecia ao ouvinte completamente caracterizado.

E após a originalidade de efeitos com que conduziu a interpretação de “Triste”, de Ginastera, a concentração emotiva de “Xangô”, de Villa-Lobos e a finura e espírito com que deu o trecho de Gershwin “It Aint necessarily so”, chegou à série, infelizmente muito curta dos “negro spirituals”. Aí, encantou os ouvintes com a magnífica expansão vocal com que tratou a incomparável doçura melódica de “Lest us break Bread together” e “Deep river”, com a veemência expressiva e a angústia de “Go down Moses” e com a alegre atmosfera de “Every time I feel the Spirit”.

Como dissemos de início, Lawrence Winters agradou incondicionalmente, e ao deixarmos o teatro iniciava ele uma série de peças extraprograma. Ao piano, com a habitual eficiência e musicalidade, o pianista Fritz Jank.

Amanhã, às 21 horas, no Teatro Municipal, a Sociedade de Cultura Artística realizará o segundo recital de Lawrence Winters, com novo programa. Acompanhará o ilustre artista o pianista Fritz Jank.

Os respectivos ingressos serão distribuídos hoje (sorteio) e amanhã (sem sorteio), na sede social, das 12 às 17 horas.

Crítica 98 - Fritz Jank - Lawrence Winters [04-08-1949]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 5 ago. 1949. Artes e Artistas, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19490805-22767-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística realizou ontem, no Teatro Municipal, o segundo recital do notável barítono negro, norte-americano Lawrence Winters. Um público, se possível ainda mais numeroso do que o da primeira noite, tributou ao ilustre artista excepcionais provas de admiração pela sua arte tão completa e tão íntegra, na qual, por isso, não é possível dissociar do(s) componentes. Em crítica anterior sublinhamos os aspectos mais salientes dele e hoje não hesitaríamos em reforçar, e de maneira muito intensa, as expressões com que o assinalamos. A enumeração de alguns deles, então feita, permite uma impressão de conjunto que poderia ser resumida dizendo-se ser Lawrence Winters um cantor de qualidades raras, quer quanto à voz e à técnica, quer quanto à sua arte, capaz de atingir alturas admiráveis tanto no gênero de câmara quanto no lírico-dramático. Um agrado de tal modo completo só pode provir de um artista igualmente completo. Tal nos parece Lawrence Winters.

Escusado acrescentar haver o público aplaudido com excepcional entusiasmo todos os números do programa desse recital, que contou com a eficiente colaboração do pianista Fritz Jank nos acompanhamentos.

Crítica 99 - Fritz Jank - Lawrence Winters [14 e 15-07-1955]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 jul. 1955. Música, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19550716-24599-nac-0006-fem-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Parece-nos cada vez mais completa a arte vocal de Lawrence Winters, o famoso barítono negro norte-americano que a Sociedade de Cultura Artística voltou a apresentar aos seus sócios no seu 750º sarau, realizado a 14 e 15 do corrente, no grande auditório do seu próprio teatro.

O ilustre artista, já conhecido no nosso público, desenvolveu brilhante carreira coral, lírico-dramática e de câmara, entre cujos momentos de maior projeção salienta-se a atuação na ópera “Porgy and Bess”, de Gershwin, ora num dos teatros desta capital. O seu programa para a Cultura compreendia autores clássicos, os mestres do “lied” alemão Schubert, Strauss e Wolf, os franceses Debussy, Duparc e Pessard, os modernos Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Scott e Gershwin, e três “negro spirituals” de Thomas Kerr. Possuidor de uma voz robusta, ricamente timbrada, naturalmente expressiva, mostra-se ele realmente um mestre na arte de aproveitar tão magnífico material em função de estilos e autores entre si muito diferente. Cada trecho é apresentado com grande unidade e de maneira muito íntegra como interpretação, pois cada um deles constitui um quadro expressivo, autônomo, completo em si, a exigir do intérprete um poderoso poder de síntese. Nos poucos minutos de duração de um “lied” ou uma canção, Lawrence Winters consegue fazer-se um personagem, isto é, encarnar a essência lírica, dramática ou simplesmente espirituosa dos trechos, concentrando na voz toda a potencialidade de ação, de mímica e mesmo de caracterização de alguns, todo o abandono subjetivo de outros, e ainda a leve comicidade de certas canções. Há ali total transfiguração do artista de uma a outra peça e no final de algumas delas parece que a custo consegue ele desprender-se da atmosfera expressiva que está a terminar. Joga o intérprete com um realismo medido, equilibrado, que jamais compromete o gênero de câmara, mas suficientemente vivo para provocar no ouvinte a sugestão de algo visível que completa a especificidade auditiva do canto. Não vemos trechos a destacar no recital do celebre cantor, mas, do ponto de vista há pouco assinalado, provocaram admiração a maneira com que cantou “Requiem du coeur”, de Pesar, “Lord Randall”, de Scott e os três “negro Spirituals” de Kerr, estes últimos dados com excepcional intensidade expressiva. Ao piano, a atuação sempre excelente de Fritz Jank.

Crítica 100 - Fritz Jank - Lia Fuldauer [17-11-1938]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 nov. 1938. Artes e Artistas, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19381118-21205-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou ontem, pela primeira vez, aos seus associados, a cantora holandesa Lia Fuldauer, que vinha precedida dos melhores elogios da crítica europeia.

Efetivamente, Lia Fuldauer é uma artista de sala de concertos. Já a sua pessoa simpática, o seu modo de dirigir-se à plateia, formam um ambiente íntimo, propício à audição dessas joias da música

de câmara criadas por Mozart, Schumann, Schubert e Wolf, que a artista apresentou ontem, numa sequência feliz de valores.

Na elevada espiritualidade de Mozart (“Ave Verum” e “Aleluia”); nas alegrias entre risos e prantos de Schumann e de Schubert, e na obstinação angustiosa de Wolf, Lia Fuldauer sabe viver intensamente. E com a sua voz de belo timbre, muito aveludado e cativante, generosa em todos os registros, traduz em alto grau e em toda a extensão o sentimento de cada autor.

Além das duas páginas de Mozart, cantou a distinta artista três “lieder” de Schumann, seis de Schubert e oito de Wolf. E mais cantasse, teria ainda, pela arte com que os interpretou, as mesmas entusiásticas palmas que o grande auditório lhe dispensou ao final de cada um.

Ao piano, colaborando para o bom êxito do sarau da Sociedade de Cultura Artística, esteve o festejado artista Fritz Jank.

Crítica 101 - Fritz Jank - Lidia Kindermann [05-05-1945]

FILHO, Caldeira. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 8 maio 1945. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19450508-23197-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Em recital realizado sábado último, no Teatro Municipal, a Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios a ilustre cantora Lidia Kinderman.

Trata-se de artista de invulgares qualidades, principalmente de interpretação, servida por um órgão vocal excelentemente educado. Sua voz, maleável e obediente às exigências expressivas, presta-se com igual eficiência ao gênero lírico-dramático e ao canto de câmara, no qual se fez ouvir entre nós. Admiramos aí a plasticidade vocal, a adaptação exata ao fraseado, a justa dosagem da intensidade e o aproveitamento de certas particularidades pessoais, como, entre certas notas, dando a certas passagens grande riqueza de timbre. Na interpretação, é evidente a sua exigência estilística, e transparecem a inteligência musical, a cultura e esse dom de “construir” sonoramente o pensamento dos autores interpretados. Muito aplaudida ao final de cada número. Lidia Kindermann foi chamada ao proscênio repetidas vezes, tendo prolongado o programa ante a insistência do público.

Ao piano Fritz Jank emprestou ao recital o brilho a que nos habituou.

Crítica 102 - Fritz Jank - Louise Parker [08-06-1965]

NUNES, Paes. Recital de Ontem: Louise Parker. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 10, 9 jun. 1965. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19650609-27649-nac-0010-999-10-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A voz de Louise Parker tem como constante certa bivalência timbrística, nem sempre favorável à interpretação de um programa eclético: Bach, Haendel, Brahms, Sibelius, Thompson, Quilter, Barber e “Spirituals”.

Inesperadamente, a continuidade de uma ideia musical transmitida com sonoridade arredondada sofre a interferência de acentos sem cor, como se algum dispositivo funcionando quase de modo cíclico se destinasse a reduzir a reverberação do som. Não nos pareceu obedecer esse fenômeno a determinações de natureza estético-interpretativas, mas sim à uma coordenação natural dos elementos (inatos ou elaborados) que definem o material vocal da artista: observou-se isto do princípio ao fim do programa.

Este preâmbulo não deve ser tomado como exposição pejorativa de tudo quanto o contralto norte-americano nos ofereceu, no recital promovido ontem pela Sociedade de Cultura Artística, no Teatro Municipal. Louise Parker é artista de notáveis méritos, se bem que ainda em fase de plena formação. Sua personalidade se revela com admirável firmeza, mas, por outro lado, parece dirigir-se a campos específicos de interpretação.

Com a habilidade natural a jogar com o som generoso e maleável, simultaneamente com o som-quase-palavra, Louise Parker pôde mostrar-se impecável em “The monk and his cat”, do compositor norte-americano Samuel Barber. Nesta obra, em que a linha melódica às vezes dá lugar a pequenas variantes declamatórias, a cantora realizou tal fusão com a máxima espontaneidade. E foi interpretando as obras de compositores do seu país, principalmente os “Spirituals”, que ela construiu a melhor etapa do programa. Brahms, a despeito da ótima dicção, pedia um pouco mais de flexibilidade no entrosamento do material sonoro, Bach e Haendel também tiveram suas obras matizadas por uma concepção estilística particular, porém coerente com o espírito que preside à afirmação de Louise Parker.

Supérfluo seria discorrer sobre a atuação de Fritz Jank. Sua participação em recitais como estes tem sido frequente e sempre com o maior êxito. Só teríamos que repetir os qualificativos sobre os quais apoiamos nossa convicção do seu valor.

Crítica 103 - Fritz Jank - Madalena Lébeis [14 e 16-06-1955]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 jun. 1955. Música, p. 7. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19550616-24573-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística consagrou o seu 749º sarau (cujo primeiro turno foi dado a 14 do corrente), da esperada apresentação da eminente cantora brasileira Madalena Lébeis, excelentemente acompanhado ao piano por Fritz Jank.

A primeira parte do programa, tendo ela dedicado a Haendel, constituiu significativo programa de música vocal, (ilegível) à variedade dos gêneros representados pelas peças daquele autor, inteligentemente escolhida no seu (ilegível) repertório. A beleza com que a recitalista desenhava a curva da linha melódica nos (trecho ilegível) que desempenhou a “Chi aprezz (trecho ilegível)”, a religiosidade com que traduziu o fragmento de “Te Deum” da liturgia católica e a animação (ilegível) apropriadamente atribuída a “Oh! Had I (trecho ilegível)”, reafirmam-se as notáveis qualidades artísticas e as virtudes técnicas da ilustre cantora. Mais não seria (ilegível) para a sua definitiva consagração.

Madalena Lébeis é artista que dispensa referências, não somente de apresentação, mas de crítica, pois de há muito (ilegível) posição singular sua arte vocal brasileira. (Ilegível) dela, vê-se a crítica (trecho ilegível).

Os aplausos calorosos tributados à recitalista repetiram-se após cada um dos números da terceira parte, onde notamos a excelente caracterização expressiva dada a duas peças de Villa-Lobos, “Abril” e “Pinga-pinga”, (trecho ilegível), e, para terminar a beleza de realização dos ricos arabescos de “Jesus de Nazaré” e o brilho cheio de “verde” de (ilegível), nos quais se manifesta a habilidade de escrita de J. Nin.

Muitas flores foram ofertadas à notável cantora patricia, que foi chamada repetidas vezes ao proscênio e, por isso, teve de conceder várias músicas extraprograma.

Crítica 104 - Fritz Jank - Madalena Lébeis [17-05-1948]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 maio 1948. Artes e Artistas, p. 9. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19480518-22392-nac-0009-999-9-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, mais um sarau da Sociedade de Cultura Artística, constante de um recital da brilhante cantora Madalena Lébeis, que foi acompanhado ao piano pelo pianista Fritz Jank.

A interessante artista patricia está em plena posse de uma voz muito ampla, de emissão totalmente livre e de um timbre límpido e muito bem caracterizado. Na execução do programa, em que figuravam obras de autores clássicos, românticos e modernos, revelou eficiente domínio sobre o seu órgão vocal, por ela utilizado dentro de uma técnica muito desenvolvida. Tudo isso valoriza imensamente as qualidades intrínseca da sua voz, a qual com facilidade adquire todas as “nuances” da expressão, variando o colorido e o brilho das sonoridade(s) com extrema segurança não isenta de espontaneidade.

Tais qualidades, aliadas à propriedade da caracterização dos mais diversos momentos expressivos, deram particular relevo às peças do programa, no qual se destacava “Saluste du Barts”, de Honegger, série de seis vilancetes do poema de Pierre Bedat, de Moniaur. A poesia é de extrema delicadeza, e a música de Honegger colocou-lhe a emoção em apropriado clima sonoro, numa linguagem plenamente assimilada pela intérprete que deu às seis pequenas peças interpretação realmente superior pela compreensão e finura de realização.

Crítica 105 - Fritz Jank - Madalena Lébeis [18-08-1958]

RECITAL de Madalena Lebeis. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 ago. 1958. Música, p. 9. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19580820-25552-nac-0009-999-9-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em recital promovida pela Sociedade de Cultura Artística (sarau 794º) e realizado a 18 do corrente, apresentou-se aos sócios daquela entidade a ilustre cantora brasileira Madalena Lébeis.

Discipula e continuadora da arte inesquecível da grande Vera Janacopulos, Madalena Lébeis vem não só mantendo a tradição da saudosa artista como também ilustrando com brilho e canto de câmara no Brasil, do qual é hoje a primeira figura.

Nesse recital reafirmou a notável cantora as qualidades que a exornam graças às quais ocupa posição de relevo no cenário artístico nacional. Desde as primeiras notas do número inicial *Quella fiamma* de B. Marcello revelou as potencialidades líricas e dramáticas da sua voz excelentemente timbrada, vigorosa, mas flexível, expressivamente matizada e variegadamente colorida. Em Madalena Lébeis fundem-se técnica e musicalidade numa decorrência mútua que as torna inseparáveis sem que se possa determinar quando termina a primeira e começa a segunda, porque aquela foi trabalhada artisticamente e a segunda tecnicamente disciplinada. Daí o estilo inconfundível da interpretação, não obstante a extrema versatilidade determinada pela sequência do programa, o que lhe permitiu tratar com maleabilidade a solene melodia de Gluck (*Recitativo e Aria de Ifigenia em Taurida*), traduzir o espírito de *La même flamme* de Haendel, a severidade da Ária de Purcell e a fluência sabiamente estruturada do trecho do Oratório de natal de Bach. Em Haendel e Purcell, dentre os clássicos, há uma tendência ainda instrumental na melodia, o que representa real dificuldade para o intérprete; Madalena Lébeis resolveu-a com elegância e excelente resultado estético.

Crítica 106 - Fritz Jank - Madalena Lébeis [28-03-1946]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 mar. 1946. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19460330-21743-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Apresentando novamente aos seus sócios a cantora Madalena Lébeis, proporcionou-lhe a Sociedade de Cultura Artística a renovação dos êxitos anteriormente obtidos.

Artista muito fina, dotada das qualidades vocais, técnicas e artísticas exigidas pelo gênero de câmara, Madalena Lébeis correspondeu plenamente ao interesse com que vinha sendo esperado esse recital. Executando peças de Beethoven e de autores modernos, reafirmou o seu talento de cantora e de intérprete, colocando em nível que causa integral satisfação e que honra, não só a artista, como a escola em que se formou. Sua voz possui um timbre muito agradável, cujo colorido expressivo é aproveitado com muita arte. Seus recursos estão docilmente à disposição da sensibilidade da artista, quer nos trechos em que o caráter íntimo exige discreta valorização deles, com a consequente dificuldade de extremo apuro de detalhes, quer nos momentos de dramaticidade, em que se expandem com grande comunicabilidade.

Muitos aplausos lhe foram atribuídos pelo público, que, chamando-a repetidas vezes ao proscênio, obteve a concessão de vários extras.

Crítica 107 - Fritz Jank - Madeleine Grey [02-08-1948]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 ago. 1948. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19480803-22458-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística ofereceu ontem aos seus sócios, no Teatro Municipal, um recital da eminente cantora Madeleine Grey.

Interessante, e sobretudo significativa, nesse recital, a organização do programa, feita com riqueza e variedade de estilos vocais, fugindo à uniformidade do melodismo harmonizado ou do tipo lírico ou dramático, para apresentar toda a gama de expressões vocalmente possíveis.

Em todos esses aspectos vocais, alguns de surpreendente frescor, outros inusitados ou originais. Madeleine Grey manteve a sua grande linha de intérprete qualificada e definitivamente consagrada. A dificuldade da execução não é obstáculo à perfeição da maneira, nem a profundidade da expressão prejudica a comunicabilidade. É criadora no sentido real do termo, porque, de tudo aquilo que o autor deixa ao intérprete (*"tout rythme depend de la bouche qui le prononce"* observou Debussy), ela se assenhoreia para construir a interpretação íntegra, coesa, artisticamente verdadeira porque teve um "valor" para o intérprete.

Por tudo isso, e por tanta coisa que foge a menção; Madeleine Grey foi entusiasticamente aplaudida e repetidas vezes chamada ao proscênio. Ao piano, Fritz Jank.

Crítica 108 - Fritz Jank - Madeleine Grey [10 e 14-06-1939]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 11 jun. 1939. Artes e Artistas, p. 8. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19390611-21379-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Perante auditório muito numeroso, apresentou-se ontem, no primeiro recital reservado aos sócios da Sociedade de Cultura Artística a (ilegível) cantora Madeleine Grey.

Esta artista, verdadeiramente notável pelos seus raros dotes vocais e artísticos, executou um programa muito significativo e variado, conseguindo, por vezes, empolgar o auditório. Madeleine Grey é uma dessas felizes organizações de artistas de qualidades raras finamente cultivadas, o que lhe permite atingir um equilíbrio estético de alto valor, caracterizando-se pela plasticidade da inteligência e da sensibilidade que sabem adaptar-se aos múltiplos e variados aspectos da beleza artística, encontrando sempre a realização adequada ao carácter das peças e intenções dos autores.

Na primeira parte do programa, ela estilizou de maneira admirável a (ilegível) da “ária de Otho(ilegível)” de Haendel; a calma de “sur l'eau”, de Georges Hue; a fina espiritualidade de “Le petit sentier”, de Gabriel Pierné; a expressão profunda de “Chant du galerien”, de Marcel Delanoy; a angústia de “Cocur em péril”, de Albert Roussel e a intensidade do sentimento, tão rico de sugestões, de “Deux Chanson de nepresse”, de Darius Milhaud.

A segunda parte foi toda dedicada a “Chambre d'enfant”, do Moussorgsky. Na interpretação dessa página notável, tão original e comunicativa, Madeleine Grey soube apreender, com rara intuição artística, o carácter específico de cada cena. Apropriando-se de todas as “nuances” de uma voz de criança, sensível e expressiva, aquela artista deu a mais exata expressão à curva melódica, ao valor de cada acento, à justeza da declamação, às sugestões de ambiente, sem permitir que o mínimo excesso de emoção pessoal se sobrepusesse à do personagem interpretado. A execução de toda a série revestiu-se de incomparável finura e delicadeza.

Na última parte, Madeleine Grey apresentou vários números de folclore, o último dos quais foi “Engenho novo”, de Ernani Braga, dedicado à recitalista. Ainda neste momento do programa conseguiu ela, com grande precisão, realizar o espírito de cada trecho, com notável propriedade de carácter e sugestivas indicações expressivas.

O auditório, inteiramente conquistado pela graça e penetração da arte de Madeleine Grey, aplaudiu-a calorosamente, chamando-a repetidas vezes ao proscênio e obrigando-a à concessão de vários extras.

É de justiça assinalar a contribuição do pianista Fritz Jank, que se ouviu(ouviu) com grande proficiência nos acompanhamentos.

Crítica 109 - Fritz Jank - Madeleine Grey [10 e 14-06-1939]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 jun. 1939. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19390615-21382-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Perante o numeroso auditório da Sociedade de Cultura Artística, apresentou-se ontem, em segundo e último recital realizado no Teatro Municipal, a eminente cantora Madeleine Grey, que obteve êxito incondicional por ocasião da sua primeira apresentação para aquela Sociedade.

A primeira parte do programa foi inteiramente consagrada a Ravel, de quem Madeleine Grey interpretou, entre outras peças, as “Histoires Naturelles”; a segunda, a peças regionais, entre as quais uma “Berceuse”, de Villa-Lobos, e “Den Bao”, de Camargo Guarnieri, o talentoso compositor patricio atualmente da Europa em gozo do prêmio de aperfeiçoamento artístico conquistado em recente concurso do Departamento Municipal de Cultura, e deliciosa série de “Noels”, de J. Nin. E, na última parte, executou a recitalista vários números retrospectivos e variedades.

Seria difícil destacar a melhor ou melhores interpretações da ilustre artista, embora o programa contivesse peças de gêneros muito variados, justamente porque Madeleine Grey possui inteligência e sensibilidade de admirável plasticidade para a adaptação aos mais diversos estilos, e, dentro destes, ao carácter particular de cada peça. Destaca-se dentre suas numerosas qualidades, a alta espiritualidade de sua interpretação, e a impecável propriedade com que a realiza, servindo-se de recursos eminentemente pessoais, do mais alto gosto artístico, de grande poder de comunicabilidade e, por vezes, profundamente sugestivos.

No recital de ontem, Madeleine Grey obteve um êxito em nada inferior ao do primeiro, e talvez mais significativo, por não ser desconhecida do público.

O auditório aplaudiu-a calorosamente, chamando-a repetidas vezes ao proscênio, ao que a artista gentilmente correspondeu com a concessão de vários extras.

Crítica 110 - Fritz Jank - Magdalena Lébeis [16-11-1962]

MAGDALENA Lebeis no Municipal. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 set. 1962. Concerto de ontem, p. 8. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19621117-26862-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística, no sarau nº 841 ontem realizado no Teatro Municipal, proporcionou aos seus sócios um recital pela consagrada cantora brasileira Magdalena Lébeis, continuadora da tradição de Vera Janacopulos, sua eminente mestra. Com a cooperação sempre excelente do pianista Fritz Jank, a ilustre artista reafirmou esplendidamente as admiráveis qualidades que possui, como se viu desde a primeira parte, consagrada a Chausson, Roussel, Milhaud e Poulenc. Uma das razões do êxito de Magdalena Lébeis reside no fato de ela ser sensível ao canto de câmara não só quanto à música, mas também quanto ao poema. Há cantores que descuram este último fator, dão ênfase unicamente à música, esquecidos de que esta se encontra em função da poesia, decorre dela e nela teve origem. Seria preciso lembrar a respeito a obra de Schubert? Subestimado o fator poético, a música resulta gratuita em relação ao poema, e este torna-se irrelevante na obra de arte. Tanto valeria, nesse caso, deixar de lado a poesia e simplesmente vocalizar. Da presença do poema resulta a exigência, não somente de uma dicção clara, mas de real interpretação poética. É aí que se situa um dos muitos méritos da Magdalena Lébeis: seu canto é música e é poesia, vale como som e como palavra, pelo que nada se pode desejar de mais completo.

Dirigindo-se ao público e estabelecendo um clima de intimidade, a artista anunciou as peças brasileiras da segunda parte: Casinha Pequeninha, de Ernani Braga; uma Modinha Imperial, da coleção Mario de Andrade; Azulão, de Ovale, e após uma página cujo título nos escapou, a Canção Ingênua, de Camargo Guarnieri, dada em primeira audição. Toda esta poemática amorosa foi admiravelmente realizada por Magdalena Lebeis, eximia na caracterização expressiva de cada trecho. E o recital terminou com uma deliciosa série de peças espanholas antigas, harmonizadas por Obradors e J. Nin. Grande e merecido êxito coroou o recital da ilustre cantora patricia.

Crítica 111 - Fritz Jank - Margit Bokor [11-10-1939]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 out. 1939. Artes e Artistas, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19391012-21490-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística realizou ontem, no Teatro Municipal, mais um dos seus grandes festivais para a apresentação da eminente cantora húngara sra. Margit Bokor.

A recitalista correspondeu plenamente às excelentes referências de que se fizera preceder. É realmente cantora de notáveis qualidades vocais e artísticas, que justificam de maneira cabal o renome de que goza nos grandes centros artísticos da atualidade.

Mediante a posse de todos os elementos técnicos e profundo conhecimento do repertório, fácil foi à sra. Margit Bokor revelar o encanto particular e muito característico da excelente voz de que é dotada, bem como invulgar comunicabilidade de expressão.

Além disso, o confirmado o incondicional agrado inicial, mostra-se ela perfeitamente senhora dos diversos estilos, realizando-os todos com muita propriedade.

A interpretação de todos os números foi verdadeiramente superior. A sra. Margit Bokor canta com mocidade, entusiasmo, alegria, aspectos reveladores da exuberância do seu temperamento e que determinam para a voz um todo claro, límpido, de grande transparência, que agrada por si mesmo, como elemento de prazer sensorial, e também como fator emotivo, graças à profunda expressão que, com muita sinceridade, a acompanha...

Por tudo isso, e por muitas outras particularidades que seria longo enumerar, a sra. Margit Bokor conseguiu, no recital de ontem, acrescentar à sua carreira mais um esplêndido êxito. O auditório aplaudiu-a longamente, obrigando-a à concessão de vários extras,

Deve ser notada também a excelente atuação do pianista Fritz Jank a quem foram confiados os acompanhamentos. Suas qualidades de pianista e de artista, e a perfeita correspondência expressiva em que se manteve com a recitalista, muito contribuíram para a agradabilíssima impressão causada por esse concerto.

Crítica 112 - Fritz Jank - Maria de Lourdes Cruz Lopes [04 e 05-12-1950]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 5 dez. 1950. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19501205-23179-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou ontem aos seus sócios, em recital realizado no seu próprio teatro, a cantora Maria de Lourdes Cruz Lopes, que se fizera preceder de excelentes referências da crítica.

Confirmou-as plenamente a distinta artista num programa composto de clássicos e românticos alemães, e de modernos franceses, russos e brasileiros. Sua voz é clara, cheia e firme, tendendo para o brilhante, com um timbre agradável, que logo estabelece entre a cantora e o público uma comunicabilidade cheia de simpatia e de compreensão. O timbre é fator de suma importância pois, de certo modo, é a própria personalidade da voz. Todavia, é um dom inteiramente gratuito da natureza, e o mérito está não em possuí-lo, mas em valorizá-lo artisticamente, como o faz a recitalista. A extensão de sua voz e a excelente formação a que a submeteu lhe permite tratar com largueza os mais diferentes trechos, conduzindo-os com um fraseado sempre correto e elegante.

Nos autores clássicos teve ocasião de revelar as suas melhores qualidades e, não obstante alguma uniformidade de colorido, a interpretação e o estilo agradaram pela propriedade e equilíbrio. Nos românticos, expandiu amplamente o seu dom de comunicabilidade, conseguindo, por vezes, criar uma atmosfera de intimidade, impregnada de poesia. E, na parte final, consagrada aos autores modernos, realizou com facilidade os mais diversos caracteres expressivos, mostrando-se ora espirituosa ora cheia de finura ou alternando, a profundidade do sentimento com a alegre policromia da voz em festa.

Ao piano, a cooperação impecável do pianista Fritz Jank.

Crítica 113 - Fritz Jank - Maria de Lourdes Cruz Lopes [06-11-1956]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 8 nov. 1956. Música, p. 9. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19561108-25006-nac-0009-999-9-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Como penúltimo sarau deste ano, a Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios, a 6 do corrente, a cantora brasileira Maria de Lourdes Cruz Lopes.

A distinta artista estudou no Conservatório Brasileiro de Música e aperfeiçoou-se com a ilustre e saudosa cantora Vera Janacópulos, que lhe transmitiu todas as sutilezas da arte do canto de câmara. Após muitos êxitos no País, representou o Brasil no Festival internacional organizado pela Philips, em Schveningen (Holanda), ocasião em que conquistou o primeiro lugar entre artistas de vinte e oito países.

Tais credenciais foram esplendidamente confirmadas no recital em apreço, cujo programa compreendia trechos de Mozart, “Diechtherliebe”, de Schumann, “Três poemas Afro-Brasileiros” (primeira audição) de Camargo Guarnieri e “Quatro Cantos” e “Danças da Morte”, de Mussorgsky.

Por ser artista já conhecida do nosso público, parece-nos supérfluo assinalar com que facilidade, e não menor autoridade, vence ela as dificuldades inerentes ao gênero, de resto nem sempre bem compreendido, que é a música de câmara. Da mesma forma, dispensamo-nos de apreciar-lhe a técnica e a excelência da escola em que disciplinou e engrandeceu o talento. No ponto a que chegou na sua evolução artística, importam muito mais os fatores puramente estéticos e as qualidades especificamente interpretativas, aquelas que, além de nos levarem à verificação “como canta bem!”, nos fazem exclamar: “como é bela a música!” realmente, a provocação desse trânsito de executante para a música é o título máximo que o intérprete possa apresentar, e Maria de Lourdes Cruz Lopes o possui, inegavelmente.

Destacamos no seu recital a magnífica interpretação da série de “lieder” de Schumann, dada com toda a variedade expressiva requerida pela atmosfera poética do valor melódico que infinitamente transcende a função de sonorizador da palavra, e ainda com uma integridade de acabamento por vezes modelar. Assinalamos também o tratamento dado às peças de Camargo Guarnieri, com o autor ao piano, sempre originais e pessoais, despojados de artifícios, e cuja essencialidade a recitalista apreendeu e transmitiu com inteira propriedade.

Nos acompanhamentos, a comprovada eficiência artística do pianista Fritz Jank.

Crítica 114 - Fritz Jank - Natan Schwartzman [21-05-1959]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 maio 1959. Música, p. 8. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590523-25784-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística realizou a 21 do corrente, no seu próprio teatro, grande auditório, o 802º sarau (48ª temporada) constante de um recital pelo violinista brasileiro Natan Schwartzman. Excelentemente acompanhado pelo pianista Fritz Jank, executou o seguinte programa: Melodia de Gluck-Kreisler; La Folia de Corelli; Sonata em lá maior de César Franck; Poema de Chausson; Oração de Bloch-Souza Lima; Canção Sertaneja de Camargo Guarnieri; 2ª Valsa de esquina de Mignone e La Campanella de Paganini.

Nascido em Niterói, em 1930, estudou a princípio no Rio de Janeiro e posteriormente na Juilliard School of Music d Nova York com Ivan Galamian e Joseph Fuchs. Iniciou então a carreira de concertista tendo-se exibido com êxito no Brasil e no estrangeiro. Em 1957 o Governo da Inglaterra concedeu-lhe uma bolsa de estudos em Londres, o que lhe permitiu aperfeiçoar-se com o famoso Max Rostal, ex-aluno de Carl Flesch. Na capital inglesa, deu vários recitais e foi contratado pela B.B.C após triunfar no concurso para solista-recitalista daquela emissora.

Não obstante ser ainda jovem, Natan Schwartzman reaparece, após a estada em Londres, como dotado de uma maturidade ainda relativa, mas suficientemente intensa para que o possamos ver na plenitude do seu talento e já orientado na via artística que deverá ser a sua. Talento, musicalidade, disposição para o instrumento, tudo baseado numa virtuosidade equilibradamente desenvolvida, tais são os elementos que o recitalista vem elaborando para a consolidação da sua personalidade e condicionando à expressão dela. E o que já está se revelando como marca pessoal é a elegância da interpretação, ou seja, uma compreensão elevada, quase aristocrática, da música, exteriorizada numa execução sempre límpida, clara e arejada. Essa maneira de ser foi abundantemente exemplificada nos trechos de íntimo lirismo, nos motivos implorantes da Sonata de C. Franck, na vibração toda subjetiva de vários momentos do Poema de Chausson. É claro que para tal temperamento e tal formação da musicalidade sejam pouco interessantes as grandes veemências românticas; nem por isso, porém deve ser deixada de lado uma execução mais calorosa e comunicativa, exigida em outros trechos. Na evolução do artista, que ora inicia a fase de maturidade, deve ser considerada a manutenção daquela generosidade que faz o encanto dos artistas jovens e que lhes torna tão simpaticamente expressiva a interpretação. Assinalamos a colaboração de Fritz Jank na apresentação da Sonata de C. Franck, realizada com a propriedade e o caráter artístico que nele sempre admiramos.

Crítica 115 - Fritz Jank - Oscar Borgerth [13 e 14-11-1950]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 nov. 1950. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19501114-23161-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em recital realizado ontem no seu próprio teatro, a Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios o violinista patricio Oscar Borgerth.

Desde a primeira peça do programa, a suíte em sol maior, de Franboeus, (trecho ilegível) de uma sensibilidade viva e educada pelo estudo, pela disciplina, pela reglexão, índice de equilibrada maturidade, sua personalidade artística é servida por uma técnica amplamente (ilegível), limpa e bonita, a que deu à peça inicial elegante leveza e propriedade de estilo.

A bela sonata op. (ilegível) de Brahms, (trecho ilegível), devido relevo a sua (trecho ilegível), embora em certos momentos (trecho ilegível), um som mais robusto, (trecho ilegível), lírica, (trecho ilegível) de sentimento, o que, por (trecho ilegível), revelou-se o cuidado, o equilíbrio e (trecho ilegível). Os (trecho ilegível) nos poucos momentos realmente significativos de (trecho ilegível), cujo final (trecho ilegível) programa, as três peças de Villa-Lobos intituladas "A cigarra no inverso", "O vagalume na (trecho ilegível)" e "a mariposa na luz", de execução difícilíssima pela originalidade da escrita, pelos efeitos instrumentais como (trecho ilegível), sons harmônicos e pela atmosfera sonora a ser criada pelo executante. Nessas peças teve Oscar Borgerth oportunidade de reafirmar a leveza e (trecho ilegível) jogo de arco, servido por um pulso muito flexível.

Salientamos também a colaboração do pianista Fritz Jank, notável pela unidade mantida em relação ao solista, numa concordância para as acentuações, de colorido, de intensidade, o que (ilegível) maior relevo a todo o programa, principalmente à Sonata de (ilegível), realmente modelar desse (trecho ilegível) de vista.

Crítica 116 - Fritz Jank - Oscar Nicastro [08-09-1948]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 9 set. 1948. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19480909-22489-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou ontem aos seus associados em recital realizado no Teatro Municipal, o notável violoncelista uruguaio Oscar Nicastro.

Executando um programa em que se destacavam “12 variações sobre um tema de Haendel”, de Beethoven, e uma Sonata de Corelli, o distinto artista agradou desde logo pela pureza do som e sobriedade geral da interpretação. Uma das características da sua personalidade se manifesta na sobriedade e finura de execução. Esta se desenvolve dentro de um quadro expressivo muito delicado, que não comporta grandes contrastes, mas que, por isso mesmo, obriga a extrema valorização dos fatores em jogo, como o som, de grande suavidade, a intensidade, em que se destacam ótimos “pianíssimos”, as gradações de “crescendo e diminuindo”, muito bem estabelecidas e a inflexão das frases. A exposição melódica é discreta, mas nem por isso menos persuasiva. Daí em aspecto geral concentrado e meditativo, revelação de fina sensibilidade e inegável nobreza de maneira.

Ao piano, com a habitual proficiência e fino espírito artístico, o pianista Fritz Jank.

Crítica 117 - Fritz Jank - Paul Tortellier [10-08-1964]

RECITAL de Violoncelo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 ago. 1964. Concerto, p. 7. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19640812-27395-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou anteontem, no Teatro Municipal, o violoncelista francês Paul Tortellier, que teve, ao piano, o concurso do pianista Fritz Jank. O programa compreendia peças de Couperin, J. S. Bach, Richard Strauss, Villa-Lobos, Fauré e Sarasate.

A nosso ver, mais do que nos outros instrumentos, sobreleva na execução ao violoncelo o problema da sonoridade. E no tratamento dela reside um dos grandes méritos de Paulo Tortellier. Instrumento, arco e pulso ali se combinam harmoniosamente e com perfeita adequação expressiva de modo a chegar a um resultado altamente expressivo. Se a música pena sem conceitos, como pretende Combarieu, com alguma outra coisa ela há de pensar, e nesse algo se inclui com proeminência a pulsação da sonoridade, o “tônus” do movimento vibratório, as suas infinitas cambiantes de intensidade, caráter, timbre, etc. o som se ergue como uma personalidade, o que supõe apoio numa pessoa dotada de vida e um comportamento por ela animado. Paul Tortellier fala com uma simples arcada, com a tranquila e longa sustentação de som que se faz vivo, como dissemos acima, graças ao vibrato, por ele empregado de maneira intensamente artística. A execução assume também aspectos plásticos pela nitidez dos motivos e relevo variável (sempre em função da sonoridade) dos planos sonoros. Brilharam os dois artistas na juvenil e generosa expansão de sentimentos que é a Sonata Op. 6 de Strauss. Grande êxito artístico, pois o público aplaudiu com desusado entusiasmo o recitalista e seu consagrado “partenaire”.

Nota – reproduzimos hoje a crítica publicada ontem no 2º clichê.

Crítica 118 - Fritz Jank - Pierre Fournier [17-05-1962]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 8, 18 maio 1962. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620518-26706-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Em seu terceiro sarau desta temporada ontem realizado no Teatro Municipal, a Sociedade de Cultura Artística apresentou o eminente violoncelista francês Pierre Fournier, excelentemente secundado ao piano pelo consagrado pianista Fritz Jank.

Um recital de violoncelo resulta na apresentação de um instrumento nobre, severo, talvez um pouco sonhador, e por isso não indicado para a expressão do brilho, da exterioridade, nem para a manifestação dos chamados “efeitos” instrumentais. A sonoridade macia, cheia, repleta de significação, é um entre os recursos realmente notáveis desse instrumento ao qual todos os mestres recorreram na produção de câmara, na orquestral e na solista, competindo aqui com o piano e com o violino. Na música de câmara, principalmente, é elemento integrante do quarteto clássico, o de cordas, que a ele deve muitos dos seus mais belos momentos. Toda essa soma de possibilidades e de vida sonora foi plenamente realizada por Pierre Fournier, inegavelmente um grande artista cuja musicalidade tem grande afinidade com a do seu instrumento. A sonoridade dele obtida é realmente pessoal e resulta de

um contato íntimo e longo com esse descendente da antiga “viola da gamba”, como se verificou na execução de programa constante de peças de Francoeur, Bach, Beethoven, Schumann, Villa-Lobos e Tchaikowski. A variedade e o número das belezas reveladas por Pierre Fournier, em sonoridade, fraseado, emoção e poesia foram calorosamente aplaudidos por numeroso público, no qual assinalamos, com prazer, a presença da juventude universitária, gentilmente convidada pela SCA para participar dos seus saraus. Assinalamos também a extraordinária facilidade com que Fritz Jank assimila a maneira de ser dos solistas, como mais uma vez se verificou ontem, adaptando-se à musicalidade deles e conduzindo assim a interpretação com grande unidade.

Crítica 119 - Fritz Jank - Quarteto Barylli [04 e 05-06-1951]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 5 jun. 1951. Artes e Artistas, p. 7. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19510605-23330-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística ofereceu ontem aos seus sócios, em sarau realizado no grande auditório do seu próprio teatro, o terceiro e último concerto do celebre Quarteto Barylli, constituído de Walter Barylli, 1º violino, Wilhelm Huebner, 2º violino, Alfons Gruenberh, viola e Wilhelm Winkler, violoncelo, todos ex-solistas da famosa Orquestra Filarmônica de Viena.

O programa de ontem compreendia, além de um Quarteto de Haydn (op. 54 no 5), o Quinteto em sol menor de Mozart, de cuja execução participou, como segunda viola, o artista Johannes Oelsner, do Quarteto Haydn, e o Quinteto em lá maior, de Schubert, no qual colaboraram o festejado pianista Fritz Jank e o contrabaixista Lionello Manfredi. Graças ao concurso desses artistas locais foi possível dar ao programa maior variedade e apresentar ao público obras raramente ouvidas.

Nas três peças o conjunto realizou, como era de esperar, execuções de altíssima qualidade, nas quais se notava principalmente a maneira superior de tratar a matéria sonora, aquilo que o interprete elabora como veículo de sua expressão e que contém tudo o que a música nos oferece como fruto estético. Não vamos repetir o que dissemos a respeito desse conjunto de câmara. Reiteramos somente a expressão da nossa admiração e consignamos o êxito invulgar que coroou a audição daquelas três obras-primas da literatura de música de câmara. É preciso realmente possuir musicalidade incomum para traduzir de modo tão comunicativo a espontaneidade da música de Haydn, a angústia oculta que informa a de Mozart e o sentimento tão humano que está na base da inspiração de Schubert. Com esses concertos a Sociedade de Cultura Artística conseguiu um relevo muito especial na temporada musical de São Paulo.

Crítica 120 - Fritz Jank - Quinteto de Câmara [18 e 19-10-1954]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 6, 22 out. 1954. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19541022-24375-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Não se pode dizer que sejam restritas, em São Paulo, as possibilidades de fazer-se e de ouvir música de câmara, pois dois conjuntos existem perfeitamente à altura para esse gênero ainda pouco apreciado pelo grande público: o Trio Bandeirante, cujas exhibições alcançam sempre muito êxito, e o Quinteto de Câmara, ora apresentado pela Sociedade de Cultura Artística (18 e 19 do corrente), constituído de Fino Alfonsi, 1º violino; Alexandre Schaffman, 2º violino, Johannes Oelsner, viola; Calixto Corazza, violoncelo e Fritz Jank, piano. Como se vê o título Quinteto de Câmara não passa de denominação eventual para o agrupamento resultante do velho e sólido entendimento existente entre aqueles artistas, que há muitos anos se especializaram no gênero e que, com exceção do pianista, pertencem ao quadro do Departamento Municipal de Cultura.

Tratando-se, pois, de artistas sobejamente conhecidos, constituintes de um grupo que, para nós, pode ser comparado aos melhores que nos tem visitado, acreditamos desnecessário dedicar-lhes novas referências, repetir-lhe elogios. Que haverá de novo naquilo que já é excelente? Pois os componentes do Quinteto de Câmara conseguiram mostrar muita coisa nova, muita coisa digna de ser assinalada como merecedora de elogios. Ouvimos muitas vezes esses artistas, mas não tínhamos ouvido ao que nos parece, tão notável qualidade sonora. É exato que eles empregam instrumentos de classe: violinos de Carlo Tononi, 1670 e Gaspar da Saló; viola de Carlo Antonio Testore, 1750 e violoncelo de Vincenzo Postiglioni, 1880. Mas, que valor teria a qualidade dos instrumentos sem as virtudes das mãos, dos cérebros e dos corações que os põem em vibração? Com um tipo de sonoridade realmente excepcional, traduziram eles a cor e o brilho da escrita de Fauré, no quarteto em dó menor,

Op 15 (piano, violino, viola e violoncelo), cuja franqueza de escrita alterna com as harmonias requintadas, com as modulações fugidias que lhe caracterizam a maneira, deram relevo ao sentido quase orquestral de Villa-Lobos, do Quarteto nº 11, e realizaram com propriedade a ênfase exigida pelo Quinteto op. 34, para piano e quarteto de Brahms. Assinalamos ainda, com valor particular dos executantes, a notável valorização do timbre de cada instrumento no Adagio do Quarteto de Villa-Lobos, trecho em que o compositor e intérpretes parecem ter méritos iguais, aquele ensejando, pela escrita, a apresentação dos instrumentos do quarteto de cordas, e estes explorando-lhes ao máximo as possibilidades de timbre e expressão.

Com a realização desse concerto, prova a Sociedade de Cultura Artística que não esmorece na campanha pela boa música em São Paulo. As muitas iniciativas que lhe são devidas, junta-se o apoio ora dado ao Quinteto de Câmara.

Crítica 121 - Fritz Jank - Ricardo Odnoposoff [11-10-1940]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 out. 1940. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19401012-21811-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Ontem, no Teatro Municipal, fez-se novamente ouvir em recital reservado à Sociedade de Cultura Artística, o notável violinista Ricardo Odnoposoff.

Este artista, possuidor de técnica transcendente e finíssima musicalidade, obteve êxito particularmente brilhante por ocasião do seu primeiro recital. Assinalamos então suas excepcionais qualidades de violinista e artista, intimamente fundadas no trabalho superior da interpretação.

No recital de ontem, reafirmou Ricardo Odnoposoff o completo domínio do instrumento, a soberba capacidade de interpretação, e a veemência expressiva que o tornam um dos mais interessantes violinistas da atualidade.

Iniciou ele o concerto com a sonata conhecida sob o título “Trillo do Diabo” de Tartini, cujo estilo foi admiravelmente tratado. Seguiu-se a execução da “Chaconne”, de Bach, para violino só, peça na qual conseguiu extrair do instrumento surpreendentes efeitos de sonoridade. Colocando cada variação num plano adequado e proporcionando ao respectivo caráter, foi pouco a pouco reconstruindo as linhas majestosas daquela magnífica arquitetura sonora de modo a causar, afinal, esta impressão superior de unidade que só os artistas verdadeiramente grandes podem atingir.

Com o 1º tempo do “concerto” em ré, de Paganini-Milhelmy, que ocupava a segunda parte do programa, voltou o recitalista a impressionar principalmente pelo brilho e beleza da técnica límpida e precisa. Completavam o programa peças de Saint-Saens, Szymanowski, L. Cosme, Paganini e Sarasate, todas elas momentos de encantamento para os ouvintes e de incondicional êxito para o executante.

O triunfo obtido por Ricardo Odnoposoff pode ser contado entre os mais brilhantes até agora registrados nos concertos da Cultura, tendo sido por aquele artista aplaudido com grande entusiasmo por numeroso auditório.

Os acompanhamentos foram realizados de maneira impecável pelo violinista (erro: pianista) Fritz Jank.

Crítica 122 - Fritz Jank - Ricardo Odnoposoff [12-02-1943]

FILHO, Caldeira. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 14 fev. 1943. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19430214-22528-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Anteontem, no Teatro Municipal, a Sociedade de Cultura Artística, no seu 510º sarau, voltou a apresentar aos seus sócios o notável violinista Ricardo Odnoposoff. O programa foi dedicado à música francesa de câmara. Ao piano tivemos a inteligente colaboração do excelente pianista Fritz Jank.

Ricardo Odnoposoff, na execução de um programa em que figuravam sonatas de Debussy, Ysaye, Cesar Franck, “Poema” de Chausson e “Sonata-Fantasia” de Paulo Florence, pôs em grande evidência o seu perfil artístico, cujas linhas principais tão bela impressão causaram quando de anteriores apresentações. O que principalmente admiramos nele é o procurar, direta e imediatamente, atingir o amago da obra interpretada, a sua significação musical mais profunda, a riqueza do seu conteúdo expressivo, num exemplar esquecimento da exaltação do virtuose. É o artista que procura projetar-se com absoluta nitidez no campo da nossa consciência, não exigindo da técnica mais do que a função de “meio” que propriamente lhe cabe, e trazendo para a interpretação, que é o “fim” do virtuose, a riqueza de qualidades que lhe constituem a personalidade. E esta última, não é fácil de ser

analisada, justamente porque se apresenta intimamente incorporada à interpretação, à música. Desta ficamos com uma impressão relativamente clara e lúcida. E só depois, atentando-lhe refletidamente nas belezas, é que vemos nelas refulgir as facetas de talento do interprete, a sensibilidade ao ritmo expressivo das melodias, ao senso de construção, à concatenação, à lógica musical, ao aproveitamento das proporções, à valorização dos planos sonoros, enfim, a tudo o que constitui, na sua tremenda complexidade, a interpretação.

Ao piano, Fritz Jank, além do acompanhamento, participou brilhantemente da execução das sonatas. A intensa musicalidade desse artista, dúctil e maleável, integrou-se na maneira do violinista e no espírito das peças, de sorte a atingir a indispensável unidade. A sua situação foi realmente superior.

Deve ser assinalada a excelência da escolha da “Sonata-fantasia”, de Paulo Florence, para figura no concerto de ontem. Além de, pelas suas características, concordar plenamente com o fino critério que presidiu à elaboração do programa, ela é, realmente, uma peça de valor, cheia de pensamento, de emoção, de energia temática e fantasia criadora, elementos esses ordenados por sólida elaboração.

Por todas essas razões, o concerto de ontem alcançou magnífico êxito. Numerosíssimo auditório aplaudiu calorosamente ambos os artistas, chamando-os repetidas vezes ao proscênio.

Crítica 123 - Fritz Jank - Ricardo Odnoposoff [14-10-1942]

F., C. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 2, 15 out. 1942. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19421015-22425-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística em sarau ontem realizado no Teatro Municipal, apresentou aos seus sócios o notável violinista Ricardo Odnoposoff que acompanhado ao piano pelo excelente pianista Fritz Jank, executou um programa em que figuravam Sonata Op. 108, no. 3, de Brahms, Concerto de Tchaikovsky e peças de Smetana, Schumann, Mignone, Leemans e Sarasate.

Artistas de notáveis qualidades quer técnicas, quer referente à musicalidade, Ricardo Odnoposoff viu repetido o mesmo grande êxito que obteve por ocasião de suas anteriores apresentações nesta capital. É completo o conhecimento que tem do instrumento e muito rica a sua sensibilidade. Dotado de grande comunicabilidade, o temperamento do jovem artista é equilibrado por fino senso de gosto e medida base de sinceridade e do estilo que se notam na interpretação.

Fritz Jank, participando da execução da Sonata de Brahms e realizando os acompanhamentos das demais peças, contribuiu largamente para o êxito do sarau de ontem.

Calorosos aplausos do auditório obrigaram o ilustre violinista a conceder vários extras.

A 21 do corrente Ricardo Odnoposoff far-se-á ouvir novamente em concerto da Sociedade de Cultura Artística, acompanhado pela Orquestra de Câmara sob a regência de Souza Lima.

Crítica 124 - Fritz Jank - Ricardo Odnoposoff [14-11-1941]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 nov. 1941. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19411115-22147-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o recital do célebre violinista Ricardo Odnoposoff para a Sociedade de Cultura Artística.

O recital constitui ampla demonstração da bela musicalidade do artista, servida por uma técnica por vezes deslumbrante. Predomina no temperamento artístico de Odnoposoff o lado brilhante, exterior, vibrante, e o seu lirismo é quente, expande-se em sonoridades abertas, em cores vivas, sempre banhado de sol.

Depois de apresentar as variações em mi menor, de Joachim, executou com admirável leveza a Sonata Op. 42, de Max Reger, para violino só, conseguindo causar uma impressão de harmonia bastante completa.

Seguiu-se o concerto op. 82, de Ginzounow, cujos contrastes foram excelentemente realizados. Na última parte, após Noturno e Tarantela, de Szymanowski, e Jeunes Filles au Jardin, de Mompou, executou em primeira audição as variações sobre um tema brasileiro, a ele dedicadas pelo autor Francisco Mignone. Aí, como nas peças anteriores, expandiu o seu admirável virtuosismo, que culminou na Campanella, de Paganini.

O auditório, de muito numeroso, aplaudiu-o calorosamente, obrigando-o a conceder vários extras.

Os acompanhamentos foram admiravelmente realizados pelo pianista Fritz Jank.

Crítica 125 - Fritz Jank - Ricardo Odnoposoff [17-05-1945]

FILHO, Caldeira. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 5, 19 maio 1945. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19450519-23206-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

O eminente violinista Ricardo Odnoposoff realizou anteontem, no Teatro Municipal, o seu primeiro recital para a Sociedade de Cultura Artística.

O ilustre artista teve oportunidade de apresentar ao público os mais elevados aspectos da sua musicalidade e a extrema precisão da técnica, provocando real entusiasmo e despertando a mais viva admiração pela sua arte magnífica.

Ricardo Odnoposoff é desses artistas cujo valor admiramos não só no conjunto da realização, mas, as muitas vezes, num pormenor, que, embora mínimos na aparência, revela todo o valor da personalidade e a grandeza da sua arte. Tais particularidades fogem a localização e lembramo-nos apenas de alguns finais de frases admiravelmente vem acabados, de uma nota longamente sustentada, com uma vibração, um encanto sonoro e um poder de expressão tão íntimo e profundo que para sempre desejaríamos conservá-las na memória como instantes, de rara beleza.

Após a sonata op. 30 no. 3, de Beethoven, executou ele a Sonata op. 42 no. 2, para violino só, de Reger: essa obra é uma das mais completas no gênero. É sempre interessante e não fatiga o ouvinte porque a natureza da escrita, evitando os vazios harmônicos, não o obriga a realizá-los mentalmente, como com frequência acontece em obras semelhantes, Ricardo Odnoposoff conduziu-a com extrema elegância mostrando-se realmente arrebatador no esplendido "Prestíssimo" final. O concerto em mi, de Mendelssohn, não teve execução mesmo perfeita, embora nos pareça, após a admirável apresentação dos dois primeiros movimentos, que o motivo inicial do terceiro ganharia em ser tratado com mais espírito e vivacidade, caracterizando-se assim mais acentuadamente todo o final.

Após todas as peças o ilustre artista foi alvo de entusiásticas demonstrações de admiração por parte do público que o aplaudiu muito longamente, obrigando-o a conceder vários extras.

Fritz Jank portou-se admiravelmente, quer como participante da execução da Sonata de Beethoven, quer como acompanhador.

Antes do início do recital o numerosíssimo público, a pedido da diretoria da Sociedade de Cultura Artística formulado por Ricardo Odnoposoff, permaneceu de pé em silêncio durante um minuto em homenagem ao Sr. Armando de Sales Oliveira.

Crítica 126 - Fritz Jank - Ricardo Odnoposoff [21-05-1945]

FILHO, Caldeira. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 23 maio 1945. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19450523-23209-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Alcançou êxito notável o segundo recital do eminente violinista Ricardo Odnoposoff, realiza-se anteontem, no Teatro Municipal, para a Sociedade de Cultura Artística.

É esta a terceira vez que, com poucos dias de intervalo, comentamos recitais do ilustre artista, e continuamos sempre a sentir a dificuldade em exprimir por palavras a qualidade e a beleza de sua arte. Ele é desses poucos artistas que fogem aos pontos de referência, pela altura em que se colocam e pelo aspecto eminentemente pessoal da musicalidade. Quando a execução se espiritualiza, se desprende do contingente e do material, a palavra, que limita e objetiva, é insuficiente para a expressão dos juízos e impressões. Restaria assinalar o valor educativo, de exemplo e modelo, embora longínquo, para os nossos jovens artistas, que em Ricardo Odnoposoff teriam visto certamente os caracteres musicais se unificarem fundamentalmente no lirismo do artista, para quem a música é essencialmente canto. Teriam sentido, dentro desse lirismo, e por cause dele, a fluência da grasse e do período musical, o limite de intensidade a ser atingido de modo a manter plenamente a eficiência expressiva da exposição melódica, a esplendida qualidade de som, o desprezo da bravura e o amor intenso da sinceridade emotiva, controlado por profunda educação do gosto e do estilo e tanta coisa ainda que cada um terá sentido e admirado. O público, numerosíssimo, aplaudiu-o com invulgar entusiasmo, obrigando-o a concessão de vários extras. Ao piano, Fritz Jank prestou valiosa e excelente colaboração.

Crítica 127 - Fritz Jank - Ricardo Odnoposoff [22-07-1940]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 23 jul. 1940. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19400723-21741-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o 447º sarau da Sociedade de Cultura Artística, para apresentação, aos seus sócios, do eminente violinista Ricardo Odnoposoff, que se fizera preceder de valiosíssimas referências da crítica europeia.

Ricardo Odnoposoff é, realmente, um grande artista do violino, bastaria a execução do célebre “Capricho no 24”, de Paganini-Auer, para dar ideia do desenvolvimento atingido pela sua técnica. Nessa peça sucedem-se os mais árduos problemas técnicos do instrumento, como que a desafiar as possibilidades do executante. E todas elas foram vencidas pelo recitalista com impecável elegância, brilho e segurança.

Nessa e nas demais peças do programa, revelou ele absoluta pureza de som, transparente clareza de execução e finíssima musicalidade. Aliás, ele não separa música e técnica, execução e interpretação. Antes, tais elementos estão sempre conjugados para exprimir as raras qualidades do seu talento. Melhormente se evidenciaram estas na “Sinfonia Espanhola”, de Lalo, cujos vários movimentos foram excelentemente caracterizados. E, sem querer diminuir o valor dos demais, acreditamos que o melhor momento do recital foi a primeira parte, consagrada à “Sonata” op. 108, no 2, de Brahms, executada com a colaboração do pianista Fritz Jank(e), artista de valor singular, cujo talento se afirma de forma cada vez mais significativa e a quem foram confiados os acompanhamentos. Ambos os artistas, baseados em mútua compreensão e feliz afinidade de temperamento, deram à grandiosa obra de Brahms execução notável, tendo conseguido atingir e realizar com grande beleza a difícil estética daquele mestre e a essência do seu pensamento criador.

Aplausos entusiásticos seguiam-se após a execução de cada peça do programa, e no final, teve o recitalista, ante a insistência do auditório, de conceder vários extras.

Crítica 128 - Fritz Jank - Robert McFerrin [03-09-1958]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 6 set. 1958. Música, p. 15. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19580906-25567-nac-0015-999-9-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Com um recital pelo famoso barítono negro norte-americano Robert McFerrin, a Sociedade de Cultura Artística preencheu o seu 796º sarau a 3 do corrente no grande auditório do seu próprio teatro.

Premiado no concurso “Metropolitans Auditions of the Air” em 1953 Mc Ferrin frequentou em consequência o Curso de Opera Kathryn Aurne Long, curso intensivo de seis semanas patrocinado pelo Metropolitan Opera House onde estreou, após numerosos recitais, concertos e espetáculos com a Nacional Opera Company, a 27 de janeiro de 1955. Nos anos seguintes o renome adquirido alcançou grandes proporções, o que o coloca entre os primeiros barítonos da atualidade.

Tais referências foram plenamente – e brilhantemente – confirmadas no recital em apreço, no qual teve a excelente cooperação do pianista Fritz Jank. Os trechos clássicos de Haendel, Purcell e Stradella, de caráter lírico-dramático, bem como a ária Eri tu de Um ballo in maschera de Verdi, propiciaram a manifestação de uma das mais ricas vozes que temos ouvido, em tudo adaptada ao teatro. É uma voz operística por excelência, muito generosa no timbre, comunicativa, vibrante, que ele emite com um calor e uma espontaneidade incomuns. Por isso não foi pequena a surpresa do público ao ouvi-lo nos números de Schubert constantes da primeira parte, a saber: Memnon, Liedbotschaft, Na die Musik e Das Zwerg. É que um outro cantor parecia estar presente em vista da contenção da voz, do condicionamento total e perfeito da sua arte de cantar ao novo gênero. Desaparecera a estilística da ópera, substituída por uma arte camerística em nada inferior àquela. O lirismo da sua musicalidade, tão sensível à expressão schubertiana, expandiu-se na beleza com que expôs a linha melódica daqueles trechos, dando-lhe uma plasticidade perfeita e superior fraseado, e ainda na profundidade inferior da interpretação. A esses “lieder” seguia-se o trecho anteriormente assinalado, de Verdi, o que pôs ao vivo a dualidade artística do ilustre cantor. É curioso notar como outros cantões lírico-dramáticos se recusam ao canto de câmara. Possuem voz rica, voz tipicamente operística, e por isso se sentem diminuídos no outro número, no qual não podem mostrar aquilo que possuem como voz. Realmente, não podem, e isso por simples incapacidade. Em Robert McFerrin sente-se além do material e do “métier”, a cultura, a musicalidade, a condução intelectualmente artística(s) do canto, ao contrário dos outros em que o canto é um transbordar impetuoso de um brilhante vozeirão, e nada mais.

Os trechos franceses da segunda parte (Phydlé, de Duparc; Sérénade Italienne e Le Colibri de Chausson e Fleur jetée de Fauré) constituíram, enquanto interpretação, outros tantos exemplos dessa versatilidade estética e vocal sempre bem realizada qualquer que seja a direção escolhida. E após a série Gambling Songs em arranjos de J. J. Niles, ouvimos alguns deliciosos negro spirituals em arranjo de Hall Johnson. Inegavelmente admirável a maneira bela qual foram tratados por Robert McFerrin que se mostrou profundamente emotivo em Fix Me Jesus, esplendido na formulação melódica d Everytime

I feel the Spirit, muito exato na estruturação por pequenos motivos de Swing low, sweet chariot e interessante na vivacidade sincopada de Ain't got time to die.

A execução do programa; que alcançou êxito incomum, foi seguida da concessão de vários extras, tais a insistência e o entusiasmo do público.

Crítica 129 - Fritz Jank - Ruben Varga [12-04-1957]

CONCERTO de violino na Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 10, 16 abr. 1957. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570416-25139-nac-0010-999-10-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

O recital do eminente violinista israelense Ruben Varga, promovido pela Sociedade de Cultura Artística, constituiu um ponto alto neste início de temporada musical em S. Paulo.

Esse artista, natural de Tel-Aviv ficou cego, pouco antes de completar onze anos, quando, numa trégua de conflito entre árabes e ingleses, apanhou na rua um objeto que lhe atraía a atenção; tratava-se de uma granada que explodia instantes depois. Perdida a vista, mas salvas as mãos, e baldados os esforços dos mais eminentes especialistas, estudou violino no Conservatório Franz Liszt, de Budapest, onde diplomou-se em 1940, e aperfeiçoou-se com o célebre Louis Persinger, no Juilliard School of Music, de Nova York. Estreou no Town Hall em 1949, data do início de brilhante carreira internacional que hoje prossegue com êxito crescente.

O programa compreendia Sonata em ré menor, de Brahms; Partita em mi maior, de Bach, para violino solo; sonata Fantasia, de Villa-Lobos, Caprichos de Paganini e do próprio recitalista, para violino solo, e Tzigane, de Ravel. Artista de méritos excepcionais, Ruben Varga reafirmou as superiores qualidades de técnica e interpretação que possui, por nós já assinaladas por ocasião de suas anteriores apresentações. A matéria musical, o som, é tratada no sentido de manifestar-lhe todas as possibilidades expressivas; a interpretação, fundada na estrutura e caráter dos trechos, elementos esses filtrados através a musicalidade do executante, apresenta-se sempre como de ordem superior. Sobre a plasticidade das frases, por ele finamente realizadas, erguem-se os diferentes planos da construção musical e da adequada colocação deles surge, afinal, a unidade integral da obra de arte musical, esplendidamente realizada.

Ao piano, Fritz Jank trouxe a colaboração do seu talento participando da execução das sonatas e realizando os acompanhamentos com a proficiência que lhe é habitual.

Aproveitamos o ensejo para cumprimentar os sócios da cultura Artística pelo fato de haverem correspondido ao apelo daquela sociedade no sentido de comparecerem ao teatro em tempo de ser o recital iniciado na hora fixada. Embora se houvesse verificado uma tolerância de dois ou três minutos, evitou-se o irritante estresse de quinze, vinte e mesmo mais minutos, coisas que, sem razão alguma, já está se tornando praxe em nossas casas de espetáculo.

Crítica 130 - Fritz Jank - Ruben Varga [19 e 20-05-1955]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 maio 1955. Música, p. 7. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19550521-24551-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Aproveitando de um imprevisto na sequência dos seus saraus, a Sociedade de Cultura Artística teve oportunidade de voltar a oferecer aos seus sócios novo recital pelo eminente violinista Ruben Varga, que, desta vez, teve ao piano a colaboração sempre excelente, do pianista Fritz Jank.

Como da vez anterior o programa compreendia três sonatas – “Primavera”, de Beethoven; em Dó maior, para violino só, de Bach, e em Lá maior, de Cesar Franck – e peças de Kodaly e Bartok. A menos de um mês de intervalo não pode o artista oferecer pontos de vista novos para a crítica, pelo que, dispensando-nos de insistir na expressão anteriormente feita, limitamo-nos a consignar o êxito alcançado por esta segunda apresentação do ilustre violinista. Todavia, a participação de Fritz Jank foi, a nosso ver, mais intensa do que a do pianista do primeiro recital, Alfredo Rossi. É que sendo ele também virtuose e, como se costuma dizer, “pianista de carreira”, não se limita a manter-se discretamente em segundo plano, deixando ao solista larga margem de projeção.

Ouvimos ali (trecho ilegível) para piano e violino, nos quais os dois artistas situavam-se no mesmo nível, tendo em vista a unificação da interpretação (ilegível) da dualidade instrumental da (ilegível). Assim, puderam os dois artistas exprimir de maneira muito equilibrada a (ilegível) que caracteriza a linda obra de Beethoven. Há mais uma atmosfera de (ilegível) simplicidade, que desde o início se desprende da linha melódica do violino comentada harmonicamente pelo murmúrio do piano. A (ilegível) instrumental nas exposições, a toda a variedade (trecho ilegível) decorrer da obra, não lhe

alteram (trecho ilegível) predominante de (trecho ilegível) na conclusão. Já na Sonata de Cesar Franck, com seus cromatismos característicos e com a tendência a manter (trecho ilegível) em suspense sobre os chamados “acordes dissonantes”, que lhe especifica a linguagem harmônica, situa-nos em campo bem diverso, e de inquietação expressiva, do lirismo cuja veemência é um (ilegível) constante para a calma e a (trecho ilegível) no trecho final. Dessas duas obras, (trecho ilegível), em todo digno de (trecho ilegível) e do valor dos executantes.

Assinalamos ainda a execução da sonata de Bach, para violino só, cuja versão por Ruben Varga foi de qualidade realmente superior, quer a (trecho ilegível) de técnica, de sonoridade, os fraseados, quer quanto a expressão geral, é (ilegível) esplendido obtido em obra de vela proporção e à comunicabilidade convincente do solista.

Com esse recital, no qual os dois artistas foram alvo de entusiásticos aplausos dos ouvintes, (ilegível) também a Cultura Artística significativo êxito neste início da sua temporada.

Crítica 131 - Fritz Jank - Ruggiero Ricci [20-06-1960]

RUGGIERO Ricci no Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 jun. 1960. O concerto de ontem, p. 14. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19600621-26118-nac-0014-999-14-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Ontem, no grande auditório do seu próprio teatro, a Sociedade de Cultura Artística ofereceu aos seus sócios mais um sarau, constante de um recital pelo eminente violinista norte-americano Ruggiero Ricci, que teve, ao piano, a valiosa colaboração do pianista Fritz Jank. Como peça inicial, os dois artistas apresentaram a Sonata em si bemol K.V. 454 de Mozart, numa versão altamente musical, em que nas características do autor transpareciam nitidamente sem que, para tanto se tornasse necessário apelar para o gracioso nem para o amaneirado. À energia do Allegro, seguiu-se a profunda expressão do andante, continuado pela riqueza de elaboração do allegretto final, cuja variedade de ideias e amplitude formal solidamente estruturada foram excelentemente tratadas. Não menor foi a propriedade com que interpretaram a Sonata Op. 108, em ré menor, de Brahms, revivendo-lhe a eloquência romântica, o calor e a generosidade da melodia largamente distendida do primeiro tempo, as tensões expressivas resultantes do jogo das alternâncias modais e aquela concentração da emotividade tão característica do autor.

Em Poema de Chausson, peça inicial da segunda parte, Ruggiero Ricci manteve vem viva e significativa (o) constante (diálogo) dialogação da sua parte com a do piano, traduzindo todas as cambiantes do discurso musical que se desenvolve num campo harmônico caleidoscopicamente mutável. O caprichoso melódico, a variedade rítmica, o tratamento harmônico e a originalidade da realização musical que informa as Danças Folclóricas Romenas de Bela Bartok, dadas a seguir, foram admiravelmente tratados pelo recitalista, o que provocou por parte do grande público presente longuíssima ovação, correspondida com a repetição da última dança. E Ruggiero Ricci terminou o concerto executando com soberba maestria as difíceis Variações na 4ª corda de Paganini e a cintilante página de Sarasate, Introdução e Tarantella.

Ruggiero Ricci é inegavelmente artista dotado de qualidades invulgares, finíssimo senso interpretativo e virtuose altamente qualificado. Sua organização artística, fugindo ao comum e ao epidérmico, leva imediatamente o ouvinte ao amago da música e o faz participar em toda plenitude de uma grande vivência sonora. Preso ao encanto do artista, o público voltou a aplaudi-lo com extraordinário entusiasmo, correspondido, como de hábito, com a concessão de várias peças extraprograma.

Crítica 132 - Fritz Jank - Solange Petit-Renaux [27-10-1943]

F., C. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 29 out. 1943. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19431029-22743-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística, em recital anteontem realizado no Teatro Municipal, apresentou aos seus sócios a eminente cantora Solange Petit-Renaux.

Essa artista atuou com invulgar brilho na recente temporada lírica oficial, tendo revelado admiráveis qualidades vocais e cênicas, graças às quais conquistou a admiração incondicional do público.

Justificado era pois o interesse com que estava sendo esperado o recital para os sócios da Cultura, tanto mais que nele a ilustre artista far-se-ia ouvir em gênero totalmente diverso, o canto de câmara, cujas dificuldades específicas nem todos os artistas lírico-dramáticos conseguem vencer,

Solange Petit-Renaux, confirmando a expectativa do nosso meio musical, revelou-se cantora de câmara de finíssimas qualidades, consagrando o programa à música francesa, executou peças de Reynaldo Hahn, Fauré, Debussy, Godard, De Fontenailles, Massenet, Chaminade, Cesar Franck, Chopin e Charpentier, acrescida de uma página de Gina de Araújo. A recitalista, desde a primeira peça, conquistara já o auditório. Realmente, é difícil encontrar tantas qualidades tão harmoniosamente fundidas numa só personalidade e esta tão impecavelmente orientada no gênero que a artista se propôs para aquela noite. Nela o encanto da música se exerce de maneira irresistível. Sua voz parece envolvida em harmoniosas ressonâncias e cada som é já por si um rápido momento de beleza. Sua voz em a plasticidade de adaptação a todos os contornos da frase e, ao mesmo tempo, dando-nos a impressão de absorver a melodia de desmaterializá-la de torná-la independente das determinações sonoras para fazê-la transformar-se em vibração pura, em sons ricos de harmônicos vibrantes aos frêmitos da emoção e dotados de raro poder de comunicabilidade. Raramente temos ouvido tão esplendida organização da melodia, tão estreita correlação entre seus elementos componentes, fraseado tão belo e expressivo e tal jogo de cores que, além do valor intrínseco, tem ainda o de aumentar-lhe o encanto da voz. E, além disso, a penetração profunda de cada autor e de cada peça, a criação tão particular e inconfundível do (ilegível).

Realmente, Solange Petit-Renaux é artista de raro valor, o que o público reconheceu com sincero entusiasmo, chamando-a repetidas vezes ao proscênio, e obtendo gentilmente a execução de vários extras.

Ao piano o exímio pianista Fritz Jank realizou os acompanhamentos com elevado critério artístico, em plena concordância com a musicalidade da recitalista.

Crítica 133 - Fritz Jank - Wanda Wermínska [17-08-1943]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1940. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19430819-22683-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística ofereceu anteontem, aos seus sócios, no Teatro Municipal, um recital da ilustre cantora Wanda Wermínska.

Essa artista, sobre cuja carreira e credenciais publicamos já amplos informes nesta seção, organizou um programa que tinha o duplo mérito de ser muito calioso e fino, e não muito longo. A sua divisão muito inteligente fazia notar inicialmente os românticos alemães (Beethoven, Schumann e Brahms), depois o folclore polonês, o russo, trechos brasileiros (Villa-Lobos e Mignone), e finalmente trechos lírico dramáticos (Korngold, Wagner e Verdi). Pode assim a recitalista revelar o seu talento no repertório de câmara e no do teatro lírico.

As duas faces, entretanto, fundem-se na superior musicalidade da artista, servida por bela voz, excelentemente educada, o que lhe permite recursos técnicos muito valiosos. Estes, entretanto, não são senão meios para a interpretação, e assim foram compreendidos pela ilustre cantora, que, em nenhum momento do programa, fez concessões ao virtuosismo. Pairando sempre no piano elevado da interpretação, impressionou muito favoravelmente pela sua correspondência com o caráter expressivo da obra. Tivemos assim agradabilíssimos momentos de expressão interior, colocados numa atmosfera de grande suavidade, outros de vibração emocional, realizados com a necessária dramaticidade, outros ainda ingênuos, como o espírito simples do povo. E em todos eles notava-se a flexibilidade da voz, a propriedade do fraseado, a condução do colorido, o absoluto domínio das gradações de intensidade, sendo de salientar os seus “pianíssimo” incomparavelmente leves.

Por todas essas qualidades, e ainda pela facilidade com que transmite a emoção, conquistando desde logo os ouvintes aplaudiram-na este com carinhoso entusiasmo.

Crítica 134 - Fritz Jank - Zara Nelsova [07-08-1956]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 11 ago. 1956. Música, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19560811-24931-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

“Domínio completo do instrumento e incomum musicalidade”, eis os termos com os quais poderíamos dar por feita a crítica referente à eminente violoncelista Zara Nelsova, que a Sociedade de Cultura Artística acaba de apresentar aos seus sócios, em recital realizado no grande auditório do seu próprio Teatro a 7 do corrente.

Várias maneiras há de possuir um artista domínio completo do seu instrumento. A de Zara Nelsova é a maneira nobre e elevada de tratá-lo em profundidade, dentro das suas possibilidades

especificamente artísticas. A virtuosidade transcendente pode descambar para requintes de efeitos e de “maneirismos” pessoais, para acrobacias, para tudo aquilo que espanta pelo ineditismo, sem, todavia, comover pela expressão. Zara Nelsova é capaz de tudo isso, e talvez de muito mais; tal, porém, não lhe merece atenção, pois mantém-se constantemente no espírito de exigências estritamente musicais. O próprio som, a voz do instrumento, que é também o meio imediato de expressão do intérprete, ela o conserva a pureza original, deixando o violoncelo cantar livremente, segundo sua natureza, e despreocupada quanto a umas tantas possibilidades que poderiam surpreender, talvez, mas que soariam como o enganador “falsete” de certos cantores.

Essa “maneira” de execução, tão brilhantemente demonstrada por Zara Nelsova, reflete a sua musicalidade, toda ela nobre, profunda, “temperamental”, como se diz hoje, e dotada de imediata comunicabilidade. A plena e rica maturidade da artista expandiu-se na sonata em Lá maior, de Boccherini, pouco conhecida e musicalmente mais interessante do que outras peças desse autor geralmente tocadas; na grandiosa Sonata em Lá maior, op. 69, de Beethoven, em cuja execução revelou bem caracterizada apreensão da personalidade do autor; na Sonata op. 8, para violoncelo solo, de Kodaly, cujos três tempos estão informados pelo espíritos nacional e repletos das mais árduas dificuldades técnicas, e nas peças finais de Scriabin, Prokofieff e Tchaikowsky, nas quais, sem diferença na qualidade da interpretação, ofereceu-nos momentos de finíssimo prazer musical, numa distensão agradável em contraste com a concentração exigida pelas grandes pelas anteriores.

O pianista Fritz Jank foi o colaborador excelente de sempre, e deve ser assinalada a sua participação na interpretação da sonata beethoveniana; adaptando-se à personalidade do violoncelista, atingiu desde logo a necessária unidade.

Crítica 135 - Fritz Jank e Camargo Guarnieri - Jarbas Braga [24-09-1964]

BARÍTONO na S. C. A. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 set. 1964. Concerto, p. 15. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19640926-27434-nac-0015-999-9-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em programa muito fino e realmente bonito, cantou anteontem, no Teatro Municipal para os sócios da Sociedade de Cultura Artística, e excelentemente acompanhado ao piano por Fritz Jank, o barítono Jarbas Braga. O repertório compreendia peças de autores clássicos, anônimos da Renascença, franceses e brasileiros.

Jarbas Braga revelou progresso relativamente aos recitais anteriores. O público pode aplaudir lhe a voz quente e comunicativa, o bom fraseado, agilidade e facilidade no colorido, boas realizações quanto ao estilo, e uma linha geral digna de elogios, embora seja possível o aperfeiçoamento das suas qualidades e da sua maneira de cantar, pois seria conveniente evitar certos fortes súbitos não dados gradativamente, e a acentuação da mímica facial, nem sempre adequada pois a expressão é sempre interior e não exterior. Sua musicalidade é sensível aos momentos de intimismo, aos de maior exaltação e à delicadeza expressiva que informa certos trechos.

A parte final do programa foi consagrada a autores brasileiros. Com propriedade, Jarbas Braga interpretou a linha melódica expressiva e flexível, a cantar sobre o bordonejo do violão, de Mandaste a sombra de um beijo, de Osvaldo Lacerda; Menino Manda, de Dinorá de Carvalho, que soa como delicado acalanto, a comunicabilidade de Na paz do outono de Villa-Lobos. Com o autor ao piano, cantou ainda três trechos de Camargo Guarnieri, fazendo vibrar a intensidade lírica de Toada, a concentração expressiva de Não adianta dizer nada e a plenitude vocal de Onde andarás. As duas últimas páginas são dedicadas ao recitalista.

Não obstante o mau tempo, o recital alcançou inegável êxito. E um elogio seria consignado à Cultura Artística pelo seu interesse em divulgar a música e os músicos brasileiros.

Nota – reproduzimos a crítica publicada ontem em segundo clichê.

Crítica 136 - Fritz Jank e Camargo Guarnieri - Jennie Tourel [18-09-1944]

F., C. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 20 set. 1944. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19440920-23009-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Anteontem, no Teatro Municipal, a Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios, em recital, a celebre cantora Jennie Tourel, ora entre nós como elemento do conjunto que realiza a atual temporada lírica. A apresentação dessa artista como cantora de câmara estava sendo esperada com grande interesse, pois as notícias que a precederam diziam ser ela igualmente notável nos dois gêneros.

O programa, organizado com muita finura, compreendia peças de Stradella, Pergolesi, Mozart, Duparc, Debussy, Vuillermoz, Rossini, Gretchaninoff, Rachmaninoff, Nin, Ilgenfritz, Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri.

Tendo ouvido Jennie Tourel somente no gênero de câmara, não podemos estabelecer comparações, e limitamo-nos a assinalar que nesse gênero ela é realmente artista de alta qualidade. Seus dotes vocais e artísticos colocaram-na no nível em que hoje se encontra, definitivamente consagrada, provocando entusiasmo a cada apresentação.

Desde as primeiras peças do programa evidenciou o seu valor, conquistando logo o auditório com o timbre muito agradável da voz, que é cheia, volumosa, maleável às dificuldades técnicas e às intenções de expressão e colorido, e excelentemente trabalhada na sua tessitura. Além dessas qualidades fundamentais, possui Jennie Tourel alto senso de interpretação. Sente a sua colaboração, o trabalho criador ao dar movimento e vida às peças que executa. Quanta sutileza e finura, quanta imaginação e autocritica não terá ela empregado para chegar a estabelecer e realizar a cor adequada a cada momento expressivo, o ritmo e a acentuação exigidos pelo texto. Esse trabalho prova a um tempo a seriedade da artista, o respeito pela obra de arte e pelo público ao qual se dirige. A reflexão que isso exige traz a maturidade da realização, baseada no amor à verdade e sinceridade. Para o ouvinte, a impressão final é de real encantamento, vencido pela força de convicção da artista.

Nos autores franceses, principalmente em Debussy (*Chansons de Bilitis*, cantadas com tão íntima sensibilidade) acreditávamos estar ouvindo a maneira definitiva de Jennie Tourel. Mas, após uma demonstração de virtuosidade (rondó de “*La Cenerentola*” de Rossini), passava ela a exibir outras facetas valiosas do seu talento, dando-nos admiravelmente os autores russos e espanhóis com profunda expressão.

Mais generosa do que os demais artistas que nos tem visitado cantou ela quatro peças brasileiras, sendo as duas de Guarnieri acompanhadas pelo autor. Desde o início do programa estávamos admirando a pureza da sua dicção nos vários idiomas (italiano, francês, russo, espanhol, inglês) e ficamos surpreendidos com a facilidade com que cantou em português, talvez a que melhor o tenha feito dentre os artistas estrangeiros que se apresentaram aqui. E mais do que o domínio da língua, foi notável o domínio da sensibilidade, da expressão dessas peças de Villa-Lobos, de Mignone, de Camargo Guarnieri, tão valiosas, tão originais e tão radicalmente diferentes das demais peças do programa, ou seja, da grande literatura para canto de câmara. Parece que os virtuosos internacionais acabarão aceitando a nossa música, não como simples números exóticos, mas como expressão legítima de uma das mais poderosas sensibilidades musicais da atualidade, na qual sadio modernismo se alia à integração do artista criador com a sua terra, a sua gente, a cultura do seu país. Observando-se mais de perto, vê-se a riqueza da linha melódica, a originalidade da parte do piano, numa independência talvez peculiar à nossa índole, e tão unidas como integração no todo, na síntese por assim dizer espiritual da expressão. Tal música é poderosa, tem personalidade, valor e significação, e até quando vê-la-emos, em nossa terra, figurar nos programas apenas com o único número imposto por lei?

A beleza de interpretação de Jennie Tourel entusiasmou os ouvintes. Se isso prova a riqueza da sua musicalidade, prova também o reconhecimento do valor da nossa música, o que não é frequente nos grandes virtuosos. E segundo divulgou a imprensa, não é de hoje que ela a aprecia, pois quando da estada de Camargo Guarnieri nos Estados Unidos, interpretou produções desse autor e em condições que muito lhe recomendam a ética profissional.

Jennie Tourel mereceu os aplausos de São Paulo, e recebeu-o abundantemente no seu recital. Merece também a simpatia e gratidão, por ter-se mostrado superiormente compreensiva ante valores originais e reais. O público chamou-a repetidas vezes ao proscênio, tendo obtido a concessão de vários extras.

Os acompanhamentos foram admiravelmente realizados pelo pianista Fritz Jank.

Crítica 137 - Fritz Jank e João de Souza Lima - Trio São Paulo, Eugenio Transky, Quarteto Haydn e Souza Lima [27-02-1940]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 fev. 1940. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19400228-21624-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Ontem, no Teatro Municipal, realizou a Sociedade de Cultura Artística o seu segundo sarau deste mês. No programa, inteiramente consagrado à música de câmara, figuravam “Trio em ré menor”, Op. 120, de Gabriel Fauré, números de canto pelo notável tenor Eugenio Transky, e “Quinteto em dó maior”, de Ernesto Bloch.

O “Trio” de Fauré foi executado pelo “Trio São Paulo”, de que fazer parte Souza Lima, Anselmo Zlatopolsky e Calixto Corazza. Mais uma vez demonstrou este conjunto a sua maravilhosa capacidade de compreensão de música de câmara, na qual se exige, mais do que em qualquer outro gênero, penetração íntima e profunda musicalidade do autor. E a dificuldade aumenta quando se trata de Fauré, do Fauré do último período, cuja criação se desenvolve numa atmosfera essencialmente musical, isenta de impurezas sentimentais e dramáticas, de grande espiritualidade. Para colocar-se nesse plano, fez o “Trio São Paulo” magnífico esforço, conseguindo alcançar plenamente o objetivo. A pureza dada aos contornos temáticos, a valorização obtida de cada fragmento sonoro e de cada nota, a qualidade da sonoridade, tudo foi realizado pelo “Trio São Paulo” com eficiência e carinho para trazer ao auditório um momento inigualável da musicalidade de Fauré.

O cantor Eugenio Transky, que se fez ouvir na segunda parte, é, sem favor, um artista de grande valor. Embora tenha sido, durante dez anos, tenor da Ópera de Berlim, a sua atuação na música de câmara foi tão convincente que acreditamos ser este o seu melhor gênero. Não lhe faltam valiosas qualidades de cantor e, como artista, é dotado de notável comunicabilidade que faz o ouvinte participar intensamente da interpretação. Sua voz tem ressonâncias agradáveis que dão particular encanto à expressão, fazendo-a doce, acariciante, envolvente e sempre dominadora. Nos momentos mais intensos, sabe ser veemente sem desequilibrar a elegância da interpretação, em tudo fiel às exigências do estilo. Tais qualidades amplamente reveladas nos trechos cantados em alemão e Russo, melhormente se evidenciaram em “Trovas”, de Alberto Nepomuceno, cantadas em português, com notável propriedade de expressão.

O auditório aplaudiu-o entusiasticamente, chamando-o repetidas vezes ao proscênio e obrigando-o à concessão de vários extras. Ao piano, conduziu-se de maneira admirável o pianista Fritz Jank(e).

O “Quintetto” de Bloch foi executado pelo “Quartetto Haydn” composto de Anselmo Zlatopolsky, Gino Alfonsi, Amadeu Barbi e Calixto Corazza, com a colaboração de Souza Lima ao piano. A essa obra admirável deram os executantes, excelente interpretação. Esta, a nosso ver, consiste, essencialmente, em fidelidade ao caráter da peça, revelado parcialmente pelo texto e por isso completado pelo talento do intérprete. O “Quintetto” de Bloch apresenta extraordinária exuberância de ideias temáticas, grande riqueza e audácia harmônicas, tratadas dentro de uma atmosfera de intensa dramaticidade, compensada por profundo lirismo. Os intérpretes trouxeram para a execução todo o seu entusiasmo, musicalidade e talento, modelando os temas com o caráter peculiar a cada um, conduzindo as transições sem lhes trair o sentido e o dinamismo e animando, enfim, a obra com extraordinária vida sonora. E esta correspondia bem ao pensamento fundamental do autor, que os executantes tão bem compreenderam. Ele sintetiza, por vezes tragicamente, a voz milenária de uma peça, cuja expansão, no decorrer da peça, utiliza uma linguagem e encerra um sentido profundamente humanos. A compreensão e expressão desse pensamento são objeto da interpretação, e a que ontem realizaram aqueles grandes artistas foi uma das mais notáveis que temos ouvido.

Crítica 138 - Georges Emilianoff - Cantores da Rússia Imperial [05-04-1940]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 7 abr. 1940. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19400407-21650-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Anteontem, no Teatro Municipal, apresentaram-se, em recital reservado à Sociedade de Cultura Artística os “Cantores da Rússia Imperial”. Quinteto vocal de que fazem parte os seguintes elementos: Michael Dido, primeiro tenor; Stephen Slep[ilegível]ushkin, barítono; Demetre Criona, segundo tenor; Andrew Grigorleff, baixo e Ierinarh Zragewsky, baixo profundo. A execução decorreu parte “a capella” isto é, sem acompanhamento instrumental, e parte com acompanhamento de piano, a cargo do pianista Georges Emilianoff.

A qualidade do som dos “Cantores da Rússia Imperial” é excelente nas vozes graves, e seria boa nas demais se as agudas não se revelassem tão sensivelmente deficientes. Apesar do pequeno número de cantores, a sonoridade de conjunto é sólida e vigorosa, mas deixa a desejar, quanto a homogeneidade, devido a deficiência dos tenores, cujo falsetes constantes não lhes permite emergir com o necessário relevo da massa das vozes do barítono e baixos.

O grande mérito dos “Cantores da Rússia Imperial” é a exatidão, verdadeiramente impecável, do ataque nos inícios das frases a sons isolados, completada por notável condução do colorido, otimamente realizado com excelente flexibilidade em todas as gradações.

Na interpretação dos trechos expressivos não sentimos aquela atmosfera de poesia tão peculiar à música slava, e, nos raros efeitos de onomatopeia que tentaram realizar, não conseguiram os cantores ir além da intenção.

Pensamos que o conjunto só tem a perder fazendo-se acompanhar pelo piano. Este, sublinhando os desenhos melódicos, encobre as vozes que contemporaneamente os executam. Por outro lado, os arabescos independentes do instrumento nenhum interesse juntam a beleza das obras.

Para satisfazer exigências legais, foram incluídas no programa duas peças de autores brasileiros: "I. A Rapsódia Brasileira", de L. Levy, e "Congada", de Francisco Mignone, em solo de piano pelo pianista Georges Emilianoff. A atuação deste artista foi de todo em todo lamentável, pois executou por música peças mal sabidas, sem clareza alguma nas passagens de certa dificuldade. Não tomando sequer a precaução de conseguir quem lhe virasse as páginas, ele mesmo o fazia, interrompendo para isso a parte da mão esquerda, e continuando, como podia, a da direita.

Execução dessa ordem aproxima-se do desrespeito para com o público, a cuja educação, unicamente se deveram os discretos aplausos recebidos pelo solista.

Crítica 139 - Gerald Martin Moore - Renée Fleming [07 e 08-11-2012]

COELHO, João Marcos. A arrebatadora renée fleming: Soprano eterniza interpretações em recital na sala são paulo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 46, 9 nov. 2012. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20121109-43487-nac-46-cd2-d4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Uma noite rara, com uma verdadeira diva, a maior de nosso tempo, ali no palco, vestida por Angel Sanchez e usando joias de Ann Ziff para a Ramsen Z, de Nova Tork, segundo seu perfil oficial. Uma troca de vestidos com direito a um vermelho sangue na segunda parte, o cabelo preso; em suma, vestida para matar. E o charme... que charme incrível possui Renée Fleming no esplendor dos seus 53 anos e de uma voz tão preciosa e rara quanto suas joias. Ambas irradiaram um brilho e uma luz intensa, que deixou o público da Sala São Paulo literalmente subjugado, a seus pés. No final, O mio babbino caro, um dos maiores hits líricos de todos os tempos, assinado por Puccini.

Esta bem pode ser a descrição de um fã que a fotografou, entre dezenas de outros, com o celular, provavelmente hoje e já postada nas redes sociais. Ele estava lá, ele viu a diva de perto. Repertório? Ah, ela cantou Verdi, Leoncavallo... mas o quente mesmo foram os extras: Summertime, de Gershwin, e Azulão, de Jayme Ovalle.

Tudo isso é verdadeiro. Mas o recital de la Fleming em São Paulo foi bem mais do que isso. Foi de uma musicalidade única, além de uma versatilidade a toda prova. O timbre cristalino e camaleônico, capaz de se transfigurar conforme o gênero e o compositor; a afinação perfeita, a construção das frases com total domínio da dinâmica - é isso que faz dela a maior das divas atuais. Nas primeiras seis canções à francesa, a extrema delicadeza de emissão de voz e inflexões sutis em *Il pleure dans mon coeur* das *Ariettes Oubliées* de Debussy contrastou com a vertiginosa e especitada *Malurous qu'o uno fenno* dos *Chants d'Auvergne* de Canteloube (existe uma outra versão desta canção folclórica nas *Folk Songs* de Luciano Berio que vale a pena conhecer). Mas provavelmente muitos leitores de 50 tons de cinza reconheceram apenas *Bailèro*, da primeira das canções de Auvergne, porque ela é citada no romance chic erótico best-seller da saison atual, *must* da alta roda.

Fantastica em *Marietta's Lied*, da ópera *Die Tote Stat*, do austríaco Korngold, la Fleming elevou aos poucos o clima, construindo o clímax em cima de clímax. Insuperável em três canções de Richard Strauss, o derradeiro grande compositor de *lieder*. Memorável na serenata (com um piano corretamente diáfano do ótimo Gerald Martin Moore) e em *Morgen*. Mas ainda havia um Verdi de arrepiar, o de *Otello* e a premonitória cena que abre o quarto ato, em que *Desdêmona*, sem saber por que temendo por sua sorte, reza uma *ave-maria*. Este, sem dúvida, foi o momento máximo, de que todos os presentes jamais se esquecerão.

Duas árias de *Bohème* de Leoncavallo e *Io son l'umile ancella* da *Adriana Lecouvreur*, por mais interessantes que sejam, não fizeram esquecer o impactante Verdi. Depois, foi tudo festa, com vários extras, entre eles os citados *Summertime*, com direito a inflexões tipicamente blueseiras na voz; e um *Azulão* apenas correto.

Crítica 140 - German de Elizalde - Esther Plotkin [11-11-1945]

FILHO, Caldeira. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 13 nov. 1945. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19451113-23354-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Mais um interessante sarau proporcionou aos seus sócios a Sociedade de Cultura Artística com o recital da cantora Ester Plotkin.

Possui essa artista voz muito agradável, de brilho não excessivo, antes justamente dosado para a música de câmara, em equilíbrio constante com a interpretação de cada peça. Isso lhe possibilita o [ilegível] de variada gama de colorido, intensidade e comunicabilidade emotiva, o que imediatamente conquistou o seu público. É excelente a sua formação vocal, notando-se a liberdade com que se move a voz nos vários registros e nos diferentes momentos expressivos, o que dá muita espontaneidade à execução geral e à interpretação.

Sua personalidade e musicalidade apareceram, assim sem obstáculo algum à expressão, permitindo uma compreensão muito fina do estilo e do caráter dos trechos e autores. Tais qualidades agradaram incondicionalmente o auditório que a aplaudiu longamente, obtendo no final a concessão de números extra-programa. Ao piano acompanhou-a, com a proficiência revelada em recital anterior, o Professor German de Elizalde.

Crítica 141 - German de Elizalde - Felipe Barbalace [08-11-1945]

FILHO, Caldeira. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 14, 10 nov. 1945. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19451110-23352-nac-0014-999-14-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Mais um artista argentino apresentou a Sociedade de Cultura aos seus sócios: o tenor Felipe Barbalace, que anteontem se fez ouvir em recital no Teatro Municipal.

O que impressiona desde logo nesse jovem artista é a grande homogeneidade e harmonia de formação, o equilíbrio entre o seu tipo de voz e a técnica em que foi educada. O primeiro excelente para a música de câmara e a segunda perfeitamente conducente a essa manifestação e com ela totalmente concordante.

Felipe Barbalace possui voz de timbre suave, aveludado e com poder de ressonância muito bem aproveitado. Daí o alcance que manifesta numa sala imprópria para esse gênero com a do Municipal. Toda a sua boa tessitura mostra-se muito bem trabalhada na igualdade, empostação e emissão. O canto parece fluir naturalmente, espontaneamente, embora saibamos, nos verdadeiros artistas, o que sejam naturalidade e simplicidade, geralmente resultado de longa e trabalhosa formação.

Agradaram muitíssimo a musicalidade de Felipe Barbalace e o seu espírito de interpretação, que faz a cada trecho um pequeno poema muito bem acabado em todos os sentidos. Desenvolve a interpretação num sentido "intimista", de estilo cuidadosamente estabelecido e sumamente agradável. Sabe até onde pode ir, e não excede os próprios limites. Se isso, de um lado, valoriza as suas qualidades e lhes impede a deformação, por outro implica em certas dificuldades por ele brilhantemente vencidas. Uma delas é o âmbito da intensidade de que dispõem inteligentemente reduzido, obrigando em consequência a apuração extrema do valor de cada "nuance", graduando-lhes as transições com muita finura e sensibilidade.

Acompanhou-o ao piano o seu próprio educador, German de Elizalde. Ambos foram objeto de muitos aplausos por parte de um auditório sensível às subtilezas do jovem artistas, que teve de conceder pelas extra programa.

Crítica 142 - Gilberto Tinetti - Leda Coelho de Freitas [05-08-1960]

CANTORA na Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 8, 6 ago. 1960. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19600806-26158-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Alcançou brilhante e merecido êxito no sarau que a Sociedade de Cultura Artística ofereceu aos seus sócios, ontem, a constante de um recital pela cantora brasileira Leda Coelho de Freitas, com a colaboração ao piano de Gilberto Tinetti. Essa cantora iniciou os estudos no Rio de Janeiro com Heloisa Mantrangeoli e Maria Figueiredo Bezerra, discípula da saudosa Vera Janacopulos. Formou-se pela Escola Nacional de Música e a conquista de primeiro lugar em concursos então realizados valeu-lhe uma bolsa de estudos do Ministério da Educação. Pode então estudar na Europa, para onde seguiu em 1957, aperfeiçoando-se com Pièrre Bernar (Paris). Erik Werba (Mozarteum. Salzburgo) e Gina Cigna (Itália).

Adquiriu assim igual proficiência no canto de câmara, especialmente no "lied" e no repertório operístico. Obteve o primeiro lugar no Concurso Internacional de Melodia Francesa (Paris) e igual classificação no concurso da Academia Chigiana de Slena, Itália. Em 19[ilegível]9 estreou como cantora de ópera em Milão, no principal papel de "La Guerra" de Renzo Rossellini. Exibiu-se como concertista na França, Espanha e Itália e em muitas cidades do Brasil, sempre com integral êxito.

Na sua atuação de ontem a artista patriota confirmou plenamente os títulos e as referências de que se fizera preceder. Realmente, ela constitui uma exceção no meio musical brasileiro, onde são

raras as cantoras. E a exceção adquire ainda maior relevo pelo fato de Leda Coelho de Freitas possuir uma voz nada comum, [ilegível], vibrante, vigorosa, dotada dessa comunicabilidade natural que deriva da generosidade do timbre e do calor emotivo que a acompanha.

Cantando os clássicos Gluck e Haendel, os franceses Fauré, Debussy e Poulenc, acompanhados do germânico Brahms, dos brasileiros Villa-Lobos e do espanhol Turina, a artista revelou nítida compreensão das diferenças estilísticas sem prejuízo da espontaneidade de interpretação, realizando com igual propriedade os momentos de caráter predominantemente lírico e aqueles outros em que a força dramática conduz a expressão. A delicadeza do espírito camerístico se completa por uma dicção clara, bem cuidada, e uma maneira geral de interpretar na qual se sente o prazer que tem a artista em exprimir-se pelo canto, em utilizar esse instrumento único que é a voz humana para com ele chegar a frequentes momentos hedonísticos.

Efetivamente, Leda Coelho de Freitas parece mais completamente cantora e artista quando o texto lhe permite aqueles instantes de expansiva jubilação, para os quais sua voz se mostra particularmente adaptada. Notamos ainda que nossa apreciação não exclui algumas reservas, ditadas pelo fato de não estar completa a formação da artista. Nem por isso, porém, fica diminuído o valor que atualmente possui, principalmente este: a posse de um material realmente digno de aproveitamento. Ao piano, Gilberto Tinetti mostrou-se excelente acompanhador, fazendo jus também a uma referência elogiosa.

Crítica 143 - Grant Gershon - Kiri Te Kanawa [08, 18 e 22-04-1997]

HAAG, Carlos. Kiri faz recital burocrático em SP: A soprano, que voltará a cantar no teatro cultura artística, nos dias 18 e 22, teve estreia decepcionante. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 75, 10 abr. 1997. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19970410-37794-nac-0075-cd2-d5-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Ao fim de seu recital de estreia, anteontem no Cultura Artística, em São Paulo, a soprano Kiri Te Kanawa (que volta a apresentar-se, no mesmo local, nos dias 18 e 22) virou-se para o público e, dizendo-se gripada, anunciou o bis O Mio Babbino Caro. Delírio geral. Mas a cantora e pianista quase não se encontraram e não se ouviu um pinga do delicadeza da bela ária de Puccini. Entusiasmados, todos aplaudem com força a diva e a música do anúncio de gasolina. A síntese da noite.

Eis o belo jogo: o público adora, porque, afinal, é dame Kiri, a grande diva (o que realmente foi no passado). Essa, por sua vez, finge que ainda o é. Não há como negar que a cantora não perdeu o charme (é uma bela figura em cena, a quem se permite o decote ousado do vestido de noite) e, tampouco, a voz. Quando se esforça, brilha. Porém, no geral, foi um festival de frieza, falta de verdade e, acima de tudo, falta de comprometimento.

Ela estava gripada. Será só isso? Talvez pior que o vírus biológico seja o do dinheiro fácil, conseguido em turnês exaustivas por todos os cantos do mundo. Preguiçosa, tranquila no pedestal da carreira e sem tempo, Kiri faz concertos burocráticos, apoiada pelos muitos anos de estrada que lhe conferiram um piloto automático seguro. Foi assim, apenas como um exemplo, em Pace non Trovo, de Liszt, cantada com falsa emoção ou nas três peças de Les Nuits d'Été, de Bcerlioz, carentes de vida.

Kiri sempre resguardou, com sabedoria, sua voz. Mas o tempo é ingrato e essa está mais escura. Os vibratos ficaram oscilantes, em especial nos agudos (na maioria das vezes, de garganta) sustentados e a sua leveza de fraseado está bem abalada. Só no registro médio é que ela se permite a delicadeza sorridente que era a sua marca, como nas "árias antigas" de Handel e Vivaldi, Mesmo que não estivesse no seu melhor dia, ainda faz Strauss (Solti, seu mentor, não aprovaria de todo).

Não se trata de querer notas certinhas e afinação de cristal. Isso, aliás, não é mais o difícil e o melhor do canto. Do que não se pode abrir mão é da sinceridade, da paixão do intérprete diante da obra e do público. Infelizmente, a cada vez que saía do palco, entre as peças, a impressão era de que Kiri ia bater o cartão ponto nas coxias do teatro. Um recital mediano, indigno dela e de São Paulo., Triste.

Crítica 144 - Grant Gershon - Kiri Te Kanawa [08, 18 e 22-04-1997]

MORAES, J. J. de. Platéia calorosa despede-se de Kiri Te Kanawa: Uma das mais respeitadas sopranos de tessitura lírica deste fim de século, ela se mostrou em magnífica forma no seu último recital na cidade, dado anteontem à noite no teatro cultura artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 62, 24 abr. 1997. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19970424-37808-nac-0062-cd2-d4-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Uma das mais respeitadas sopranos de tessitura lírica deste fim de século, ela se mostrou em magnífica forma no seu último recital na cidade, dado anteontem à noite no teatro cultura artística

Inefável. Noite inesquecível. Foi assim que dois deslumbrados assinantes da terceira série da Sociedade de Cultura Artística definiram o recital de despedida da dame Kiri Te Kanawa, dado anteontem diante de uma plateia calorosa que a obrigou a dar duas árias extraprograma. E eles tinham razão: a soprano neozelandesa mostrou-se em magnífica forma, evidenciando muitas das qualidades que ainda fazem dela, aos 53 anos, uma das mais respeitadas sopranos de tessitura lírica do panorama vocal deste fim do século.

A voz humana, muito obviamente, é o mais expressivo dos instrumentos musicais. Entretanto, é também o mais frágil, aquele que mais sofre contingências do momento. Na sua estreia na atual Temporada Internacional da SCA (no dia 14), dame Kiri estava fortemente resfriada. Deixou o público frio e a crítica furibunda com o seu apenas passável desempenho.

Antes de entrar no palco paulista pela segunda vez (dia 18), ela recebeu uma notícia de seu marido que deixaria no chão qualquer mulher sensível. E, mesmo sofrendo, deu o seu recital, emocionalmente abalada. Ainda assim, saiu-se melhor do que na estreia resfriada. Curada do mal que prejudicou a garganta e demonstrando enorme coragem diante da notificação recebida de Londres, ela reinou soberana diante do seu terceiro e afortunado público de São Paulo.

Dame Kiri Te Kanawa continua sendo uma diva maravilhosa. Mas atenção: ela tem um temperamento artístico bastante cool e sutil, distante anos-luz dos exageros vulgares dessas cantoras de taberna. Ela tem um timbre límpido e lindo, que desafia com ciência e uma espécie de generosa parcimônia. Ao repetir o mesmo repertório da malfadada noite de estreia, deu-lhe uma outra vida - nuançada, repleta de luzes delicadas, mas intensas. "Canta como se tivesse mais razões para cantar que a própria vida." Que os deuses continuem a abençoar essa heroína que parece ter uma multidão de pássaros na garganta.

Crítica 145 - Hans Bruch - Lene Weiller-Bruch [13-03-1936]

BRAGA, Theodoro. Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 3, 14 mar. 1933. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19360314-20373-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o 352. o sarau da Sociedade de Cultura Artística, e o primeiro dos três oferecidos aos seus sócios no decorrer deste mês. O programa era dos mais interessantes, com várias peças a dois pianos, executadas pelos consagrados pianistas Hans e Lene Bruch, tendo aquele se feito ouvir também como solista. Iniciado o programa com o concerto em dó maior, para dois pianos, de Bach, impuseram-se desde logo ambos os artistas pela segurança do ritmo, pelo realce dado a polifonia pela perfeita concordância do colorido, da sonoridade e da interpretação, visando uma unidade de concepção que foi plenamente atingida.

A seguir, Hans Bruch executou a Sonata Apassionata, de Beethoven, tão conhecida e sempre tão querida do público, por ser uma das obras máximas da literatura do piano, e na qual o intérprete pode revelar integralmente as suas qualidades de pianista e de artista, bem como a sua afinidade com a inspiração beethoviana. Na interpretação dessa obra, Hans Bruch foi muito aplaudido, tendo concedido, como extra, a admirável página, também de Beethoven que é o primeiro tempo da sonata chamada "Ao luar".

Na segunda parte do programa, foram executados, a dois pianos, "Andante e variações" em si bemol maior, de Schumann cuja grande poesia foi excelentemente traduzida; "Diário Índio", de Busoni, em solo por Hans Bruchm que se fez admirar, mais uma vez, como pianista de valor; "Gavota", de Piran e "Scherzo" de Saint-Saens, para dois pianos, nova ocasião, para ambos os pianistas, de mostrar todas as qualidades que possuem como artistas e executantes de conjunto, o que lhes valeu aplausos prolongados e insistentes pedidos de "bis", gentilmente concedidos.

Ao êxito alcançado pelo concerto de ontem, seguir-se-ão em breve outros, pois, como já foi noticiado, a Sociedade de Cultura Artística realizará ainda mais dois saraus neste mês, um de música de câmara a cargo do "Quarteto dos Laureados", da Capital Federal, e outro de música sinfônica, sob a regência do maestro Ernest Mehlleh.

Crítica 146 - Hellmut Baerwald - Joseph Schuster [23-04-1946]

JOSEPH Schuster. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 abr. 1946. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19460425-21764-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em recital realizado anteontem, no Teatro Municipal, sob os auspícios da Sociedade de Cultura Artística, apresentou-se ao público de São Paulo o famoso violoncelista Joseph Schuster.

Essa audição constituiu para o ilustre virtuose ocasião de novo e entusiástico êxito, pela reafirmação calorosa das suas eminentes qualidades técnicas e artísticas. Em sonoridade, domínio do instrumento, variedade de matizes, condução da frase, efeitos expressivos e interpretação geral, é sempre o grande artista que nos foi há pouco revelado pela Sociedade Cultura Artística, no recital da apresentação para os seus sócios, recentemente realizado.

O pianista Hellmuth Baerwald secundou-o ao piano, quer como participante da execução de sonatas, quer como acompanhador, dentro das características que anteriormente assinalamos.

O êxito obtido por Joseph Schuster e o interesse com que vinha sendo esperada [ilegível] manifestação, demonstram o acerto da iniciativa daquela sociedade, apresentando-o em recital público, ou seja, tornando acessível a todos a audição de tão grande artista. Essa extensão do prazer artístico aos estranhos ao quadro social da Cultura é mais uma prova do seu interesse pelo desenvolvimento da música em nosso meio, que lhe deve soma não pequena de importantes realizações.

Crítica 147 - Hellmut Baerwald - Joseph Schuster [12-03-1941]

SOCIEDADE de cultura artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 2, 7 abr. 1946. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19460407-21750-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Com recital do eminente violoncelista Joseph Schuster, realizado no Teatro Municipal, iniciou a Sociedade de Cultura Artística a série de apresentações de grandes artistas estrangeiros contratados para as suas atividades de 1946.

O programa muito variado, permitiu a manifestação ampla da personalidade do artista nos vários estilos e autores, e ao mesmo tempo a do tratamento do violoncelo nos períodos clássicos, romântico e moderno.

O que primeira chama a tenção em qualquer artista e deveria ser para todos a preocupação inicial e fundamental, é a sonoridade. Joseph Schuster apresentou uma das mais belas sonoridades de violoncelo que temos ouvido. O tratamento a que a submeteu e o rico aproveitamento expressivo das gradações com imediata amplificação da característica melódica ou cantante do instrumento, desde logo entusiasmaram o público.

Além desse domínio completo da matéria sonora, é correto no estilo, impecável na transcendência da técnica e muito comunicativo na esplêndida expressão geral. Por isso, a sua atuação não permite sejam destacados alguns trechos como os melhores, porque em todos eles revelou-se o artista completo que é. Musicalmente, o momento culminante do recital foi a execução da Sonata, de Debussy, cuja linguagem musical talvez tenha parecido algo diferente, habituados, como estamos, apenas a sua expressão pianista e sinfônica. Ao lado dela, não podemos deixar de assinalar a breve “Cantiga de Ninar”, de Camargo Guarnieri, [ilegível] representativa de uma das mais belas realizações da melódica nacional, com aquela nota pessoal e elevada que caracteriza o autor, excelentemente interpretada pelo ilustre artista que ora nos visita.

Aplausos entusiásticos e prolongados obrigaram-no a comparecer repetidas vezes ao proscênio e executar várias peças fora do programa.

O pianista Hellmuth Baerwald foi o acompanhador do solista e estava à altura da responsabilidade, principalmente nas variações, de Beethoven e na Sonata de Debussy. Mas, como acontece com a maioria dos acompanhadores de celebridades, viu-se frequentemente compelido a extrema discricção, que pouco permitia ouvir do que tocava. Ora, a música não é só a parte do violoncelo. E justamente por tratar-se de instrumento melódico ou de sons sucessivos, a parte do piano é elemento integrante, o seu obscurecimento sistemático desequilibra a obra de arte musical. Além disso, certos efeitos do instrumento solista perderam a eficácia por lhe faltarem o suporte harmônico do piano.

De qualquer forma, entretanto, foi brilhante a projeção do notável artista Joseph Schuster, tendo este primeiro grande sarau da Cultura alcançado o brilho que se esperava pelo interesse que em torno dele se criara.

Crítica 148 - Hendrik Endt – Yehudi Menuhin [30-06-1941]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 jul. 1941. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19410701-22029-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Relatou-se ontem, no Teatro Municipal, o recital do celebre violinista Yehudi Menuhin para a Sociedade de Cultura Artística.

O ilustre artista organizou para este sarau um programa extremamente valioso, no qual figuravam Sonata, de Cesar Franck, Partita n. 3, de Bach, para violino só, e peça de Chausson, Sarasato Joaquim Nin, Camargo Guarnieri e Paganini.

A Sonata de Franck foi sem dúvida o ponto culminante da arte de Menuhin que se revelou integralmente em toda a sua grandeza, não submetida, desta vez, às peças pouco significativas dos programas anteriores, que lhe encobriram os aspectos mais interessantes. Yehudt Menuhin pôde revelar muito da sua privilegiada alma de artista, elevando a alturas verdadeiramente espirituais o poema magnífico do grande místico que foi Cesar Franck, traduzindo-lhe, de maneira inesquecível, a serenidade supra terrestre dos eleitos, naquela atmosfera que só Beethoven lograria atingir nas suas últimas obras.

Com a mesma elevação executou Menuhin as demais peças, cada qual excelentemente tratada no seu gênero, destacando-se a finura da interpretação dada à delicada “Cantiga de Ninar”, de Camargo Guarnieri.

O êxito do celebre artista foi grandioso, compensando integralmente os esforços desenvolvidos pela sociedade de Cultura Artística para apresentá-lo aos seus sócios.

Crítica 149 - Ilara Gomes Grosso - Iberê Gomes Grosso [14-01-1938]

397º Sarau da Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 jan. 1938. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19380115-20945-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Malgrado ter chovido a hora fixada para seu sarau de ontem, a Sociedade de Cultura Artística conseguiu atrair o que mais representativo há nos meios artísticos desta capital. O que era natural, pois se tratava do concerto que o distinto violoncelista patricio Iberê Gomes Grosso ia realizar.

O 397.º sarau da “Cultura” não foi, portanto, esquecido pelos sócios da fecunda sociedade. E impôs-se seguramente o artista nacional, cujos dotes de virtuosidade são excepcionais.

Do programa, teve especial destaque a execução do “Allegro” da “Sonata em mi menor, op. 38, de Brahms” pela maneira sóbria como o virtuoso distribuiu suas arcadas, pois que lhe dava, por vezes, um caráter tipicamente pessoal.

O que sobretudo se notou em Iberê Gomes Grosso, a vista da sua execução da “Sonata” supracitada, é o fato de dar à sonoridade do violoncelo, certa masculinidade. Evitou os arroubos ásperos ou fanhosos, excessivamente melodiosos e de um agrado banal para as plateias. Fato considerado timidez quando mal julgado, sua realidade é uma qualidade técnica de intérprete que na noite de ontem se fez ouvir.

Também constituiu objeto de acentuada curiosidade a execução, em 1.ª audição, da “Sonata” de Radamés Gnattali, - esse compositor nacional dos mais novatos dentre os que vão ganhando renome.

Seguiu-se uma parte composta de peças curtas em que figuraram obras de Chopin, Joaquim Nin, Ravel, Popper e Mignone. Deste último a execução de “Seresta” obteve êxito, pelo imprevisto de suas intervenções e pela proficiência técnica do executante.

Crítica 150 - Ilara Gomes Grosso - Quarteto Leonidas Autuori [08-01-1934]

MARCHESOTTI, Arnaldo. Concerto de música de câmaras quarteto “leonidas autuori”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 9 jan. 1935. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19350109-20008-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

É sabido que não faltam nos meios artísticos do país ótimos elementos instrumentistas e – como por vezes se tem provado – capazes de formar conjuntos de música de câmara. Mas, pela sua sutileza, pela sua elevação, este gênero só encontra animadores, aliás em toda parte do mundo, em reduzido número de pessoas que possuem, além de um gesto artístico mais apurado, certa dose de cultura musical. Assim, todos os grupos que se tem formado no Brasil, principalmente em São Paulo desapareceram: os componentes mesmo quando punham arte acima de todo interesse de ordem material, se dispersavam por falta de auditório que os animasse a continuar no cultivo dessa difícil e delicada manifestação musical.

Recentemente no Rio de Janeiro, fundou-se o Quarteto “Leonidas Autuori”, composto pelo 1º violino que lhe dá o nome, pelo 2º, Celio Nogueira, pela viola Edmundo Blois, e pelo violoncelo Iberê Gomes Grosso, tendo como colaboradora a pianista Ilara Gomes Grosso. Todos paulistas, com exceção, talvez do segundo violino.

A sociedade de Cultura Artística que de tempos a esta parte vem desenvolvendo uma ação brilhante e cada vez mais intensa em prol do desenvolvimento da arte musical em São Paulo, encarregou ontem esse conjunto de se desincumbir do seu 326.o sarau, realizado no Municipal, bastante concorrido apesar do mau tempo que reinava. Foi uma grande satisfação constatar-se que tão novel conjunto tenha já atingido qualidade excepcionais, técnicas como interpretativas. Estas, naturalmente mais em evidência que aquelas, não fossem os seus jovens componentes concertistas de inegável valor e que sempre se caracterizaram pela sua probidade artística, pelo entusiasmo sempre sincero que votam à sua arte. Se uma ou outra falha se pode aprontar quanto à técnica, deve ser atribuída provavelmente ao facto dos bravos instrumentistas esquecerem a sua qualidade de partes integrantes de um conjunto harmonioso, indivisível, solistas que são.

Mesmo assim, já se pode dizer que existe, de fato, um magnífico conjunto de música de câmara, destinado a uma carreira brilhante, que enobrecerá as tradições musicais do país, mesmo porque, é de se esperar, não lhe faltarão o apoio da Sociedade de Cultura Artística, sempre disposta a amparar os verdadeiros valores, isto é, os artistas cultos e honestos solam brasileiros ou estrangeiros.

A composição do programa era excelente sob o aspecto artístico e constituía prova árdua para um conjunto tão novo como o Quarteto “Leonidas Autuori”: o “Quartetto” op. 18, n. 4, de Beethoven, que embora pertencendo à primeira fase do mestre, apresenta interesse formal e musical, unidade estilística e profundidade de ideias, sendo assim o de mais evidência dos seis que formam a op. 18, dedicada ao príncipe Lobkowitz o “Trio” em sol maior, de Haydn, de tão sólida harmonia; e o conhecido quão difícil “Quinteto”, op. 44, de Schumann aliás executado com muita segurança e ótima sonoridade, ao qual, como ao “Trio”, emprestou inteligente e notável colaboração a pianista Ilara Gomes Grosso.

Ao que nos foi informado, o “Quarteto” que em boa hora o fino violinista Leonidas Autuori fundou, fará uma excursão artística pela Europa, subvencionado pelo governo central, sendo nos seus programas incluídas obras de musicistas brasileiros. Não temos dúvida de que, com ensaios mais acurados, cada qual dos componentes se abstraindo de sua qualidade de solista, essa excursão logrará grande êxito, dando à velha Europa uma mostra sadia da arte musical brasileira; e esperamos que no seu regresso o Quarteto “Leonidas Autuori” se apresente constantemente à plateia da Sociedade de cultura Artística, que irrefutavelmente é a mais culta de São Paulo, por isso que será a mais ardorosa animadora dos jovens elementos desse conjunto.

Crítica 151 - Inger Södergren - Nathalie Stutzmann [21 e 22-09-2009]

COELHO, Lauro Machado. A voz que extrai a dor de uma paixão não correspondida: Barítono alemão, aluno Soberba estilista, nathalie stutzman fez apresentação notável na Sala São Paulo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 44, 23 set. 2009. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20090923-42344-nac-44-cd2-d5-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

De modo geral, um ciclo de lieder narrativos apresenta ao intérprete uma dificuldade: possuir um seguro senso dramático, que não seja de natureza teatral. Para uma cantora como Nathalie Stutzmann, isso não representa problema algum pois, na Bela Moleira, de Franz Schubert – que cantou segunda-feira, em seu primeiro recital na Sala São Paulo - ela soube instintivamente construir as gradações do arco emocional, na história, contada por Wilhelm Muller, do rapaz apaixonado pela filha do moleiro, que não retribui seus sentimentos.

Para Stutzmann, porém, Die Schone Mullerin apresenta um problema específico: a transposição, para seu rico timbre de contralto, de um ciclo originalmente concebido para a voz do tenor, gera aspectos técnicos de equacionamento às vezes delicado. E isso vale também para a forma como a transposição se reflete no acompanhamento do piano. Se o piano do Inger Sodergren não faltaram momentos de refinamento e delicadeza, houve também canções para as quais ele soou demasiadamente pesado.

Assim, de uma maneira geral, as canções de andamento mais rápido, em que a voz se encontra em um registro médio - já naturalmente prejudicadas pela acústica da Sala São Paulo, ingrata para este gênero camerístico - se viram comprometidas pela tendência da voz soar abafada, com uma dicção imprecisa, o que fez detalhes preciosos se perderem. Em compensação, foi nos números de andamento mais compassado que a soberba estilista Nathalie Stutzmann, que nasceu em Paris em 1965, pôde trabalhar os contornos da linha melódica de Schubert, fazendo com que a variedade de coloridos de sua voz construísse os lieder com a arte do “teatro da palavra” que eles são.

Se em Caminhar, por exemplo, tanto a linha vocal quando o acompanhamento do piano, que descreve o marulhar do regato, deixaram a desejar, a voz de Stutzmann soube extrair, de Impaciência ou de Minha, no final da primeira parte, todas as inflexões de uma ingênua e irrefreável paixão. Neste sentido, os momentos mais gratificantes estiverem na segunda parte do ciclo.

Ali, na oposição entre A cor amada e A cor odiada – o verde da fita com que o rapaz presenteou a indiferente moleira, e também da roupa do caçador, seu rival, que o obceca e que ele vê em tudo-; ou na desesperança de Flores secas, em que ele já se vê morto, Stutzmann retratou, com emoção contida, a gradual consciência do desamor. E foi profundamente comovente a maneira como, na canção com que o ciclo se encerra – em que as águas do regato se despedem do rapaz que, nelas, procurou o descanso para a sua tristeza – Nathalie Stutzmann fez soar a repetição do “Gute Nacht” como uma doce canção de ninar.

Crítica 152 - Inger Södergren - Nathalie Stutzmann [07, 09 e 10-04-2003]

COELHO, Lauro Machado. Nathalie Stutzman, uma lição de canto em SP: Recital da cantora foi uma entrada com o pé direito para a temporada do Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 33, 14 abr. 2003. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20030414-39990-nac-33-cd2-d2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Lied é a comunhão da voz do piano, na missão de revelar a relação estreita entre música e palavra. Nathalie Stutzmann conhece todas as regras desse ritual: pouquíssimos gestos, expressão fisionômica parcimoniosa, rigor na articulação do texto. A arte de lapidar cada frase como se fosse uma joia. Dispondo de técnica soberba, bem resolvida, de emissão fácil e espontânea, ela pode concentrar-se na interpretação, nos valores estilísticos e expressivos que dão traços distintivos ao lied alemão ou à mélodie francesa. Não é só a voz de timbre privilegiado que a natureza lhe deu; é principalmente musicalidade e a inteligência de quem sabe exatamente o que está cantando.

Típica contralto francesa, de graves escuros e amplos, mas com um registro agudo claro, luminoso, que a leva à tessitura de mezzo, Nathalie é, antes de mais nada, uma estilista refinadíssima. Sem afetação, faz do legado perfeito, da produção impecável de pianíssimos, um instrumento a serviço de traduzir as minúcias de significado de uma canção narrativa como *Stirb, Lieb' und Freud*, a segunda do op. 35 de Schumann, sobre poemas de Justinus Kerner.

É impressionante o controle da emoção quando ela constrói o lento crescendo de *Stille Tranen*. Intérprete muito intensa, Nathalie é capaz de fazer a introspectiva *Alte Laute* como se estivesse pensando, e não cantando, suas palavras cheias de desalento. Mas, sobretudo, a cantora é outra quando passamos do romantismo de Schumann – que ela canta com pronúncia muito clara do alemão – ao passeio, na segunda parte, pela canção francesa da virada dos séculos 19-20.

Com Fauré, de quem gravou praticamente todas as mélodies, Nathalie Stutzmann está em casa, e sua leitura de *Après un Revê* tem a familiaridade de quem a faz dentro coração. Ela sabe contrapor a sensualidade da *Extase*, de Duparc, que faz com andamento lentíssimo, à elegância do pastiche barroco em *A Chloris*, de Reynaldo Hahn, que constrói um enorme senso de equilíbrio, até o discreto virtuosismo do “au prix des grâces de tes yeux” com que o poema de Théophile de Viau se encerra.

Em todos esses pontos – no clima de barcarola da *Sérénade Italienne*, de Chausson; nas transparentes texturas da *Chevelure*, de Debussy, banhada pelas mesmas águas dramáticas do *Pelléas*; no estilo canção popular da deliciosa *Les Chemins de l'Amour*, de Poulenc, que pôs fim ao recital – Nathalie contou com o apoio exato, com senso de timing de Inger Sodergren, a excelente pianista sueca que a acompanha desde 1994.

Crítica 153 - Iracema Barbosa - Trio Bandeirante [10 e 11-11-1952]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 nov. 1952. Música, p. 8. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19521112-23775-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em seu penúltimo sarau deste ano, a sociedade de Cultura Artística apresentou, anteontem e ontem, no grande auditório do seu próprio teatro, o consagrado conjunto de câmara Trio Bandeirante, de que fazem parte Iracema Barbosa, piano, Herla Kahn, violino e Cecília Zucarg, violoncelo, em programa constante de trios de Haydn, Ravel e Brahms.

No Trio n. 1, de Haydn, fez-se admirar o apreciado conjunto pela flexibilidade da articulação sonora, clareza da execução, correção do fraseado, e uma maneira geral de ótima qualidade, realçada, no primeiro movimento, pela limpidez cristalina do piano; no trecho central pela profundidade expressiva em todos os instrumentos e pelo excelente encadeamento entre as exposições melódicas do violino e violoncelo; e no Final (rondó all'ongarese) pelo dinamismo, pela alegria franca e riqueza de colorido.

A execução do Trio de Ravel foi uma prova decisiva para o valor do Trio Bandeirante. Quaisquer falhas seriam sobremodo sensíveis, não só em relação a peça em si, como pelo contraste que ela estabelece com a obra anteriormente apresentada. E, sem receio de engano, podemos afirmar que a prova foi brilhantemente vencida. Com que finura foi realizado, no primeiro tempo, o grave e nobre diálogo desses instrumentos, aos quais, graças a maneira raveliana, é restituído o ar senhoril e aristocrático que lhes é próprio na música de câmara! A fusão da sonoridade é outro grande problema, que não escapou é a sensibilidade daquelas festejadas artistas. Resolveram de maneira excelente, talvez o mesmo com algum excesso, porque no piano ficou algo encoberto a linha melódica nos momentos em que se situa na parte superior de uma série de acordes. Aí, talvez seja aconselhável um realce discreto, por meio de uma sonoridade um pouco mais clara.

O progresso revelado pelo Trio Bandeirante foi surpreendente, e a categoria em que agora se coloca leva-nos a esperar dele mais do que uma boa execução: queremos, nada mais, nada menos, do que a perfeição! Por isso a que, nos permitimos desejar, um pouco mais de “cor” pianística no segundo movimento do Trio do mestre francês, e, ainda no piano, uma apresentação mais profunda (mais [ilegível], talvez?) do início da “Passcaille”. E estamos certos de que chegará lá o Trio Bandeirante. Na vida de conjuntos desse tipo, o tempo se conta, não por meses ou anos, mas por décadas. O conjunto paulistano não venceu ainda o primeiro desses ciclos. E, portanto, um conjunto novo. Nem por isso permaneceu em estado de infância artística. Bem ao contrário, começa a revelar uma maturidade realmente promissora que acentuará, para melhor, sua inconfundível personalidade artística.

Confirmando antecipadamente o que acima dissemos, deu ele excelente versão ao Trio op. 8, de Brahms, muito comunicativa pela qualidade da exposição melódica, intensidade expressiva e equilíbrio emotivo, numa exala dosagem estilística que provocou, com as peças anteriores, fartos aplausos do público,

Consigamos, ainda que, além de surpreender-nos em Ravel, o Trio Bandeirante impôs-se pela sua vitória nesta outra prova: o cortejo entre os três estilos, nitidamente diferenciados em si e nas personalidades dos autores, a que pertenciam as peças constantes do programa. Vencer num, e falhar em outro, não seria impossível, nem seria desonroso, pois o fato se tem verificado em solistas e conjuntos de grande renome. Mas o Trio Bandeirante triunfou mais uma vez, pois a distinção entre eles foi completa, e cada um muito bem realizado segundo às próprias características.

Inegavelmente, o Trio Bandeirante realizou magnífica ascensão. O concerto de ontem pode valer como um cartão de promoção, referendado pelos aplausos do numeroso público que leve a fortuna de ouvi-lo.

Crítica 154 - J. Manfredini - Bidú Sayão [31-10-1935]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 nov. 1935. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19351101-20260-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o 346.o sarau da Sociedade de Cultura Artística cujos numerosos sócios tiveram a oportunidade de ouvir a notável soprano Bidu Sayão, em um programa inteiramente a seu cargo. Como sempre, a artista patricia foi festejadíssima pelos seus admiradores que não cessavam de aplaudir a riqueza dos seus dotes vocais, ontem postos em pleno realce nas peças destinadas a fazê-los valer, cheias das mais árduas dificuldades, por ela brilhantemente vencidas, como, entre outras, o “Rouxinol”, de Haendel o a “Marcha Turca”, de Mozart.

Mas, além de virtuose, Bidu Sayão é artista sensível e de muita comunicabilidade; basta lembrar a emoção quente com que interpretou “Alma sintamos”, de Joaquim Nin, a saudade profunda emprestada a “Casinha pequenina”, na feliz transcrição de Ernani Braga, o espírito com que executou “El clavelito”, de Mignone, peça na qual o autor assimilou com facilidade a maneira espanhola, e, sobretudo a ternura cheia de recolhimento do “Acalanto”, de Dinorah de Carvalho, suave linha melódica que um acompanhamento simples e felizmente desenhado envolve muita poesia.

Ante o seu extraordinário exílio, Bidu Sayão concedeu, a insistência do público, muitos extras. Colaboraram no recital o pianista sr. A. Mignone e o maestro Manfredini, que fez os acompanhamentos ao piano.

Crítica 155 - Jean Neveu - Ginette Neveu [13-08-1947]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 ago. 1947. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19470814-22159-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura artística apresentou aos seus sócios, ontem, no Teatro Municipal, a violinista francesa Ginette Neveu.

Iniciando o recital com o Concerto em sol maior, de Mozart, definiu-se a artista, desde logo, pela firmeza da arcada, pela qualidade do som, que parece concentrar a expressão, em vez de expandi-la, pelo que é cheio de significação, e ainda pela medida e discrição da emoção, ou melhor, pelo equilíbrio entre emoção e reflexão, está em tudo presente. Assim, deu-nos um Mozart severo e pensativo. Seguiu-se a “Chaconne”, de Bach, com maior expansão emotiva e mais larga revelação dos recursos e de técnica da artista. Um dos meios expressivos, a intensidade, é por ela tratada com admirável eficácia. Mas a variedade de efeitos assim obtida não se transforma em sugestões de cor, não apela para analogias visuais: ela se transforma em calor expressivo, dando a articulação sonora uma força encantadora por vezes quase vocal. A sonata era lá maior, de Brahms, acentuou a impressão de completa adesão à música. Sentia-se viver-lhe a artista a sequência da ideia e o fluxo da expressão, de maneira direta e pessoal, de acentuado caráter dramático, atmosfera em que atinge clímax incomparável pela sua força e integridade de estrutura, e bem distinta dos momentos de lirismo, em que sua expressão, entretanto, não é menos bela.

E após a “Habanera”, de Ravel, numa interpretação finíssima que constituiu um poema de extraordinária delicadeza, terminou o programa com a “Tzigane”, do mesmo autor, brilhantemente vencida no seu virtuosismo transcendente e no conteúdo expressivo.

Raros são os artistas dotados de tal convicção, de tal poder de recriação da obra interpretada, que qualidades realçadas pelo caráter do programa, severo e nobre como a arte e a própria figura da recitalista. A veemência, a força da comunicabilidade a que aludimos foram o coroamento do êxito da artista, muito aplaudida durante todo o concerto e no final, momento em que os aplausos culminaram em entusiasmo.

Ginette Neveu foi excelentemente secundada pelo pianista Jean Neveu artista que se manteve em plena concordância com a personalidade da solista.

Crítica 156 - Jennifer Partridge - Ian Partridge [11-10-1979]

FREITAG, Léa Vinocur. Repertório Agradável, voz monótona. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 15, 13 out. 1979. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19791013-32081-nac-0015-999-15-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

IAN PARTRIDGE (CANTO) E JENNIFER PARTIDGE (PIANO) - CANÇÕES DE JOHN DOWLAND, FAURÉ, BEETHOVEN, SCHUBERT, QULITER, VAUGHAN, WILLIAMS, GURNEY, ARNOLD, BUSH, SOCIEDADE DA CULTURA ARTÍSTICA, SOCIEDADE BRASILEIRA DA CULTURA INGLESA E CONSELHO BRITÂNICO, 11-10-79.

O concerto dos irmãos Ian Partridge e Jenniffer Partridge ofereceu momentos agradáveis de música de câmara, num repertório tradicional específico do gênero. Residindo em Londres, Ian Partridge realiza sua carreira na Europa, em tournées e gravações, sempre bem recebido pela crítica.

Apesar de todas as qualidades, Ian Partridge consegue transmitir monotonia e falta de colorido, pois raramente utiliza uma dinâmica diversificada, e canta Dowland, Fauré e Schubert com a mesma cor de voz.

Se não de detivesse a ler a partitura durante todo o concerto, poderia, talvez, libertar-se do texto e atingir melhor comunicação com o público.

Sua voz tem uma pequena extensão, que não é homogênea nos sons um pouco mais graves e agudos, em termos de emissão. Muito solicitado como intérprete de oratórios, a incursão por Beethoven, Schubert e Fauré exige outros recursos, como volume, colorido e extroversão de sentimentos.

As obras de John Dowland mantiveram uma fidelidade de estilo, pois, como peças renascentistas, comportam uma voz mais delicada e “branca”. Em Fauré faltou o caráter lírico e a poesia: Em Prière, sem expressão religiosa, e Après un Reve, sem expansão vocal. A frase final, Reviens, radieuse, reviens, ô mui mystérieuse!, que encerra todo o clima de amor e evocação, não manteve a frase longa, que requer uma técnica perfeita de respiração.

Beethoven, no seu famoso An die Ferne Geliebte, atingiu bons momentos interpretativos, com um pianíssimo expressivo ao final. Os lieder de Schubert sucederam-se num clima de romantismo, mas faltou energia em canções como Der Schiffer.

A última parte, de autores ingleses do século XX, ofereceu momentos de agradável musicalidade, em que Ian Partridge estava mais à vontade: voz adequada e dicção cuidada no inglês, que é a sua própria língua.

Jennifer Partridge, ao piano, transmitiu todas as nuances, diferenças e cores, fazendo música de câmara em alto nível.

Crítica 157 - João de Souza Lima - Maurice Raskin [09-12-1930]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 dez. 1930. Artes e Artistas, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19301210-18727-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Um sarau exclusivamente de sonatas é, como se sabe, iniciativa que envolve, além de uma grande responsabilidade artística oriunda da índole mesma das composições, dificuldades de não pequena monta, entre as quais não é de nomenos importância a que se refere capacidade de atenção do público. Para que esta não se distraia, maxime em se tratando de sonatas para dois instrumentos, não basta que os executantes sejam exímios, necessário se torna que, ao lado de uma identidade de compreensão das obras por parte dos intérpretes, se estabeleçam também entre os artistas e o público o ambiente propício à audição, determinado principalmente pela emoção que aqueles conseguem comunicar a este.

E foi o que não faltou no sarau de ontem da Sociedade de Cultura Artística e daí, o êxito brilhantíssimo que obteve o empreendimento da simpática Instituição, promovendo a realização de um concerto de sonatas.

Convidando dois artistas de valor, como João de Souza Lima e Maurice Raskin, cujos temperamentos oferecem não poucos pontos de contato, ambos conscienciosos e senhores de uma técnica perfeita nos respectivos instrumentos. Ora, aliás, de prever-se êxito a que estava destinado o sarau de ontem.

E a magnífica impressão que o excelente concerto deixou na distinta assistência que compareceu ao Teatro Municipal foi-se manifestando desde o primeiro tempo da Sonata n.5, de Beethoven, reproduzida com uma pureza de estilo e uma perfeita compreensão da obra do gênio de Bonn, para se afirmar ainda mais na característica Sonata-Fantasia de Villa-Lobos, cujo primeiro tempo é de uma originalidade de ritmos impressionante, e na Sonata, de Cesar Frank, cuja nobreza de linhas foi conservada dentro de uma forma nobre e elevada pelos dois jovens, mas já ilustres artistas.

A assistência dispensou, com justiça, calorosos aplausos a João de Souza Lima e Maurice Raskin no final de cada tempo das sonatas.

Crítica 158 - João de Souza Lima - Quartetto Léner [11-12-1940]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 8 dez. 1940. Artes e Artistas, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19401208-21859-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A série de audições consagradas à “evolução da música de câmara”, que tem levado aos saraus da Sociedade de Cultura Artística um público cada vez mais numeroso e entusiasta, terminará no próximo dia 11 do corrente, quarta-feira, no Teatro Municipal, com o 8º concerto do celebre Quartetto Léner. Nunca, talvez, nos annaes artísticos e musicais de São Pauo, um empreendimento dessa espécie alcançou tanto êxito como essa grandiosa realização da sociedade de Cultura Artística. O Quartetto Léner, que já se impunha, pelo seu renome universal, a admiração do nosso público, dominou completamente a numerosa plateia da “Cultura” durante os sete concertos já realizados. O seu próximo concerto, para terminação da brilhante série iniciada em outubro último, está desde já despertando interesse excepcional, pois os quatro ilustres virtuosos irão interpretar o Quartetto Dorico, de Respighi para eles especialmente composto, além de um quarteto de Villa-Lobos.

Consta também do programa um quintetto com piano, de Ernest Bloch, no qual tomará parte o ilustre pianista Souza Lima.

Crítica 159 - João de Souza Lima - Quartetto Léner [27-11-1940]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 nov. 1940. Artes e Artistas, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19401128-21850-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Sant’Anna, para a Sociedade de Cultura Artística, o 6º concerto do celebre Quartetto Léner que está apresentando, num ciclo de oito audições, a “evolução da música de câmara”.

O programa compreendia o quarteto em lá maior, de Schumann, e o quinteto com piano, de Brahms, em cuja execução colaborou o notável pianista patricio Souza Lima.

A audição de ontem foi coroada, como era de esperar, de magnífico êxito. O Quartetto Léner, como já temos assinalado, possui admirável plasticidade de inteligência e sensibilidade que lhe permite adaptar-se aos múltiplos aspectos da beleza artística, qualquer que seja a época, escola ou forma em questão, conseguindo sempre encontrar aquela certeza suprema existente em potência na obra de arte mas que só se revela aos intérpretes verdadeiramente superiores. Souza Lima fez-se merecedor de incondicionais elogios graças a sua atuação em tudo concordante com a dos admiráveis componentes do conjunto.

Crítica 160 - João de Souza Lima - Quartetto Léner [30-10-1940]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 31 out. 1940. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19401031-21827-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem no Teatro Sant'Anna, o segundo concerto do celebre "Quartetto Léner" para a Sociedade de Cultura Artística.

Como tem sido noticiado, a série completa constará de oito audições, no decurso das quais será apresentada a parte mais significativa da literatura do quarteto, desde os primórdios até os modernos.

A audição de ontem foi inteiramente consagrada a Mozart. Na primeira e última parte foram executados, respectivamente, os quartetos em sol maior, K.367 e em ré menor K.421.

O "Quartetto Léner" deu a essas páginas a interpretação soberba por todos esperada, dadas as eminentes qualidades de que é adotado. Mantendo-se embora dentro da máxima pureza de estilo, consegue ele revelar particularidades que parecem inteiramente novas pela maneira com que são tratadas, e, em certos momentos, imprimir caráter por assim dizer pessoal a alguns trechos.

Na segunda parte foi executado o "Quartetto com piano" em sol menor, com a colaboração do ilustre pianista patricio Souza Lima. Reafirmando de maneira brilhante a sua magnífica musicalidade, soube aquele artista adaptar-se ao espírito e a interpretação tão particulares do "Quartetto Léner". Perfeitamente integrado no conjunto, conduziu de maneira admirável o "Allegro", tendo ainda vencido a grande responsabilidade de apresentação dos temas iniciados do "Andante" e do "Rondó", enunciados com extraordinária propriedade e pureza de caráter.

Prossegue assim, coroada de vitorioso êxito, a interessante e valiosa iniciativa da Sociedade de Cultura artística, de inestimável valor educativo e artístico.

Os próximos saraus serão realizados as quartas-feiras as 21 horas no Teatro Sant'Anna.

Crítica 161 - João de Souza Lima - Quinteto de Câmara [04-10-1956]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 6 out. 1956. Música, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19561006-24979-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística fez realizar a 4 do corrente, no grande auditório do seu próprio Teatro, um concerto pelo Quinteto de Câmara integrado por Gino Alfonsi, 1.o violino; Alexandre Schaffmann, 2.o violino; Johannes Oclener, viola; Calixto Corazza, violoncelo, e Souza Lima, piano.

O programa compreendia: Quarteto com piano, em sol menor, de Mozart; Quarteto de cordas n.2 op.41 de Stanley Bale, e quinteto para piano e cordas, op.44, de Schumann.

A obra nova para o público era o quarteto do inglês Bale, a qual nos referimos quando da sua apresentação pelo Quarteto de Cordas Municipal, em agosto último (ver a nossa edição e 4-8-56). Ouvindo-o agora pela segunda vez, vimos confirmada a opinião que dele havíamos feito e de certo modo reforçada a nossa impressão quanto as qualidades da obra, principalmente em referência ao momento romântico da composição, o Andante, cuja profundidade expressiva melhor se evidenciou nesta segunda audição.

Na peça inicial do programa, o conjunto de câmara apresentou-se em plena forma, coeso, homogêneo, equilibrado, reafirmando as qualidades que o colocam em posição de relevo entre os congêneres (como é sabido, as cordas desse conjunto são as mesmas que constituem o Quarteto de Cordas Municipal) e que lhe têm valido a melhores referências da crítica e os aplausos do público. Como já tivemos oportunidade de dizer, esse conjunto possui um espírito camerístico sadio e dinâmico, equidistante do tradicionalismo rígido que mumifica as obras e da liberdade exagerada que as descaracteriza. Consegue ainda realizar aquele difícil equilíbrio entre a natureza solista de cada

executante (característica da música de câmara) e o ponto de vista de conjunto, do que decorre a espontaneidade da execução e a unidade da interpretação.

Essa maneira de ser, poderíamos mesmo dizer essa “personalidade” do conjunto expandiu-se mais largamente ainda na obra de Schumann, generosa na inspiração, rica na realização, vibrante, entusiástica e sempre apaixonada, fiel retrato daquele nobre espírito que foi Schumann. Inegável o brilho trazido pela presença do timbre pianístico excelentemente tratado por Souza Lima.

Essa apresentação do Quarteto Municipal, com a colaboração de outros artistas, e fora das suas audições habituais na Discoteca Pública, foi coroada de inteiro êxito. Promovendo-a, a Sociedade de Cultura Artística soube tirar partido da existência de conjunto de tal valor em S. Paulo, o que é também uma sugestão para que mais frequentes se tornem os concertos de câmara entre nós com a consequente apresentação de mais amplo repertório do gênero.

Crítica 162 - João de Souza Lima - Raul Laranjeira [29-11-1932]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 nov. 1932. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19321130-19352-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Teve brilhante êxito o concerto com que a Sociedade de Cultura Artística reiniciou, ontem, os seus saraus, interrompidos em julho em virtude dos excepcionais acontecimentos que se desenrolaram neste Estado.

Para o reinício de suas audições, que vinham sendo aguardadas com ansiedade pelos que se estavam habituando as finas reuniões de arte proporcionadas frequentemente aos seus associados, a Sociedade de Cultura Artística escolheu dois artistas de S. Paulo: o admirável pianista João de Souza Lima e o distinto violinista Raul Laranjeira, que executaram com brilho o belo programa de sonatas de Mozart, Debussy e Beethoven, organizado para esse primeiro concerto.

A seleta assistência que ocorreu satisfeita a essa audição, a 270, da Cultura Artística, manifestou com calor o seu agrado pela impecável execução dada pelos ilustres artistas as admiráveis composições escolhidas para o concerto. Os aplausos foram prolongados, principalmente ao findar a audição, com a Sonata op.24, de Beethoven.

Ao nosso ilustre artista João de Souza Lima, teve ainda a assistência oportunidade de manifestar a sua simpatia, ao lhe serem entregues as condecorações e insígnias que havia oferecido a Cruzada Artística, e que foram recentemente adquiridas pela Sociedade de Cultura Artística para sempre novamente entregues ao seu doador. Quando da criação da Cruzada Artística, os grandes pianistas d. Guiomar Novaes e João de Souza Lima foram dos primeiros a fazer contribuições em benefício dos órfãos e viúvas da Revolução, oferecendo a primeira medalha, que lhe tinha sido conferida pelo Conservatório de Paris, e o segundo todas as condecorações e insígnias que recebera de governos estrangeiros, durante sua carreira. Compreendendo a significação que para os seus doadores representavam esses donativos, de valor intrínseco pequeno em comparação com o seu valor moral a Sociedade de Cultura Artística adquiriu-os para novamente os oferecer aos ilustres artistas, prestando-lhes assim uma justa homenagem, ao mesmo tempo que contribuía em dinheiro para a obra que se impusera a Cruzada Artística.

Num dos intervalos da audição de ontem, o sr. José E. Mindlin, esforçado auxiliar e cooperador da Cruzada Artística, procedeu a entrega, ao sr. João de Souza Lima, em nome da diretoria da Sociedade de Cultura Artística, de suas insígnias e condecorações. Pronunciou nessa ocasião algumas palavras, realçando a significação daquela simples homenagem. A assistência, aplaudindo-o longamente, deu provas da simpatia com que recebera esse gesto da Sociedade de Cultura Artística.

Crítica 163 - João de Souza Lima - Ricardo Odnoposoff [07-11-1941]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 8 nov. 1941. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19411108-22141-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Encerrou-se ontem, com o concerto realizado no Teatro Municipal, o ciclo de sonatas para violino e piano, de Beethoven, executadas em três concerto pelos ilustres artistas “Ricardo Odnoposoff e Souza Lima”.

As três sonatas do programa foram apresentadas de maneira excepcionalmente bela e, sem diminuição das duas primeiras, a última, a celebre Sonata de Kreutzer, foi objeto de uma interpretação empolgante. Além da beleza da obra, que por si só absorve e engrandece toda a musicalidade dos intérpretes, há ainda o fato de estarem estes no ponto mais interessante, infelizmente o derradeiro, de

uma convivência de três semanas, no qual a fusão dos temperamentos e o equilíbrio da sensibilidade atingia o máximo possível. Por isso o último concerto e nele a última peça tendiam para uma perfeição que os intérpretes realizaram plenamente, provocando nos ouvintes profunda e inesquecível impressão.

Tratando de interpretação, somos de parecer que ela deve começar no texto a executar, sentindo-lhe o lado essencialmente musical, considerando consequências subjetivas e necessariamente individuais as imagens poéticas, os processos psicológicos de sentimento, e mesmo a dinâmica mais elementar da emoção, e não pelas explicações literárias, pelos comentários estéticos mais ou menos hábeis para depois a eles adaptar os textos ou, o que é pior, a música.

Tal opinião vale mesmo para Beethoven, apesar de ser já universalmente admitindo que o mestre tinha sempre em mente um “programa” ideal, não evidentemente um programa literário, mas um princípio pré-estabelecido, no qual importava principalmente a oposição de dois elementos contrastantes, muito gerais, dois “universais” que ele punha em conflito, e que os comentadores concretizavam depois ao seu bel prazer, por vezes com alguma base, dada a dramaticidade que ressaltava da modelagem sonora de alguns temas com que Beethoven exprimia aqueles elementos.

Por começarem na música e permanecerem nela é que foram admiráveis os dois artistas que aceitaram a responsabilidade de “interpretar” Beethoven. Fizeram-no obedientes a mais legítima estética, a mais sã e a mais pura musicalidade. Fugindo a literatura, a analogia, a tudo o que é extramusical, apresentaram aos ouvintes a música na sua tremenda simplicidade. Com isso não negamos, bem ao contrário, o valor dos comentários que esclarecem, guiam e orientam, porque ante a extrema generalidade da música, a sua abstração e espiritualidade e osso irresistível pendor para o concreto, para o material, para a objetividade obriga a procura de um ponto de poio, embora provisório, razão de ser do programa do próprio Beethoven.

Mas quanto maior nos parece o mestre quando podemos fazer da sua música a nossa própria expressão... Foi o que conseguiram Odnoposoff e Souza Lima nos três concertos ora realizados, nos quais reafirmaram o notável valor que possuem, e que constituem para a Sociedade de Cultura Artística mais um título valioso a ser acrescentado aos muitos das suas gloriosas tradições.

Crítica 164 - João de Souza Lima - Ricardo Odnoposoff [24-10-1941]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 out. 1941. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19411025-22129-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

O presente ano artístico foi iniciado com a execução promovida pela Sociedade de Cultura Artística e a cargo do pianista Fritz Jank. As 32 sonatas para piano de Beethoven, empreendimento que obteve inolvidável êxito. Beethoven foi ainda tratado pelo maestro Mehlich em três brilhantes conferências para a Sociedade Filarmônica. Volta à Cultura a apresentar nova série de suas obras, as dez sonatas para piano e violino, por Odnoposoff e Souza Lima e já o Departamento de Cultura anuncia um concerto sinfônico inteiramente consagrado ao mesmo autor.

A obra de Beethoven ainda não esgotou sua capacidade de nos comover artisticamente. O mundo volta-se constantemente para a sua mensagem, ansioso por encontrar-lhe a significação suprema que ainda permanece incógnita. Intérpretes e comentadores têm-na apresentado sob diversos aspectos; toda uma literatura, constituindo castíssima bibliografia, parece ter penetrado o mais profundo da estética do mestre. E quando pensamos que a sua essência está amplamente conhecida, e queremos confirmar, em novos contatos, as nossas próprias ideias, Beethoven nos surge diferente, novo, desconhecido, dizendo-nos coisas ainda não ouvidas dos seus lábios, e provocando emoções que sua inspiração ainda não despertara.

Por isso compreende-se o êxito obtido ontem pelo concerto de Ricardo Odnoposoff e Souza Lima, o primeiro da série de três organizados pela Sociedade de Cultura Artística para a execução integral do ciclo das dez sonatas para violino.

Beethoven é um autor em que o intérprete não se repete, tal a imensidade, a universalidade do seu gênio. Ambos os intérpretes de ontem, fundidos no mesmo ideal, embora dentro das características da personalidade de cada um, reviveram para um auditório muito numeroso as inspirações incomparáveis do mestre ainda não superado. É exato que as sonatas para violino e piano não constituem a expressão máxima de Beethoven. Encontramo-la mais em evidência nas sonatas para piano, nas sinfonias, nos trios e quartetos, na Missa. Mas nem por isso deixam de ser muito valiosas, como toda produção genial. Transparece ali a inquietação que o atormentava, expandem-se os momentos de seriedade em melodias de beleza incomparável, agita-se o ritmo com uma vida até então desconhecida no gênero de câmara, esboça-se o caráter dramático dos temas, alargam-se as formas

e os instrumentos são já tratados tendo em vista a própria individualidade: é a música que se humaniza, depois do relativo convencionalismo do período clássico.

Todos esses caracteres, essas intenções, esses dados emocionais foram amplamente vividos por Odnoposoff e Souza Lima em realizações instrumentais de rara beleza e impregnadas de intensa musicalidade que é o mais valioso título de ambos os artistas. Deram-nos versões muito interessantes das quatro sonatas ontem executadas, o que fez prever para os próximos concertos êxito ainda maior.

Crítica 165 - João de Souza Lima - Ricardo Odnoposoff [31-10-1941]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 nov. 1941. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19411101-22135-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o segundo concerto da série organizada pela Sociedade de Cultura Artística para a execução das dez sonatas para violino e piano, de Beethoven, a cargo dos consagrados artistas Ricardo Odnoposoff, violinista, e Souza Lima, pianista.

O programa compreendia as sonatas op. 12 n. 3, em mi bemol maior, op. 96, em sol maior e op. 24, em fá maior (Primavera).

O lirismo de Odnoposoff e a exata compreensão do gênero música de câmara, de Souza Lima, fundiram-se com raro equilíbrio estético para dar daquelas obras uma interpretação realmente superior.

A observação do caráter temático, a valorização da figuração rítmica, a significação melódica e harmônica, tudo foi notavelmente vivido por ambos os artistas com rara força expressiva, colocando-se logo a interpretação num plano superior onde a inspiração palavra livre e soberana, num esplêndido realce de todas as belezas que o gênio de Beethoven nos deixou nessas páginas.

A iniciativa da Sociedade de Cultura Artística está sendo recebida com invulgar simpatia, o que prova o quanto ela acertou na sua deliberação e o quanto esses concertos correspondem ao interesse dos seus sócios.

O último concerto da série será realizado a 7 do corrente, às 21 horas, no Teatro Municipal.

Crítica 166 - João de Souza Lima - Trio São Paulo [06 (incerto) e 13-12-1935]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 dez. 1935. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19351214-20297-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se, ontem, no Teatro Municipal, mais um sarau da Sociedade de Cultura Artística, para apresentação aos seus sócios, do Trio São Paulo, recentemente fundado nesta capital, e de que são componentes Souza Lima, Ziatopolsky e Corazza, no mês que, por si sós, já eram uma valiosa recomendação. O programa também se impunha pela criteriosa escolha das peças e pela sua inteligente sequência, nele figurado trios de Beethoven, Roussell, e Schumann. E após a execução podemos dizer, sem exagero, que o Trio São Paulo foi muito além da expectativa, excedendo o que lícitamente seria de esperar de um conjunto organizado há cerca de dois meses, apenas.

Fundindo a musicalidade intensa dos virtuosos que é Souza Lima, a sensibilidade aristocrática de Ziatopolsky e a sonoridade não comum de Corazza, o Trio São Paulo apresenta-se desde já com todas as melhores características dos agrupamentos desse gênero, principalmente a homogeneidade da execução e o equilíbrio constante e rigoroso da intensidade sonora, das indicações expressivas, da individualidade de cada instrumento e os efeitos de conjunto. Mas, o que é verdadeiramente surpreendente no Trio São Paulo é a grande maturidade, totalmente atingida pelos seus componentes e realizada sob uma unidade completa, da compreensão eminentemente musical, das peças, maturidade essa que normalmente é conseguida após anos de labor assíduo e que os artistas de ontem mostraram possuir desde o primeiro concerto. Sem a menor hesitação, atingiram o mais profundo da inspiração e da estrutura das peças interpretadas, realizando os detalhes todos em função da linha geral, e esta em função da unidade da obra, e com uma comunicabilidade que prendia a atenção do ouvinte até o extinguir-se do último som.

E, sem esquecer que devemos essa auspiciosíssima estreia à Sociedade de Cultura Artística, assinalamos, com inteira justiça a entrada do Trio São Paulo na atividade musical de São Paulo e do país, trio esse que pode figurar com brilhantismo em qualquer dos mais exigentes centros musicais da atualidade.

Crítica 167 - João de Souza Lima - Trio São Paulo [17-01-1936]

A Fritz Jank coube boa parte dessas demonstrações de admiração pela sua atuação em todo o recital e **pela participação na execução da Sonata, em lá maior, de Beethoven, para piano**

A Sociedade de Cultura Artística realizou ontem, no Salão Germania, o seu 315. Sarau, com um programa de música de câmara desempenhado pelo Trio São Paulo, do Departamento Municipal de Cultura e Recreação, do qual são componentes Souza Lima, Ziatopolasky e Corazza. No concerto de ontem, o Trio São Paulo apresentou três aspectos completamente diversos da música da câmara, com os Trios de Mozart, Ravel, e Mendellsohn, e a execução de qualquer deles foi excelente. Em Ravel, principalmente, o Trio São Paulo como que se revelou novamente vencendo incríveis dificuldades de escrita, inúmeros problemas de sonoridade, dominando completamente a extrema complexidade daquela obra, cujo espírito nos foi integralmente transmitido. O Trio São Paulo vem vencendo galhardamente árdua tarefa que se impôs, firmando-se como um conjunto de muita autoridade. E esse concerto é mais um título de benemerência conquistado pela Sociedade de Cultura Artística, a ser acrescido nos muitos já adquiridos pelos serviços que vem prestando à arte entre nós.

Crítica 168 - João de Souza Lima - Trio São Paulo [17-01-1939]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 5, 18 jan. 1939. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19390118-21257-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Foi profundamente grato para os que verdadeiramente amam a música do concerto que ontem promoveu no Teatro Municipal, a Sociedade de Cultura Artística, Esteve a cargo do “Trio São Paulo”, do Departamento de Cultura, ao qual não se pôde deixar de dispensar sempre e sempre os mais justos louvores. Os componentes desse conjunto (Souza Lima, piano; Zlatopolsky, violino; e Corazza, violoncelo), além de serem reconhecidamente grandes virtuosos dos seus instrumentos, procuraram e conseguem cada vez mais identificar o seu temperamento artístico, numa verdadeira compreensão da música de câmara, fato que infelizmente não é comum registrar-se em conjuntos desse difícil quão sutil gênero musical.

Uma das páginas que formavam o programa era o “Concerto” para piano, violino e violoncelo, de Franco Alfano, inegavelmente uma das mais interessantes que se tem escrito após-guerra. Com razão se pôde chama-la “Concerto” em vez de “Trio”: os três instrumentos para os quais foi escrito são eminentemente concertantes e requerem o mais perfeito virtuosismo dos intérpretes. Independem entre si e do primeiro ao último compasso da obra constroem incessantemente uma rica e sólida polifonia. No primeiro tempo, murmuram uma canção despreocupada, cheia de espontaneidade e de um lirismo todo interior, que deixa o ouvinte num estado de quase melancolia, esse mesmo estado em que se fica quando se ouvem os acentos tristes da música oriental. No segundo tempo, a melancolia cede lugar a uma alegria palpitante, buliçosa, carregada de cores, à espanhola. E veemente o lirismo. Evoca mesmo a música impetuosa e saltitante de Espanha, a que não tem vestígios de orientalismo. Depois, para terminar, um absorvente e delicioso tumultuar de sons, em que sobressai uma “fuga” vigorosa e atraente, quer pela forma, quer pela essência.

Não obstante as reminiscências orientais e hispânicas que desperta, nesse “Concerto” Franco Alfano imprime fortes traços de personalidade, de espírito criador esse revela um artista nobres de sentimento e um dos mais legítimos representantes da “renascença musical” italiana.

O “Trio” em mi maior, n.3 de Mozart, que ocupava a segunda parte do programa, teve do “Trio São Paulo” uma interpretação que jamais poderá ser esquecida. Ouviu-se um Mozart como se deve ser compreendido, sem arrebiques de rendilhados, sem pianíssimos adocicados, tão do gosto da grande maioria dos concertistas que pretendem interpretá-lo. Nada de maneirismos e muito de música, tradutora de uma felicidade infinda, de uma alegria pura, serena, facilmente comunicativa, foi o que os três distintos artistas verdadeiramente transmitiram no auditório. E essa alegria torna-se ainda mais intensa quando - é interessante notar - no “allegro” final. Mozart se anuncia inconfundivelmente viennense...

O memorável concerto que a Sociedade de Cultura Artística proporcionou ontem aos seus associados, não poderia ter fecho mais feliz senão com o “Quartetto” com piano, de Fauré, em cuja execução colaborou o consagrado violista Amadeu Barbi. Fauré resume bem, nessa página, o espírito francês. Jamais os efeitos fáceis, a vulgaridade tem ali acolhimento. Tudo é seriedade e nobreza artísticas: é elevação e pureza de sentimento. As melodias fluentes, de linhas severas, elegantes, emanam a um só tempo dos quatro instrumentos, que se fundem numa sonoridade ampla, redonda, macia, enternecedora, até. É a harmonia, no mais amplo sentido do termo. Ao ouvinte menos

prevenido, poderia parecer a sonoridade de uma orquestra irrepreensivelmente construída. A arte de Fauré, que nessa página escreveu música pela música, chega a tal perfeição, que não se distinguem, constantemente, a voz de cada instrumento, nem mesmo a do piano. A audição desse “Quartetto”, sem a visão do meio mecânico empregado para sua execução, pode levar a crer que o grande mestre francês o escreveu para um instrumento que só ele conhecia.

Uma e mais audições desse “Quartetto”, a que se pode com justeza chamar sublime, não seria fora de propósito, pois as obras-primas não aborrecem jamais. Pelo contrário, despertam perenemente em quem as procuraram novas e exatas emoções.

Crítica 169 - João de Souza Lima - Trio São Paulo [28-09-1936]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 set. 1936. Artes e Artistas, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19360929-20543-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A música de câmara, cada vez mais apreciada entre nós, conseguiu reunir ontem, no Teatro Municipal, a maioria dos sócios da Sociedade de Cultura Artística. O “Trio São Paulo”, do Departamento Municipal de Cultura, executou um magnífico programa, no qual figuravam trios de Brahms e Beethoven, e o “Quartetto em dó menor”, de Fauré, no qual aquele conjunto teve o concurso do prof Amadeu Barbi.

Cada audição do “Trio S. Paulo”, de que fazem parte os srs. Souza Lima, Ziatopolsky e Corazza, é uma nova oportunidade que se nos oferece a assinalar as excelentes qualidades e o constante progresso que demonstra. Formado por artistas conscientes das suas responsabilidades, dotados de grande valor artístico e cultores apaixonados do gênero difícil a que se dedicam, aquele conjunto oferece sempre execuções nas quais o mais cuidadoso acabamento se reveste de uma interpretação profundamente pensada e sentida. Todas as particularidades de detalhe e todos os efeitos de conjunto estão admiravelmente estabelecidos numa concordância feliz para a realização geral. A cada peça o “Trio S. Paulo” dá uma interpretação completa em si mesma e que por isso mesmo, não se permite comparação com as demais. Por isso, é difícil dizer-se qual a sua melhor execução de ontem, se a do “Trio op.8”, de Brahms, esplêndida pela profundidade com que foi realizada, ou a do “Trio op.1 n.2”, de Beethoven, toda clareza, transparecia e finura, ou ainda a do maravilhoso “Quarteto” de Fauré, impregnada de uma nobre emoção. Em todas elas o “Trio São Paulo” mostrou sobejo o seu valor, tendo sido premiado com calorosos e merecidos aplausos.

E após o magnífico êxito de ontem, a cultura promete para breve mais dois excelentes saraus. O primeiro, a realizar-se no próximo dia 2 e outubro, será confiado aos “Meninos Cantores de Vienna” e o segundo, fixado para o dia 5 do mesmo mês, constará de um grande concerto sinfônico, sob a regência do maestro Ernst Mehlich, no qual se apresentará como solista a grande pianista patricia Guiomar Novaes Pinto.

Crítica 170 - João de Souza Lima - Trio São Paulo e Christina Maristany [15-04-1936]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 abr. 1936. Artes e Artistas, p. 7. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19360416-20401-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Com êxito esperado, realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o 355. Sarau da Sociedade de Cultura Artística, cujo programa foi desempenhado pelo Trio “São Paulo”, do Departamento de Cultura e Recreação, e pela cantora Christina Maristany. A esta artista fora reservada toda a segunda parte do programa, na qual figuravam os trechos mais apreciados do seu repertório. Começando com “Le billet de loterie” de Nicolo-Isonard, a sra. Christina Maristany teve desde logo ocasião de exhibir a riqueza e variedade dos seus dotes vocais, que despertaram a imediata admiração do grande auditório de ontem. Efetivamente, a apreciada cantora dispõe de uma notável clareza e de grande igualdade nas passagens de agilidade, por ela realizadas puras, límpidas, cristalinas. São excelentes também as suas meias tintas, a doçura dos pianíssimos, a suavidade das transições de uma a outra cor sonora. Estas qualidades, aliadas a uma dicção muito nítida, foram eficientemente aproveitadas na interpretação dos trechos de Brahms, Obradors, C. Guarnieri e Mignone. Sob insistentes aplausos, teve de conceder vários extras. O Trio “São Paulo”, interpretando Beethoven, (op. 70, n.1) e Gretchaninov, (op.38), reafirmou todas as suas brilhantes qualidades, já por nós assinaladas nestas colunas. E um conjunto de extraordinário valor, guiado por uma musicalidade e uma intuição artística notáveis, servidas pelo grande preparo dos seus componentes. As execuções do Trio “São Paulo” são, sem favor, modelares,

o que é logo verificado pela exata acentuação dos motivos, condução dinâmica das frases, projeções sonora dos diferentes períodos e partes, numa como que reconstrução da obra de tal maneira clara que, o ouvinte está sempre situando exatamente o momento formal em que se acha. E a impressão de unidade é completa, sem nenhuma fragmentação. O público foi prodígio de merecidos aplausos para a esplêndida execução de ontem.

Depois da penetração tão sincera do espírito beethoviano, ouvimos o lirismo de Gretchaninov a expandir-se através da expressão de Ziatopolosky e Corazza, que os dedos de Souza Lima envolviam na mais poética atmosfera sonora.

O concerto de ontem foi, sem dúvida, uma deliciosa festa de arte, como o são, aliás, todas as que a Cultura costuma oferecer aos seus sócios.

Crítica 171 - João de Souza Lima - William Primrose [13-12-1932]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 dez. 1932. Artes e Artistas, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19321214-19364-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Confiada a dois artistas de reputação firmada a interpretação do respectivo programa, o 272.o sarau da Sociedade de Cultura Artística atraiu ao Teatro Municipal a despeito da chuva persistente que desabou ontem, um fino e elegante auditório.

O interesse que esse sarau despertou entre os amantes da boa música tinha a justifica-lo, além do merecido renome do violinista William Primrose e do pianista Souza Lima, o fato de se tratar de um recital de sonatas para piano e violino e piano e viola, manifestação artística a que nem sempre se pode assistir, ora por se não encontrarem com facilidade artistas de igual valia, ora pelo receio, não raro infundado, dos organizadores do programa de cansar o público.

Bem haja, pois, a benemérita Sociedade de Cultura Artística por vir desfazendo esse último preconceito em matéria de música da câmara, como, aliás, já tem desfeito muitos outros, na realização de um programa de verdadeira cultura.

Constituíram o sarau de ontem a Sonata em sol menor para piano e viola, de J. S. Bach; a Sonata n. 8 em sol maior pra piano e violino, de Beethoven, e a Sonata em lá maior para piano e violino de Cesar Franck. Uma noite de arte musical pura, que provocou interesse na elegante assistência que se via no Teatro Municipal.

A execução esteve confiada ao violinista William Primrose, distinto artista do Quarteto de Londres e discípulo de Isale, e ao pianista Souza Lima, uma das mais completas personalidades musicais da atual geração brasileira. O primeiro é um executante, que a uma desprestigiada sobriedade alia um natural elegância. E essa mesma sobriedade se revelou na interpretação do programa, tornando-se alvo de calorosos aplausos, juntamente com Souza Lima, que foi um intérprete consciencioso e elevado.

Ao terminar a última parte, diante da insistência dos aplausos, os dois distintos artistas concederam um extra.

Crítica 172 - John Newmark - Szymon Goldberg [12-09-1949]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 set. 1949. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19490913-22800-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou ontem aos seus sócios, em recital realizado no Teatro Municipal, o eminente violinista Szymon Goldberg, com a colaboração do seu próprio pianista Johns Newmark.

Szymon Goldberg figura entre os grandes violinistas da sua atualidade, e é sem dúvida um dos mais finos e interessantes artistas que ultimamente se têm feito ouvir aqui. Uma técnica transcendente põe à disposição da sua grande sensibilidade todos os recursos expressivos oferecidos pelo violino. O domínio da sonoridade é o primeiro dos grandes fatores do êxito do recitalista. Dentre as qualidades do som, uma das mais belas é a pureza Goldberg tem um som puro, no sentido de ser intrinsecamente violinista, de vir envolvido no timbre que lhe é próprio e submetido a um “vibrato” cuidadosamente dosado, por ele empregado com muita eficiência.

Sob tais dedos, compreende-se uma longa “suite” para violino só., terminando com a grandiosa “chaconne”. Sentia-se ali uma verdadeira reginação, análoga a do órgão, com mudanças de qualidade sonora que poderosamente sugeriam variedade de timbre.

E se em certas peças serviu-se o artista de um estilo severo, sério e concentrado em outras expandiu com enorme comunicabilidade a vida do discurso musical, a riqueza de “nuances” e de inflexões expressivas só possíveis em música. Sua personalidade apareceu assim revestida de um senso criador realmente incomum, e capaz de surpreendente [ilegível] expressiva, demonstrativa de que o verdadeiro artista, embora tenha preferências, sabe encontrar belezas nas mais diversas expressões sonoras, e sabe também, pela unidade da interpretação, reduzi-las a beleza simplesmente.

Admirável e em tudo digna do seu ilustre “partenaire” foi a atuação do pianista John Newmark.

Na próxima sexta-feira, 16 do corrente (e não quinta-feira, como foi noticiado), a Sociedade de Cultura Artística apresentará, no Teatro Municipal, o celebre pianista Wilhelm Kempff, que executará um programa de sonatas (Mozart, Beethoven, Schubert e Liszt).

Os respectivos ingressos serão distribuídos na sede social na véspera e no dia do sarau, das 12 às 17 horas.

Crítica 173 - José Augusto de Souza Lima - Leonidas Autuori [13-10-1920]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 out. 1920. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19201014-15255-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A resolução da Sociedade de cultura Artística de confiar ao jovem violinista brasileira Leonidas Autuori a execução do programa do seu 107.o sarau foi ontem plena e brilhantemente justificada pela maneira superior como se desempenhou de sua tarefa.

Só a interpretação do concerto de Beethoven bastaria para o julgamento do moço violinista, que, nessa bela peça, pode demonstrar a sua rara intuição musical, a par de uma técnica de admirável nitidez e notável vigor. Não entra nas nossas apreciações, como elemento de relatividade, a idade do violinista, pois qualquer artista provento se honraria de executar Beethoven como o fez ontem Leonidas Autuori.

O resto do programa teve igualmente excelente execução, sendo o jovem violinista muito aplaudido.

Os acompanhamentos foram feitos, com a acostumada proficiência, pelo maestro J. Souza Lima.

Crítica 174 - José Augusto de Souza Lima - Madeleine Grey [10-07-1929]

SEGUNDO recital Madeleine Grey na Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 9 jul. 1929. Artes e Artistas, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19290709-18283-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A grande cantora Madeleine Grey obteve mais um brilhante triunfo no seu recital de domingo, quase todo composto de cantos e canções hebraicas e uma parte consagrada aos cantos de negros recolhidos e harmonizados nos Estados Unidos por Burleigh.

Pode-se mais uma vez admirar a notável intuição dessa artista, o seu excepcional poder de assimilação e de transmissão. Cada trecho interpretado é um complexo de impressões de um grande poder evocativo, em que a cantora parece penetrar o fundo psicológico de cada raça e reproduzir num império fantástico o próprio ambiente em que esses cantos ou canções nasceram, desdobrando aos nossos olhos um quadro completo como em “Amuri, amuri” ou evocando nos lamentos e anseios da oração pelos mortos, de Ravel, toda a dolorosa história da raça perseguida.

Assim nas canções negras, em que a sua voz adquire a modalidade característica e a frase e o ritmo se apresentam na sua feição adequada.

Este recital empolgou o auditório que fez a artista uma viva demonstração de apreço obrigando-a a cantar novos trechos fora do programa.

*

A Sociedade de Cultura Artística que está positivamente salvando a reputação de S. Paulo com os sucessivos saraus destes dias, os únicos que garantem aos artistas um auditório capaz de compensá-los moral e financeiramente dos seus esforços, tomou a deliberação de todo o ponto louvável, de promover mais um recital de canto de Madeleine Grey.

Essa audição, que será o 212.o sarau realizar-se-á amanhã, 10, no Teatro Municipal, às 21 horas.

Já está organizado um primoroso programa em que figuram numerosas canções antigas de França, da Borgonha, da Bretanha, do Auvergne, cantos populares espanhóis, vários cantos de negros

norte-americanos, novas canções sicilianas harmonizadas por Favera e Geni Sadero e a tarantella napolitana de Rossini.

Como nos outros concertos Madeleine Grey terá neste o precioso concurso do professor Souza Lima.

Os sócios da Cultura Artística poderão retirar, desde hoje, das 13 às 17 horas, na bilheteria do Municipal, os recibos de julho que lhes dão ingresso.

Este concerto não será irradiado.

Crítica 175 - José Augusto de Souza Lima - Rachel Bastos [17-11-1933]

SOCIEDADE de Cultura Artística: Rachel Bastos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 nov. 1933. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19331118-19653-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou, ontem, no seu 397.º sarau, realizado no Municipal, a distinta cantora portuguesa sra. Rachel Bastos, que executou um programa eclético, agradável pela musicalidade das obras que o constituíam. Na segunda parte a ilustre cantora teve a feliz ideia de apresentar-nos alguns compositores portugueses, já conhecidos em algumas de suas obras, mas estimados no nosso país. São eles H. do Nascimento, em “Cantiga de ninar” e “Canção das duas folhas”, de caráter mais universal, finamente harmonizadas e de muita inspiração, casando-se a música muito bem ao texto; Vianna da Motta, o grande pianista e compositor, em “Pastora” de uma melodia repousante, com uma factura despretensiosa, mas de fina sensibilidade artística, levemente impregnada da música nacional portuguesa; L. de Freitas Branco, em “Aquela moça”, cheia de poesia no texto, de música acentuadamente portuguesa, muito bem tratada; e Ruy Coelho, o universalmente conhecido compositor de “fados”, em “Rouxinol”, fina página, em que, como evidencia o nome, põe a prova os recursos vocais de uma cantora.

Dissemos que a sra. Rachel Bastos foi feliz em incluir essas composições no seu programa, não só por serem elas dignas de figurar num concerto, como pelo fato de tão poucas vezes, como aliás, acontece com a música brasileira, podermos ouvir, de maneira mais elevada, mais artística como soe acontecer num “concerto”, a música portuguesa, que também é um pouco nossa.

A sra. Rachel Bastos, desde logo prendeu a atenção da numerosa assistência, pela sua voz pura, de timbre agradável, e atraiu, a simpatia profunda de todos, pela sobriedade e distinção com que cantou todo o programa, sendo, por isso, obrigada a bicar alguns números, e a executar vários “extras”, ante os aplausos calorosos com que foi distinguida pois sempre exigente plateia da Cultura Artística, os quais foram também dirigidos ao professor Souza Lima, que foi um fino e inteligente colaborador da distinta artista.

Crítica 176 - José Augusto de Souza Lima - Vera Janacopulos [28-12-1937]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 dez. 1937. Artes e Artistas, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19371229-20930-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística proporcionou, ontem aos seus sócios, no Municipal, o seu 396.º sarau.

Desse sarau se [ilegível] a insigne cantora Vera Janacopulos – com o que o encerramento das atividades ao presente ano redobrou em significado, em virtude do valor e dos recursos da artista.

Vera Janacopulos em todas as suas interpretações, desde que se apresenta à distinta plateia paulistana, sempre revelou, antes de mais nada, uma qualidade sobre maneira rara: uma técnica vocal que o tempo não conseguiu desfazer.

E não foi outro modo por que se apresentou na noitada de ontem ao auditório.

Em “Dido’s Death”, de Henry Purcell, foi impecável, não só pela racional distribuição das nuances dessa peça, como também pela gesticulação sóbria.

Fazendo-se ouvir em “Chanson bretonne”, harmonizada por Huré, outra foi a modalidade em que empregou a técnica para suprir as deficiências do seu âmbito vocal distribuindo maravilhosamente, numa expressiva versão de parlenda os versos bregeiros que dizia, com boa dicção e, sobretudo, puríssima articulação.

Aliás, a 2.º parte do programa a todos encantou. Nesta, sobressaiu-se a compreensão exata por parte da cantora, das sequências tropológicas do Gregoriano no século XII.

Seguiu-se uma parte dedicada aos autores espanhóis, a Mussorgsky a Fauré e Debussy, bem como uma seção do programa em que Vera Janacopulos apresentou, com muita personalidade. “Engenho Novo”, de Ernani Braga, além de outras peças de autores nacionais.

Crítica 177 - Kathryn Stott - Yo-Yo Ma [15 e 16-06-2010]

COELHO, João Marcos. Yo-yo ma em uma noite para não esquecer: Paixão, rigor e talento marcaram apresentação irretocável do violoncelista ao lado da pianista inglesa kathryn stott. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 84, 17 jun. 2010. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19460407-21750-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Um concerto dominado pelo universo do cinema – foi o que um público entusiasmadíssimo curtiu no concerto de terça na Sala São Paulo. Afinal, estava no palco o mais insensato dos músicos clássicos da atualidade, o violoncelista Yo-Yo Ma. Ele abriu a noite com o famoso Grabiels Oboe, melodia sedutora de Ennio Morricone feita para o filme A Missão, de 1986; e fechou com a enorme porém igualmente sedutora sonata para violoncelo e piano do russo Serge Rachmaninov, cheia de melodias matrizes emuladas por compositores europeus emigrados para os EUA responsáveis pelas grandes trilhas sonoras de Hollywood na primeira metade do século 20.

O tema principal do andante desta sonata, entre vários outros salpicados nos quatro movimentos, justifica sozinho a performance de outro russo na cerimônia do Oscar em 1954. Dimitri Tiomkin, em seu discurso ao receber a estatueta pela música do filme Um Fio de Esperança disse: “Quero agradecer a Brahms, Johann e Richard Strauss, Wagner, Beethoven...” Gargalhadas o impediram de completar a lista. Daí a refinada pertinência do programa elaborado pelo violoncelista.

Aos 54 anos, Yo-Yo Ma é um verdadeiro cidadão do mundo, pois nasceu em Paris, de pais chineses, e cresceu e estudou em NY. É também um músico de todas as músicas. Cisca, de modo genial, na música contemporânea, nas populares e na erudita convencional.

Há três anos, pela mesma Sociedade de Cultura Artística e ainda no teatro da Rua Nestor Pestana já se apresentara com a excepcional pianista inglesa Kathryn Stott. Eles formam duo irretocável, em que vivacidade, rigor e talento convivem em formidáveis proporções.

E como é bom assistir a um músico de exceção exercendo plenamente sua liberdade artística. Executadas sem interrupção, as primeiras três peças - díspares entre si, pois assinadas por Morricone, Gershwin (prelúdio n.2 original para piano) e o brasileiro César Camargo Mariano radicado em Nova York (Cristal) - compuseram uma original suíte de danças que relembra a fuzarca habitual dos músicos barrocos. Juntar músicas desse jeito não só lúdico; mostra afinidades insuspeitadas entre gêneros afastados como as trilhas de Hollywood, a tentativa de soar “clássico” de Gershwin e a ginga de Mariano. Isso sim é importante e vale como abertura de perspectivas, para o público e os músicos em geral.

Ruminando a canção. Brahms estreou como pianista boa parte de sua produção camerística. Costumava enfiar a cabeça no teclado e adorava ruminar as melodias em “bocca chiusa”. A elegante Kathryn Scott não chega a tanto, mas é a parceira ideal para o violoncelo de Yo-Yo Ma, capaz de manter um cantabile raro na emissão das frases. Viu-se isso desde o início da sonata em mi menor, no entrecruzamento de timbres do cello e do piano: o primeiro inicia uma longa frase melódica no seu registro mais baixo e atinge uma das notas mais agudas de sua tessitura, colchoado por acordes solenes do piano.

No “quasi minuetto” central, os dois instrumentos brincaram em ritmo dançável; e no Allegro final a fuga deu o tom de uma execução apaixonada e ao mesmo tempo rigorosa.

L, a peça de Graham Fitkin, foi presente de aniversário para Yo-Yo Ma em seus 50 anos. Fitkin, de 46, nascido no pós-moderno clima inglês apimentado com as aulas com o eclético holandês Louis Andriessen, trafega aleatoriamente, ora por Piazzolla, ora pelas linguagens da vanguarda downtown de Manhattan, liderada por David Lang, Michael Gordon e Julia Wolfe. Deu o chamado “toque contemporâneo” bem comportado ao concerto.

Bem mais do que a sonata de Brahms, a de Rachmaninov privilegia o piano, com uma escrita complexa e virtuosística, nos movimentos mais longos: o Lento-Allegro moderato inicial e o fogoso Finale Allegro mosso. As longas frases cantantes do violoncelo, porém, dominam o Allegro scherzando e o Andante. Se Scott exibe uma energia revigorada e é exata em sua leitura da tempestuosa partitura, Yo-Yo Ma consegue milagrosamente retirar do instrumento forças para terçar lanças com um piano quase sempre poderosíssimo.

Uma interpretação de altíssimo nível, comparável ou talvez melhor do que a da sua gravação com Emanuel Ax para a Sony, de 1991. A lamentar, apenas, que não tenhamos mais a acústica

invejável do Cultura Artística, onde este duo brilhou três anos atrás. Teria faltado ajuste nas placas móveis da Sala São Paulo?

Crítica 178 - Kathryn Stott - Yo-Yo Ma [19 e 20-06-2007]

COELHO, Lauro Machado. Técnica excepcional a serviço da música: Na sua apresentação no Cultura Artística, solista executou o mais difícil em Schubert. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 48, 22 jun. 2007. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20070622-41520-nac-48-cd2-d2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A simplicidade desadornada da escrita de Schubert exige do executante o que há de mais difícil: uma técnica excepcional posta a serviço não da exibição de virtuosismo, mas de fazer música. Foi o que demonstrou Yo-Yo Ma, no Teatro Cultura Artística, com a interpretação da Sonata em Lá Menor D. 821, originalmente concebida para uma espécie de guitarra-violoncelo, hoje obsoleta, que tinha o nome de arpeggione. O sabor popular, descontraído da peça foi perfeitamente traduzido pelo solista e sua acompanhadora, Kathryn Stott, cujo piano se mostrou perfeitamente à altura do nível de Yo-Yo Ma, tanto no Allegro moderato quanto no Allegretto em forma de rondó, cujos episódios exploraram todas as possibilidades do instrumento. Mas foi sobretudo na canção sem palavras do Adagio que a espontaneidade do legato mostrou o violoncelista plenamente capaz de explorar toda a pudica poesia de Schubert.

O momento mais espetacular do recital veio em seguida, com a Sonata em Ré Menor op. 40, uma das peças mais pessoais de Dmitri Shostakóvitch, fruto de um momento de crise pessoal, no fim de 1934, nas suas relações com Nina, a sua mulher. E isso transparece na pulsação dos estados de espírito contrastantes, que se sucedem no Allegro ma non troppo inicial; e sobretudo no lirismo atormentado do Largo, no qual a técnica de pianíssimo de Yo-Yo Ma obteve efeitos de impressionante expressividade.

Contrastando com o clima emotivo desses movimentos, o Shostakóvitch irônico, provocador, explode nos ritmos angulosos, dançantes, do Allegro, que evoca a exuberância contemporânea do balé A idade de Ouro. E chega a um clímax sarcástico no rondó do Allegro final, que põe à prova não só o solista: é diabólica a parte do piano, que Shostakóvitch, pianista excepcional, escreveu para si próprio - ele estreou a peça em 25 de dezembro de 1934, com Vítor Kubátski, a quem ela foi dedicada. Aqui, Kathryn Stott e Yo-Yo Ma uniram-se num grande momento de integração e equilíbrio na realização camerística.

Depois da intensidade desse Shostakóvitch, em que pese a excelência de sua execução, Le Grand Tango, de Astor Piazzolla, perdeu muito, parecendo demasiado longo e soando como um anticlímax. Fosse ele colocado na segunda parte, com o bonito arranjo de Bodas de Prata e Quatro Cantos, de Egberto Gismonti, e a força da partitura de Shostakóvitch, ponto mais alto da noite, o teria feito empalidecer menos.

Originalmente escrita para o violino, a Sonata em Lá Maior, de César Frank, monumento da música de câmara romântica francesa, não tem, no violoncelo, o mesmo rendimento, sobretudo nas texturas mais agudas da escrita. Mas Yo-Yo Ma fez dela uma leitura absolutamente convincente, de uma melancolia outonal na declamação muito livre do Recitativo fantasia: bem moderato, de extrema ousadia formal. Mas sobretudo, Scott e ele conferiram contornos muito energéticos aos dois primeiros movimentos – em especial à inquietação apaixonada do segundo, Allegro, de ritmo ofegante – e, no Allegro poco mosso final, fizeram contrastar a elegância do refrão “dolce cantabile” com o brilho da coda. Depois disso, os três extras, culminando num Gershwin muito descontraído, foram a forma simpática de responder à reação efusiva da plateia.

Crítica 179 - Leo Nadelmann - Edmund Kurtz [26-09-1949]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 set. 1949. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19490927-22812-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em recital reservado aos sócios da Sociedade de Cultura Artística fez-se ouvir ontem, no Teatro Municipal, o eminente violoncelista Edmund Kurtz, cuja apresentação estava sendo esperada com grande interesse, dado o renome de que hoje goza, associado às mais calorosas referências da imprensa dos principais centros artísticos do mundo.

Edmund Kurtz confirmou de maneira brilhante a fama que o precedera e correspondeu plenamente a expectativa do auditório. É um artista representativo dessas organizações musicais muito ricas quanto aos elementos que as constituem, muito complexas devido à qualidade e ao

desenvolvimento deles, e muito íntegras porque tudo se estrutura em função do talento e da personalidade. Por isso mesmo, a análise se torna difícil, se não impossível. Indissociáveis se apresentam os aspectos fundamentais, o da técnica e o da expressão, ambos em função de recíproca valorização. Quanto no primeiro, Edmund Kurtz parece completo, não tanto no sentido de perfeição, mas no de extensão e transcendência dos meios de que dispõe, pois consegue dominar as possibilidades do instrumento e dar-lhes uma valorização expressiva realmente incomum. Como expressão, palavra que abrange em geral o lado artístico da execução, o artista não é inferior ao instrumentista. Sua musicalidade é generosa, é abundante, transborda de todas as notas; a interpretação é espontânea, tão diretamente derivada dos trechos que causam a impressão de serem definitivas e únicas; e a comunicabilidade da sua eloquência sonora conquista profundamente o ouvinte. É certo que a reflexão posterior insinua a existência de alguma desigualdade sonora entre o grave e o agudo, o brilho excessivo desde os momentos de surdez daquele, e alguma concessão quanto ao rigor estilístico, mas logo a lembrança dos belos momentos por ele proporcionados evoca o entusiasmo da execução, o seu inegável poder criador e uma soma considerável de qualidades incomuns, com o que se reestrutura a impressão do ouvinte numa atmosfera geral de profundo agrado.

Merece ser salientada a atuação do pianista Leo Nadelmann, jovem artista suíço, pela qualidade da colaboração oferecida ao recitalista.

Crítica 180 - Leo Nadelmann - Edmundo Kurtz [07 e 08-05-1951]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 9 maio 1951. Artes e Artistas, p. 7. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19510509-23307-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A sociedade da Cultura Artística apresentou ontem, no grande auditório do seu próprio teatro, em recital de segundo turno, o eminente violoncelista russo Edmund Kurtz, que se faz acompanhar pelo seu próprio pianista Leo Nadelmann.

Edmund Kurtz é artista, e grande artista, no sentido mais puro da palavra. Surpreende, desde logo, a sua primeira criação, o som. Basta observá-lo numa nota sustentada. Desde que começa a vibrar sob o arco ele vai já adquirindo todas aquelas inflexões exigidas pela expressão, graças a um “vibrato” excepcionalmente bem realizado; e quando se distende em melodia e se organiza em pensamento sonoro, possui já intensa força expressiva cuja distribuição é controlada por uma musicalidade de finíssimo quilate. Unir frase tocada por Edmund Kurtz fala, por si, diz tudo o que o som pode conter como possibilidade estética, tais a riqueza dos matizes de cor, das variações sutilíssimas da dinâmica e das ressonâncias harmônicas. Assim, a exposição melódica se reveste de invulgar nobreza, sendo notáveis a pureza do contorno, a eloquência do fraseado a um certo caráter vocal que lhe aumenta singularmente a força expressiva. E se daí passarmos a interpretação como um todo, encontraremos sempre o mesmo grande artista na compreensão exata do pensamento dos autores, comunicabilidade emotiva, na continuidade com que mantém nas grandes linhas da construção musical e ainda na vida, na espontaneidade e no calor que constantemente lhe animam a execução.

Em artista de tal qualidade, quase não se pode assinalar a observância das diferenças estilísticas entre os diversos autores, as variações de execução segundo os caracteres das peças, e outras minúcias de ordem técnica e artística, porque tudo isso se vê absorvida pela intensa musicalidade que transborda de cada peça e de cada frase, e cuja força se sobrepõe a todas as épocas, escolas e autores: fica tão-somente a música, realizada por um grande musicista.

O público numerosíssimo que tomava quase todo o grande auditório do Teatro Cultura Artística, aplaudiu com demasiado entusiasmo o notável artista, demonstrando de maneira inequívoca a admiração por ele provocada. Assinalamos também, como altamente digna de elogios, a atuação do pianista Leo Nadelmann, que além de acompanhar admiravelmente o recitalista, foi seu “partenairo” na execução. De resto admirável, de duas Sonatas constantes do programa.

Crítica 181 - Leo Schwarz - Maria Kallay [10-08-1967]

FILHO, Caldeira. Recital de Canto na SCA. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 9, 16 ago. 1967. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19670816-28325-nac-0009-999-9-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

A sociedade de Cultura Artística apresentou a 10 do corrente em seu 901.o a sarou realizado na Sala Villa-Lobos, da L.S.C., a cantora vienense Maria Kallay, vencedora do Concurso Internacional de Genebra em 1948, de quando data o início da sua carreira internacional. Radicada em Buenos Aires, vem desenvolvendo ali significativa atividade ligada às principais instituições locais. Para a Cultura Artística cantou peças de Mozart, Schumann, Fauré, Duparce, Poulenc e Strauss. Teve então

oportunidade de mostrar até que ponto pode a voz cantada assumir os vários aspectos expressivos, receber os matizes do sentimento, tão numerosos e diversificados, atribuir-se analogias de cor, intensidade, ritmo, de tudo aquilo que é trazido como carga emocional pela palavra. E mostrou também com que arte e capacidade criadora pode tudo isso ser traduzido em termos de coisa viva por ser a voz humana o único instrumento dotado de vida. A voz de Maria Kallay se distingue pela extensão, variedade de colorido que vai do brilho à densidade dramática, da subjetividade lírica à graça e à leveza, com aproveitamento eficiente dos elementos que exprimem e comunicam significados estéticos. Daí o êxito que coroou o seu recital. Digna de menção e atuação do pianista Leo Schwarz, seu esposo, que se revelou acompanhador excelente e participante da interpretação.

Crítica 182 - Leo Schwarz - Quarteto Vocal Sodca [09-04-1956]

DOIS Concertos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 abr. 1956. Música, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19560413-24829-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

“O Lied, escreveu Camille Mouclair, nasceu, não de uma necessidade de construção técnica elaborada pela inteligência, mas de uma expansão do coração. O lied é uma cristalização das emoções e das ternuras de uma raça... Evidentemente, de um simples lied de Schubert as peças congêneres complexamente elaboradas, vai uma grande distância, mas ela é mais de ordem expansiva, é mais uma questão de ampliação do que de mudança de natureza. Na essência, e originariamente, é uma expressão melódica, eminentemente lírica, o que não impediu, todavia, que se desenvolvesse num sentido construtivo e formal e recebesse, portanto, a contribuição da técnica e dos dons de invenção dos que após Schubert, continuaram a cultivar essa forma. Assim, o lied veio a ser tratado polifonicamente, como nos Oito Quartetos de Mendelssohn, número inicial do programa do Quarteto Vocal Sodca, no concerto promovido pela Sociedade de Cultura Artística, a 9 do corrente, no grande auditório daquela sociedade.

O programa compreendia ainda Cinco Duos e Quatro Canções de Brahms, e “Jogo do Amor”, de Schumann, peça esta que não pudemos ouvir devido à exigência de nossa presença em outro concerto na mesma noite.

O Quarteto Vocal Sodca, de que é diretor o maestro Leo Schwarz, confirmou amplamente o alto conceito em que é lido e reavivou a excelente impressão causada por ocasião da sua primeira exibição em S. Paulo, por iniciativa da Cultura Artística. Seus componentes soprano Maria Kallay, contralto Noemi Souza, tenor Sante Rosolen e baixo Juan Carlos Ortiz, não obstante as suas inegáveis qualidades solistas, comportam-se admiravelmente no canto conjunto de câmara. É um verdadeiro quarteto, em todo análogo ao clássico quarteto de cordas, pelo que as exigências e os resultados são semelhantes. Perfeito o equilíbrio entre a personalidade de cada elemento e o espírito de conjunto, realizado com notável fluência sonora e esplêndida unidade de interpretação.

Com esse concerto, a Sociedade de Cultura Artística reiniciou as atividades no seu próprio grande auditório, que acaba de passar por substancial remodelação. Vimos ali a grande fossa da orquestra, com capacidade para cerca de sessenta professores, o que permitirá a realização de espetáculos líricos de certa amplitude, o tom diferente da pintura e das tapeçarias, um ar assim um pouco novo que causou agradável impressão.

Crítica 183 - Leo Schwarz - Quarteto Vocal Sodca [18-10-1955]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 8, 23 out. 1955. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19551023-24684-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Uma das mais finas manifestações musicais deste ano foi-nos proporcionada pela Sociedade de Cultura Artística atribuindo ao Quarteto Vocal Sodca o seu 755.o sarau, realizado no Teatro Paramount.

Compõem esse conjunto argentino os cantores soprano Maria Kallay, contralto Noemi Souza, tenor Sante Rosolen e baixo Juan Carlos Ortiz, dirigidos pelo maestro Leo Schwarz, que faz também os acompanhamentos ao piano. A primeira qualidade do Quarteto Sodca é o equilíbrio entre o caráter solista de cada elemento e a unidade que deve resultar do canto em conjunto. Como para os demais agrupamentos de câmara (trio, quarteto, etc.) o problema comporia várias soluções, nem todas felizes. Alguns deles despersonalizam os solistas, reduzindo-se a desagradável monotonia; outros destroem o espírito de conjunto, atribuindo aos componentes demasiada projeção; outros ainda nada resolvem

desorientando-se em realizações informes. O conjunto em apreço encontrou, como dissemos, a verdadeira solução, colocando os solistas em função da unidade final da interpretação.

Dessa atitude básica inicial decorrem as demais virtudes do Quarteto Vocal Sodca, entre as quais a finura da execução, o gosto que lhe caracteriza a maneira de cantar, o aproveitamento inteligente e artístico dos recursos da voz humana, instrumento inigualável quando tratado de modo adequado, e uma flexibilidade geral de execução que imediatamente põe o ouvinte à vontade para o gozo puro da música.

Esta foi a de Schumann, com suas “Canções Espanholas”, op. 74; a de Jurafsky, autor de “Três cantos em ré” (La guitarra, El arriero, La três mozas se van al baile); a de Camargo Guarnieri (Irene do céu) e a de Brahms (Valsas de amor, op. 52). Os dezoito números das valsas de Brahms constituem uma das mais delicadas e felizes composições vocais do autor, realmente um mestre na música para vozes, de resto tão pouco conhecido entre nós quanto a esse aspecto. Ao ritmo embalador da valsa, algumas deliciosamente vienenses, são tratados os mais diversos caracteres expressivos. A todos deu o Quarteto Vocal Sodca fiel interpretação, sempre muito comunicativa, vencendo com brilho as dificuldades da escrita, em certos momentos quase vazada no espírito instrumental, e isso com extrema elegância, sem nenhuma exibição de efeitos virtuosísticos. A audição das “Valsas de amor” foi para nós um longo momento do mais fino prazer musical, pois à beleza da obra se aliviava a da execução, e esta soube traduzir bem a espontaneidade, a amabilidade e a atmosfera poética em que aquela magnífica série de canções se acha constantemente envolvida.

Calorosos aplausos do público levaram o Quarteto Sodca, excelentemente acompanhado ao piano por Leo Schwartz, à concessão de peças extraprograma.

Crítica 184 - Leo Taubman - Erna Berger [30 e 31-10-1951]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 7, 1 nov. 1951. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19511101-23458-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

A sociedade de Cultura Artística realizou ontem, no grande auditório do seu próprio teatro, o seu 685.o sarau. Constatou-se um recital pela ilustre cantora alemã Erna Berger, soprano lírico da Ópera do Estado de Berlim, e afamada como intérprete de “lied” que foi acompanhada pelo seu próprio pianista Leo Taubman.

A esse gênero reservou ela a parte mais considerável do programa e, na execução, confirmou admiravelmente as elogiosas referências da crítica europeia. Sua voz de soprano, clara e límpida, sem ser grandemente encorpada, possui um timbre muito rico, valorizado por uma educação vocal que dá sentido finamente artístico à interpretação. Os “lieder” de Schubert foram tratados com rara integridade expressiva. Como poucos artistas sabe Erna Berger proporcionar a tensão emotiva da voz à delicadeza melódica de certos trechos. A graça de outros e a contínua espontaneidade que caracteriza a vela criadora do mestre vienense. No mesmo alto nível artístico colocou a interpretação das peças de Walf, nas quais se fundem em profunda unidade, a palavra, o canto e o piano. A recitalista realizou a sua parte mantendo o harmonioso e profundo equilíbrio dessas produções, que figuram entre as mais finas e elevadas expressões do canto de câmara. Deve-se salientar ainda a dicção de Erna Berger, que canta em sua língua materna com uma leveza muito pessoal, evitando o exagero de aspiração em que se comprazem tantos cantores e o peso excessivo geralmente dado aos grupos consonantais que terminem certas palavras.

Erna Berger é, certamente, artista notável no “lied”, mas a nosso ver, não é inferior o seu valor na música clássica. Gluck, Lotti, e principalmente Mozart (em “Exultate, Jubilate” e “Aleluia”) foram tratados de maneira admirável, numa interpretação esplêndida, em tudo digna da grande classe da recitalista. Escusado acrescentar que o público a aplaudia com grande entusiasmo, correspondido com a concessão de várias peças extraprograma.

Crítica 185 - Leopoldo Mittmann - Nathan Milstein [17-07-1937]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 jul. 1937. Artes e Artistas, p. 11. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19370718-20791-nac-0011-999-11-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o grande sarau organizado pela Sociedade de Cultura Artística, para a apresentação aos seus sócios, do insigne violonista Nathan Milstein.

Interpretando obras do Beethoven, Bach, Wieniawsky e as peças destacadas que encerravam o programa, Nathan Milstein obteve um êxito simplesmente sensacional. O auditório numeroso da

Cultura sentiu desde as primeiras notas, que estava diante de um violinista que os mais reputados críticos não hesitaram em colocar entre os poucos grandes artistas da atualidade.

Nathan Milstein empolga, desde logo, pela precisão e pelo desenvolvimento admiráveis da sua técnica, que já foi qualificada como fenomenal. Ele vence todas as dificuldades com uma facilidade incrível. E além disso, com uma beleza, um entusiasmo, uma irradiação deslumbrante. A qualidade do som é única: é cheio, quente, aveludado, numa constante carícia para o ouvido.

É notável também a adaptação completa que se nota entre o temperamento e a técnica de Nathan Milstein. A sua musicalidade intensa caracteriza-se por uma exuberância e um desejo de comunicabilidade que tornam irresistível o encanto que dela dimana. E a sua técnica quente, persuasiva, envolvente e dominadora completa esplendidamente essa excepcional organização de artista que vem empolgando todos os auditórios do mundo.

O de ontem não escapou ao poder de sedução desse artista privilegiado. Completamente preso aquela magia irresistível que é a execução de Nathan Milstein, o depois vibrando de entusiasmo, o grande público, de ontem ovacionou-o longa e entusiasmamente, chamando-o repetidas vezes à cena no que foi correspondido pela concessão gentil de numerosos extras.

O festival da apresentação de Nathan Milstein constituiu sem dúvida mais um dos grandes êxitos a que já nos habituou a sociedade de Cultura Artística. A audição dos mais famosos virtuosos mundiais faz parte das suas atividades regulares, e basta lembrar os grandiosos sucessos anteriores, de outros artistas, e o de ontem, verdadeiramente excepcional, para concluir que a Cultura cumpre, integralmente, o seu programa artístico, oferecendo aos seus sócios apenas manifestações de indiscutível valor.

Crítica 186 - Lidia Alimonda - Duo Alimonda [26 e 27-05-1952]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 maio 1952. Música, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19520527-23630-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em seu 695.º sarau, a Sociedade de Cultura Artística apresentou ontem, no grande auditório do seu Teatro, as artistas brasileiras Altea Alimonda, violinista, e Lídia Alimonda, pianista, num programa de sonatas para piano e violino.

Altea Alimonda distingue-se pela clareza e segurança da execução, e pela posse de uma musicalidade mais concentrada do que expansiva, mais intimamente lírica do que objetivamente dramática, o que a leva a burilar com finura a frase, a conter o alcance da sonoridade, a manter sem quebra uma linha de discreta elegância expressiva. Sua irmã, Lídia Alimonda conserva aproximadamente a mesma atitude artística, cuidadosa na gradação da intensidade, exata na condução do fraseado, transparente e ágil quanto à técnica; obtém assim belos momentos de realização instrumental, e, prudentemente, parece recusar ao piano uma participação mais franca e generosa.

Hoje, às 21 horas, no grande auditório de seu teatro, a sociedade de Cultura Artística realiza o 2.º turno do recital das irmãs Altea e Lídia Alimonda, cujo programa é constituído de Sonatas para piano e violino.

O turno de hoje destina-se aos associados do Quadro "A" (sobrenomes do A a K) e os ingressos são distribuídos na bilheteria do Teatro Cultura Artística das 10 às 20 e 30, ininterruptamente.

Crítica 187 - Lidia Alimonda - Wanda Luzzato [05-06-1956]

O RECITAL de Wanda Luzzato. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 27 maio 1952. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19520527-23630-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Notável, sem dúvida, é a violinista italiana Wanda Luzzato, há dias apresentada pela Sociedade da Cultura Artística no grande auditório do seu teatro.

Diplomada pelo Conservatório "Giuseppe Verdi", de Milão, primeiro prêmio no Concurso Internacional de Viena e ex-discípula de Jenő Hubay, de Budapeste, correspondeu ela plenamente aos títulos que possui e às referências que a precederam. Desde a primeira peça, a Sonata em ré maior n.º 4, de Handel, impôs-se à admiração do numeroso público presente ao concerto pela excelente qualidade do som, pedra de toque de todo verdadeiro artista; pela amplitude e [illegível] da interpretação, muito nobre e sempre expressiva, e por uma técnica inegavelmente bela e bem trabalhada. Desde logo sentimos a presença de um desses raros artistas que sabem imprimir vida à música, sem prejuízo para o estilo nem para a severidade da eurytmia clássica. As características do

romantismo de Brahms (Sonata em lá maior, op. 100) e do lirismo inquieto veiculado pela linguagem impregnada do cromatismo de Cezar Frank (Sonata em lá maior), foram também excelentemente traduzidas pela valorosa artista. Nessas peças, igualmente informadas pela expressão subjetiva mais em tudo distintas quanto à personalidade dos autores, Wanda Luzzato deu mais uma prova do seu talento pela maneira elegante e inteligente com que transmitiu o calor e a ênfase que delas se desprendem. É fácil impressionar pela veemência expressiva, mas bem difícil é contê-la nos limites do bom gosto e do equilíbrio exigidos pela unidade da obra. A recitalista revelou aí uma compreensão muito alta do que seja “interpretação”. Ela transmite aquilo “que é”, e não aquilo “que poderia ser” segundo a maior ou menor dose de facilidade e de intuição do intérprete. Nas peças finais do programa, entre as quais figurava uma bonita página de Luis Cosme, “Mãe d’água canta”, Wanda Luzzato viu confirmadas, pelos calorosos aplausos que lhe foram dirigidos, a admiração que provocou nos ouvintes o valor da sua arte e as qualidades tão espontaneamente comunicativas da sua musicalidade.

Assinalamos como digna de elogios à atuação da pianista Lídia Alimonda, que participou da execução das sonatas e acompanhou a recitalista nas demais peças. Momentos houve em que maior afinidade com a violinista seria desejável, mas não se pode negar que a sua colaboração esteve à altura dos méritos que possui.

Crítica 188 - Lilian Barretto - Aldo Baldin [02-08-1983]

FREITAG, Léa Vinocur. Poesia e música se unem em diálogo de igualdade. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 22, 4 ago. 1983. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19830804-33255-nac-0022-999-22-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

O recital do tenor Aldo Baldin e da pianista Lilian Barretto, no Teatro Cultura Artística, apresentou lieder de Brahms e *Diechterliebe*, de Schumann, mostrando um momento do romantismo em que poesia e música se entrelaçam em perfeição e requinte. *Wir Wandelten*, *Immer Leiser*, *Standchen*, *Die Mainacht* e *Meine Liebest Grun* representam grandes momentos de Brahms, em inspiração popular e harmonização cheia de modulações. *Standchen*, no *Allegretto grazioso*, sugere a lua sobre a montanha; *Meine Liebe Istgrun*, em melodia apaixonada, descreve o amor bonito como o sol.

Diechterliebe, de Shumann, com poesia de Heine, é uma série de 16 pequenas canções, constituindo o “Amor do Poeta”. Assim como *Frauenliebe und Leben* (“Vida e Amor de uma Mulher”), com versos de Chamisso, *Dichterliebe* é um ciclo importante na produção schumanniana. Marcel Beaufils, em obra recentemente publicada pela Gallimard, sobre o lied romântico alemão, mostra que os dois ciclos, de Chamisso e Heine, se completam: o tom pesado e desolado de Chamisso encontra um corretivo mágico nos “Amores do Poeta”,

Im wunderschönen monat Mai dá início ao ciclo, quando o poeta evoca o mês de maio – todos os pássaros cantam e o amor vai chegando ao coração. O dramático *Ich grolle nicht* é um brado de dor, que entrecorta o lirismo da série: “Eu não guardo rancor, embora meu coração se quebre. Eu vi, meu amor, quanta miséria há em você.”

Aldo Baldin e Lilian Barretto comunicaram com dignidade e profissionalismo esse universo poético e mágico, em Brahms e Schumann. Aldo Baldin, brasileiro de Santa Catarina, radicado na Alemanha, tem um timbre camerístico de tenor, apreciado internacionalmente em concertos e gravações. É uma voz doce, expressiva, realmente mozartiana, e também muito adequada ao melodismo de Schumann.

Lilian Barretto é a pianista ideal para um duo. Participante, impecável no estilo e na dosagem da intensidade, foi expressiva e envolvente, realizando perfeitamente a proposta do lied de Brahms e Schumann: o diálogo em igualdade de condições, não o simples acompanhamento.

A discografia do *Dichterliebe* é vasta, abrangendo diferentes tipos de voz, como Gerard Souzay e Lotte Lehmann. Numa perspectiva de comparação, podemos afirmar que, na voz de um tenor como Aldo Baldin, “Os Amores do Poeta” mereceram um clima de encantamento e arte. A poética de Heine, indissoluvelmente ligada à essência musical de Schumann, encontrou comunicação expressiva, na perenidade do que o romantismo tem de melhor.

Crítica 189 - Lucilia Villa-Lobos - Festival Villa-Lobos [12-12-1930]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 dez. 1930. Artes e Artistas, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19301213-18730-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A feliz iniciativa da Sociedade de Cultura Artística, em proporcionar a seus sócios um festival de obras de Villa-Lobos, obteve um êxito completo. A um programa elaborado de forma a evidenciar a

interessante evolução por que vem passando a criação artística do ilustre compositor brasileiro correspondeu uma execução brilhante, por parte de todos os distintos artistas que se incumbiram de sua interpretação.

E o que mais convém assinalar é a acolhida dispensada pela assistência à audição dessas obras, revelando por parte do público uma compreensão digna de nota.

Pra quem acompanhou com a devida atenção o desenvolvimento do programa de ontem, não passou por certo despercebida a marcha ascendente que se observa na produção de Villa-Lobos de ano para ano, quer na segurança da sua técnica, quer na felicidade dos achados harmônicos, quer na riqueza rítmica. Embora evidenciando na “Segunda sonata para violoncelo e piano” indiscutíveis qualidades de musicista, uma certa espontaneidade na criação, esses predicados, porém, melhor se destacam em produções de época posterior, chegando, por exemplo, nas duas composições “O canto do capudocio” e “O canto da nossa terra”, escritas neste ano, a uma perfeição reveladora de uma completa maturidade artística. Que diferença entre essas duas peças e as “Japonezas” (1908), em que é visível a influência da música então em voga! E para não sairmos do terreno da música vocal, que distância não existe entre esta última e o “Anjo da Guarda” e “Saudades da minha vida”, que são de 1925.

O que mais importa, porém é observar que em todas as obras ontem executadas jamais se nota o mal da banalidade. Em todas elas a personalidade de Villa-Lobos se afirma com um conjunto de peculiaridades, que o tornam uma figura à parte no mundo musical.

Como dissemos, o interessante programa teve uma excelente execução. Villa-Lobos fez-se aplaudir, não só como compositor, mas também como violoncelista, compartilhando com sua esposa, a sra. Lucilia Villa-Lobos e o brilhante violinista Maurice Raskin, as calorosas palmas que a assistência lhe dispensou.

A senhorita Annita Gonçalves, que ontem se apresentou pela primeira vez na Sociedade de Cultura Artística, mostrou-se na interpretação das peças de Villa-Lobos para canto uma soprano possuidora de belas qualidades vocais, servidas por uma excelente escola. Acompanhou-a ao piano, com muito acerto, o distinto maestro I. Tabarin.

Crítica 190 - Ludwig Bergmann - Doroty Maynor [25-06-1947]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 jun. 1947. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19470626-22117-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios em recital ontem realizado no Teatro Municipal, a célebre cantora de [ilegível] norte-americana, Dorothy Maynor.

Ante artista de tal grandeza, a única atitude possível é a de incontestável admiração. O fato artístico é tão completo, tão integrado, tão harmonioso que não oferece oportunidade para análise, [ilegível] comparação. Suas facetas diversas podem ser assinaladas [ilegível]. Notemos a bela qualidade da sua voz encorpada. Não tem a transparência da voz latina, mas é dotada de surpreendente [ilegível] distendendo-se até limites que parecem impossíveis, em nível de técnica transcendente que lhe permite entre outras coisas, vocalizes incomparáveis na exatidão e na sua leveza de [ilegível] com que são realizados. Possui a artista raro senso das gradações de intensidade, o que lhe permitiu revelar que riquíssimo instrumento é a voz humana. Seus pianíssimos são maravilhosos, com os exemplos admiráveis, entre outras, da segunda peça de Haendel, e da “Cantiga de Ninar”, de Mignone [ilegível] realmente imponderável. Sua voz que se amolda a todas as inflexões expressivas, é alegria e festa, logo é ternura e confiança, amargor e desesperança, [ilegível] e paixão. E toda essa riquíssima gama expressiva é realizada com facilidade natural, num imediatismo que parece ter anulado qualquer interferência do cérebro entre a voz e a expressão. Entretanto quanta intelectualidade em tudo o que realiza!

Dorothy Maynor é possuidora de um órgão vocal privilegiado para o qual tudo é possível. Por aí pode-se imaginar o que foi a interpretação dos “Negro Spirituais” em encerravam o programa. E a musicalidade, a sensibilidade, a personalidade artística inconfundível que possui lhe permitem, em momentos de altíssima espiritualidade, apresentar a realidade da emoção humana transformada em maravilhosa obra de arte.

Crítica 191 - Maria Amélia de Rezende Martins - Trio Brasileiro [11-01-1932]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 jan. 1932. Artes e Artistas, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19320112-19064-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística entrou o ano de 1932 com rara felicidade. O seu primeiro sarau, ontem realizado, foi uma das mais finas audições musicais destes últimos tempos, em S. Paulo.

O que mais impressionou no concerto de ontem, de Trio Brasileiro, foi a elevação e nobreza das interpretações o que só poderia obter com artistas de cultura superior como Paulina d'Ambrosio, Maria Amélia R. Martins e Alfredo Gomez.

Bastante homogeneidade, que mais se acentuará ainda no próximo concerto, noção exata do estilo, fraseado denunciador de uma perfeita compreensão artística, um conjunto invulgar de qualidades que tornam o Trio Brasileiro realmente admirável.

Andou muito bem a diretoria da benemérita associação ao contratar o Trio Brasileiro para um segundo concerto que se realizará amanhã, no Teatro Sant'Anna, às 21 horas.

Nessa audição ouvir-se-á Bach, Haydn, Mozart, J. Nin. M. de Falia, Jean Huré e o nosso Villa-Lobos, no seu Trio n. 3.

Os sócios da Cultura poderão retirar os seus ingressos, manhã, das 13 às 17 horas, na Casa Beethoven.

Crítica 192 - Maria Amélia de Rezende Martins - Trio Brasileiro [13-01-1932]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 jan. 1932. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19320114-19066-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

O segundo concerto do Trio Brasileiro na Sociedade de Cultura foi uma esplendida reunião em que os três valentes artistas que o compõem, deram as mais brilhantes provas da sua alta capacidade, executando um belo programa em que Bach, Haydn e Mozart figuravam ao lado de Nin, de Falla, e de Villa-Lobos.

E a todos deu o Trio a exata interpretação, numa execução homogênea que ontem mais se realçou pelo perfeito equilíbrio da sonoridade.

Estes dois concertos do Trio Brasileiro são dos melhores serviços prestados à educação musical dos paulistas pela Sociedade de Cultura Artística e devem, com Justiça, ser levados ao seu ativo na crônica artística de S. Paulo.

Paulina d'Ambrosio, Maria Amélia de Rezende Martins e Alfredo Gomes foram ontem muito festejados pela assistência, que os aplaudiu com grande entusiasmo.

Crítica 193 - Maria de La Pau - Paul Tortelier [16-09-1981]

FREITAG, Léa Vinocur. Tortelier e sua filha, duo de harmonia e integração. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 set. 1981, p. 19. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19810918-32675-nac-0019-999-19-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Com porte altivo, cabelos brancos e a dignidade de mais de meio século de carreira, dedicada ao virtuosismo, regência, composição e ensino, o violoncelista francês Paul Tortelier apresentou-se pela Sociedade de Cultura Artística, tendo ao piano sua filha Maria de La Pau. Conhecido pelas gravações de Bach, Beethoven e Fauré, Tortelier aos 64 anos, é respeitado pela fina musicalidade de suas concepções interpretativas, caracterizando-se por uma linha impecável, em que o som amplo e ressonante emana de um fraseado explícito.

Boccherini, também violoncelista, revivido em muitas obras por Pablo Casals, abriu o programa de Tortelier, com sua "Sonata para piano e violoncelo". A gravidade do Adagio, a clareza do Allegro, a expansão do Afetuoso compuseram uma execução cheia de equilíbrio e leveza.

A "Suíte no. 1 e sol maior para violoncelo solo" de Bach revelou riqueza orquestral, numa polifonia em que cada voz se sobressaía em temas entrelaçados, numa correnteza sonora difícil de ser atingida pelo instrumento desacompanhado.

Tortelier mostrou, nesse programa, seu trabalho de compositor: a "Sonata em ré menor para piano e violoncelo" tem uma escrita contemporânea, muito criativa na parte pianística. Beethoven encerrou o recital, com a "Sonata em lá maior op.89, num estilo sóbrio, cheio de cantabiles no movimento lento.

Maria de La Pau, aos 31 anos, desenvolve uma carreira internacional como solista, participando também dos concertos da família. Em duo com o pai, manteve uma intensidade discreta e delicada, sempre atenta às nuances da dinâmica, dos ralentando e dos rubatos. Como solista executou a "Sonatina" de Ravel, mostrando um temperamento exuberante e uma sonoridade cristalina, adequada à atmosfera da obra.

O recital de Tortelier confirmou a alta musicalidade de um mestre consagrado, e a participação de Maria de La Pau valorizou a execução, num entrosamento autêntico, fruto da afinidade e do trabalho.

Nem sempre os grandes virtuosos, em suas excursões pelo Brasil, vêm devidamente acompanhados. Frequentemente, por razões financeiras e desrespeito ao público, improvisam-se “acompanhadores”, que põem a perder o nível da execução.

Felizmente, o duo Tortelier-Maria de La Pau ofereceu um exemplo do equilíbrio e bom gosto exigidos pela música de câmara. Na diversidade de estilos, nos diferentes níveis de participação do piano, a sonoridade manteve-se controlada e harmoniosa.

Crítica 194 - Maria do Carmo Arruda Botelho - Candido Botelho [16-01-1935]

SOCIEDADE de Cultura Artística: Concerto de piano e de canto: Maria do Carmo e Candido Botelho. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 jan. 1935. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19350117-20015-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística realizou, ontem, no Municipal, o seu 327.o sarau, no qual apresentou ao seu auditório os distintos artistas patrícios pianista Maria do Carmo e cantor Candido Botelho.

Maria do Carmo abriu o programa com a “Chaconne”, de Bach, na sólida e magnífica estrutura pianística de Busoni. Sob os dedos da concertista esse soberbo monumento sonoro se projetou nitidamente em todos os seus grandes lances e nos seus mínimos detalhes. Exposta com absoluta segurança técnica e com nobre consciência artística, bastava essa página de Bach para se poder afirmar que Maria do Carmo é legítima portadora do nome que alcançou na sua arte. Possuidora de um temperamento acentuadamente brilhante, entusiástico, sabe, todavia sopita-lo quando ele não se coaduna a obra que executa.

É o caso dos “Reflets dans l’eau”, de Debussy: a “nobre consciência artística” de Maria do Carmo analisa e concretiza no teclado, com fina sensibilidade, a série de ricos matizes que em efeitos surpreendentes frequenta essa página do grande mestre francês. Infelizmente, como solista, pouco esteve a distinta artista ao piano. Desincumbia-se da parte que lhe coubera no sarau com mais duas obras, apenas: o “Estudo n. 12”, de Scriabine, russo simplesmente de nascença, o que nessa página eminentemente pianística alardeia seu gênio independente e a “Chanson tcheque”, do russo Tchereprine, a qual, por muitas vezes, desnorreia o ouvinte pela sua singular afinidade com a música folclórica brasileira, tanto no ritmo como na linha melódica.

Candido Botelho tem progredido extraordinariamente na sua arte. Tendo-se dedicado à música da câmara, vai deixando a maneira italiana de cantar e ganhando mais em profundidade de expressão. Já não emprega a sua voz, aliás de timbre agradabilíssimo, tão somente para ser ouvida por assim dizer, mas fala obedecer o mais possível ao conteúdo da obra que executa. Abandona assim o egoísmo do artista que se faz facilmente aplaudir pelas habilidades técnicas que possa ter, e se torna mais humano, procurando encontrar na arte não as sensações superficiais, mas as funções sociais que ela tem, Candido Botelho, além do mais, se vem tornando profundamente simpático à nossa vida artística pela assiduidade com que as obras nacionais aparecem nos programas dos seus concertos. Ontem, cantou páginas de Camargo Guarnieri e de Fructuoso Vianna, acompanhado, ao piano, pelos próprios autores. E cantou, desta vez, como cantor brasileiro. Abandonou os “portamentos” e outros empecilhos de ordem técnica que tanto prejudicam o lírico nacional, emprestando-lhe desagradável afetação só encontrada nos capadócios modinheiros que pretendem possuir cultura. Cuidando um pouco mais das vogais, ainda emitidas com um som um tanto aberto, é de crer que Candido Botelho será um dos melhores, possivelmente o mais perfeito interpreto da canção brasileira.

Das canções de Camargo Guarnieri, ontem ouvidas em primeira audição, constavam “Quatro trovas” de Francisco de Mattos, as quais reafirmaram ainda mais as qualidades de “compositor brasileiro” do jovem musicista. De Fructuoso Vianna, figuravam também em primeira audição quatro melodias do folclore recolhidas por Mario de Andrade no seu “Estudo sobre música brasileira”.

Todas excelentemente harmonizadas, com exceção de “Ma Malia”, típico lundum de preto velho, o qual tomou, com a roupagem harmônica, um sabor de dança civilizada.

O distinto artista, sempre aplaudido com entusiasmo, cantou ainda “Viola quebrada”, de Mario de Andrade, harmonizada por Villa-Lobos, “Xangó”, também desse musicista, as “Cinco melodias gregas”, de Ravel. “Der Nussbaum”, de Schumann, “La chanson de la Glu”, de Gounod, e “Wohin”, de Schubert, estas duas últimas numa interpretação inexcelável.

Crítica 195 - Maria do Carmo Arruda Botelho – Conchita Badia [30-08-1938] (ilegível)

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 5, 31 ago. 1938. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19380831-21138-nac-0001-999-1-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Crítica 196 - Maria do Carmo Arruda Botelho - Leonidas Autuori e Candido Botelho [19-03-1937]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 mar. 1937. Artes e Artistas, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19370320-20689-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o primeiro sarau deste ano da Sociedade de Cultura Artística, o qual vinha sendo aguardado com justificado interesse, não só pelo valor do programa organizado para essa ocasião como pelo dos artistas aos quais fora confiada a sua interpretação.

Fizeram-se ouvir os festejados artistas patrícios Leonidas Autuori, violinista; Maria do Carmo Botelho, pianista e Candido Botelho, cantor.

Leonidas Autuori e Maria do Carmo Botelho tiveram a seu cargo a execução de duas belas obras da literatura do violino: a “Sonata em lá menor, op. 105”, de Schumann e a “Sonata em lá maior” de César Franck. Na interpretação da primeira dessas peças, Leonidas Autuori e Maria do Carmo Botelho impuseram-se desde logo por uma nobre compreensão do romantismo de Schumann que, talvez por influência das suas pequenas peças para piano, tem sido mais de uma vez traído por intérpretes que se comprazem por demais na anedota, nas indicações pitorescas ou no sentimentalismo. Ambos os artistas colocaram-se excelentemente na atmosfera schumanniana, ora quente e comunicativa, ora íntima e confidencial, e isto com uma propriedade e um equilíbrio notáveis,

Digna de especial referência igualmente foi a interpretação dada à Sonata de César Franck. Embora a arte dos sons não seja necessariamente destinada a traduzir pateticamente as emoções humanas, é inegável que as mais puras dentre elas inspiraram largamente a obra de César Frank. A sua invenção da qual se evolva um perfume de alta espiritualidade, desabrocha no terreno fecundo de um subjetivismo de ordem por assim dizer, metafísica, exigindo do intérprete uma atitude espiritual cheia de amor e de fé. Leonidas Autuori e Maria do Carmo Botelho mostraram-se a altura da estética de César Franck, legitimando a sua interpretação pela elevação do próprio subjetivismo ao nível do sentimento de ordem universal que faz a grandeza dessa obra prima.

Na parte central do programa, os sócios da Cultura tiveram o prazer de ouvir o cantor Candido Botelho numa série de peças de autores nacionais. O festejado artista patrício mostrou-se, como das vozes anteriores em que o temos ouvido, um intérprete excelente da nossa música eloquente na dramaticidade, sutil no detalhe pitoresco e grandemente comunicativo em todas as emoções que traduz.

O numeroso auditório de ontem não poupou aplausos aos consagrados artistas patrícios, chamando-os repetidas vezes a cena com uma insistência cheia da sincera admiração.

Crítica 197 - Maria do Carmo Arruda Botelho - Vera Janacopulos [12-05-1939]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 maio 1939. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19390513-21354-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o 419.o sarau da Sociedade de Cultura Artística. O programa, inteiramente consagrado à música francesa, foi desempenhado pelas consagradas artistas Vera Janacopulos, cantora, e Maria do Carmo Botelho, pianista.

Vera Janacopulos cantou com arte inimitável trechos clássicos, velhas canções francesas e várias peças modernas. Sua voz tem inflexões admiráveis e uma pureza de timbre que, por si só, é um encantamento. De há muito consagrada no país e no estrangeiro, não cabem aqui novas considerações a respeito de suas qualidades vocais. Limitando-nos a registrar o grandioso êxito obtido no concerto de ontem, no qual reafirmou de maneira inesquecível a finura de sua arte, a elevação da interpretação, a justíssima compreensão e realização do estilo, dando a cada trecho vida e caráter próprios, e conseguindo, com uma simples “nuance” da voz criar a atmosfera luminosa ou velada, clara ou esbatida, exigida pela expressão. De seus lábios flui com absoluta pureza a linha melódica, tão rica de colorido e tão impregnada do justo sentimento, que cada execução é verdadeira criação.

De Maria do Carmo Botelho não nos surpreendeu o belo talento, também já consagrado entre nós e em vários importantes centros artísticos do Velho Mundo. Admiramos nela a esplêndida e consciente afirmação de uma vigorosa personalidade, livre de influências estranhas e segura das próprias características. O seu temperamento vibrante é dotado de grande comunicabilidade e, servido por recursos técnicos dignos de grandes “virtuosos”, exprime-se com grande brilho e sobretudo com muita autoridade. Acreditamos que, em Maria do Carmo Botelho, possui o Brasil mais uma pianista merecedora de renome internacional.

O auditório fez as duas artistas calorosa demonstração de simpatia, chamando-as repetidas vezes à cena e obrigando-as à concessão de vários extras.

Crítica 198 - Maria do Carmo Arruda Botelho - Vera Janacopulos [18-10-1933]

SOCIEDADE de Cultura Artística: Vera Janacopulos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 out. 1933. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19331019-19627-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A insigne artista brasileira sra. Vera Janacopulos, que infelizmente parte para a Europa, em fins deste mês, deu, ontem, no Municipal, mais um concerto para a Sociedade de Cultura Artística, que bem inspirada a convidou para realizar o seu 293.o sarau, o qual ficará na memória de todos que tiveram a felicidade de presenciá-la, como um dos mais brilhantes que tem essa sociedade realizado.

O programa de ontem, como os dois executados ultimamente pela sra. Vera Janacopulos, para a mesma agremiação, foi organizado com o tato próprio das artistas de verdade, com um esplêndido equilíbrio que chamaríamos de emoção e acentuadamente educativo. Na primeira parte, toda constituída dos mestres do “lied”, Schumann e Schubert, não foi esquecido Brahms, injustamente tão pouco conhecido, através essa forma musical, entre nós. Dele foram incluídos três “lieder”, dos quais queremos salientar “Solitude champetre”, que traduz perfeitamente um estado d’alma que inspira esse título, e magnificamente comunicado ao numeroso auditório que não regateou os mais francos aplausos à intérprete.

Todos os números, de todos os compositores, traduzissem uma paixão ardente. Um sentir íntimo e delicado, enfim, qualquer sentimento, a sra. Janacopulos, como que profunda conhecedora de todas as transmutações por que pôde passar a alma humana, transmitiu-o à assistência, com a maior intensidade. É uma prova de sua honestidade de artista, o que queremos ilustrar com este exemplo: “Guariatan de Coqueiro” e “Batuque” são duas canções do que se costuma chamar de “bem nosso”. A sra. Vera Janacopulos, que tem passado a maior parte de sua vida fora do Brasil, dedicando-se quase sempre à música dos grandes mestres, devia evidentemente conhecer, ou compreender muito pouco a música genuinamente brasileira, principalmente a do folclore. Pois cantou essas duas canções magistralmente, com verdade de sentimento e, o que é mais de se notar, imprimindo-lhes com justeza e ritmo estranho, característico, como se fora de a muito habituada a ver e sentir a nossa vida sertaneja, e a compreender o espírito da gente da senzala. Essas duas páginas interessantes foram apresentadas com uma harmonização, feita com rara maestria. Assim, e com autoridade da distinta cantora que as honrou incluindo-as no seu concerto de ontem, é de crer que temos a acrescentar, no nosso repertório folclórico de concerto, mais duas excelentes mostras da nossa veia musical.

Nada mais teríamos a acrescentar nesta notícia, nem nas anteriores, em relação à grande cantora, se o nosso espírito de justiça não nos impusesse a obrigação de salientar a afinação, fora de comum, com ela canta. Tanto é assim que, quando sucede a nota cantada ser a mesma da do plano elas se fundem surpreendentemente, não se sabendo, em absoluto, se é a cantora, se é o plano, que a emite.

A sra. Vera Janacopulos, permita-nos dizer, cometerá injustiça para com os seus compatriotas que tanto e tão justamente a admiram, se, com a sua próxima viagem à Europa, os privar por muito tempo da sua arte elevada, verdadeira, inconfundível.

Os acompanhamentos ao piano, foram feitos, excelentemente, pelo maestro Francisco Mignone.

Crítica 199 - Maria do Carmo Arruda Botelho - Vera Janacopulos [26 e 29-09-1933]

SOCIEDADE de Cultura Artística: Recital da sta. Vera Janacopulos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 set. 1933. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19330930-19611-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística realizou ontem, no Municipal, como fora anunciado, o seu 290.o sarau, a cargo da ilustre cantora Vera Janacopulos que, no mesmo local e para o mesmo grêmio, se fizera ouvir terça-feira passada.

Essa nova audição foi como um prolongamento da primeira tal a funda impressão que a todos deixara a par das insuperáveis qualidades vocais e interpretativas da sra. Janacopulos, das quem só nos resta o seu tato no confeccionar os programas. Como o primeiro, o de ontem era de grande interesse, não só do ponto de vista musical, como no ponto de vista educativo. Apresentava tal sequência lógica, na escolha das obras, que nem mesmo de leve se quebravam as emoções puras que o auditório lá sentindo: não se repetiam, mas num todo harmonioso, iam crescendo em intensidade.

Na primeira parte do programa de ontem, a distinta cantora apresentou três produções dos trovadores “aranovistas” Machault, Lescurel, e d’Orleans, os dois primeiros famosos, considerados os “modernistas” do seu século, e um rondó do século XII, aos quais interpretou com uma graça e uma propriedade inexcusável. O maior triunfo da noite foi, sem dúvida, a segunda parte, dedicada a Schumann, da qual constava a série completa dos “lieds” de “Dichterliebe”, os quais, a pedido daquela sociedade, foram cantados em francês. A maneira profundamente patológica por que a artista os interpretou, jamais poderá ser ultrapassada e dificilmente igualada. A terceira consistia de composições de J. Nin o já renomado musicista espanhol, de linhas melódicas ricas de colorido e de ritmo, inspiradas no “folclore” do seu país, as quais tiveram ontem uma confirmação com um fato, que por ser raro em nossas salas de concerto, não podemos deixar de registrar: toda a assistência, sem exceção, terminando o programa e ouvido um “extra” encantada com a arte maravilhosa de Vera Janacopulos, deixou-se estar em seus lugares, aplaudindo-a entusiasticamente, à espera de que a distinta artista lhe concedesse outros “extras”. Esses aplausos, por certo, couberam em boa parte a sua inteligente colaboradora, a distinta pianista sra. d. M. do Carmo Arruda Botelho.

São tão raras as manifestações de verdadeira arte em nosso meio, que seria de lamentar que a grande cantora não se fizesse ouvir mais vozes nesta sua estada em São Paulo.

Crítica 200 - Mario Azevedo - Sofia del Campo [05-06-1931]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 6 jun. 1931. Artes e Artistas, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19310606-18877-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A elegante e numerosa assistência que ontem, em sarau da Sociedade de Cultura Artística, os reuniu no Teatro Sant’Anna teve a oportunidade de travar conhecimento com uma cantora dotada de excelentes qualidades vocais. A sra. Sofia del Campo, uma soprano ligeiro que em sua pátria o em adiantados centros artísticos europeus e americanos conseguiu firmar brilhante renome, revelou-se ao recital de ontem possuidora de uma voz pastosa, extensa e de uma unidade de timbre como raramente se encontra em cantoras de sua corda. O que mais impressiona, porém, na voz da distinta recitalista é a sua qualidade e a facilidade com que se adapta aos mais complicados vocalizes, sem denotar o menor esforço.

Na interpretação do interessante programa com que se apresentou aos sócios da Cultura Artística, a sra. Sofia del Campo houve-se com bastante inteligência, tornando-se merecedora de vários e repetidos aplausos. Embora ainda na véspera passasse acamada, em virtude de moléstia, a brilhante cantora chilena conseguiu dar o necessário relevo a vários números do programa, notadamente nos trechos de compositores russos na terceira parte e aos que constituíam a última parte. É muito difícil dizer-se do verdadeiro valor artístico da sra. Sofia del Campo diante das condições de saúde em que se encontrava. Mas um fato ficou patente no recital de ontem: é a riqueza dos seus recursos vocais.

Os acompanhamentos ao piano foram feitos com muito acerto pelo sr. Mario Azevedo.

A assistência, como nas anteriores reuniões da sociedade de Cultura Artística, era numerosa e brilhante.

Crítica 201 - Martin Katz - Kathleen Battle [20 e 27-05-1994]

HAAG, Carlos. Battle assegura seu direito de ser diva: A cantora faz hoje último recital depois de conquistar público com sua voz deslumbrante.. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 63, 23 maio 1994. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19940523-36741-nac-0063-cd2-d7-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Com a sensualidade de Jessica Rabbitt e uma voz deslumbrante que parecia sair de um aparelho de DC, tamanha a pureza e perfeição, a soprano Kathleen Battle provou, em seu concerto de sexta-feira, no Municipal, que tem direito de ser rebelde, prima-donna, o que quiser. É ainda pouco para quem consegue criar um som borbulhante como champanhe. Um prazer para olhos e ouvidos, Battle,

como só as divas sabem fazer, colocou o público a seus pés. Hoje, ela faz seu último recital no Municipal, às 21 horas.

Desde que Visconti ensinou Callas a derreter corações em recitais, é comum que as grandes cantoras façam seu jogo de cena ao lado do piano. Ainda assim, Beattle o faz com um charme único. A soprano é um “animal de cena” e parece ser tomada por uma personagem antes de cada lied, transformados quase que em árias.

Com um fraseado saltitante, agitado e buliçoso com o seu gênio expansivo, Battle, para além dos agudos aveludados, da última projeção vocal, do timbre cristalino e dos vibratos agradáveis, ainda se dá ao luxo de cantar Schubert com portamentos quase imperceptíveis, um suingue inusitado e delicioso, explicável pelo modo como cantou o spriritual do bis. A beleza que alcançou nas peças de Villa-Lobos foi de deixar olhos brasileiros marejados.

Aguentando a obtusidade do público, que saiu durante uma pausa da primeira parte, e a incompetência do teatro, que o deixou sair e entrar com irritante lentidão, Battle só foi geniosa vocalmente. João Gilberto teria ido embora, mas a cantora apenas cutucou os [ilegível] esperar sua entrada na segunda parte. Mais charmosa, impossível.

Crítica 202 - Menahem Pressler - Beaux Arts Trio [13 e 14-06-1988]

GIREN, Luís Antônio. Trio Beaux Arts, Perfeição Sonora: Diante de um público hipnotizado, a mostra de um som feito com muito cálculo e paixão. Os três mestres instrumentais afinaram sensibilidades e conseguiram um ritual mudo de entendimento. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 39, 15 jun. 1988. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19880615-34755-nac-0039-cd2-4-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

É inútil desencavar chavões para definir o concerto dado segun da-feira à noite, no Teatro Cultura Artística, pelo Trio Beaux Artes. Não foi apenas um caso de jogo de forças, timbres e intensidades entre o violino de Isidore Cohen, o piano de Menahem Pressler e o violoncelo de Peter Wiley. Muito menos tratou-se de um fenômeno que a crítica impressionista gosta de apontar – a tal “técnica aliada à expressão”. Concertos sempre alimentaram as observações idiotas, baseadas no elogio fácil e na impressão superficial de certas “autoridades” em música. O Trio Beaux Arts propôs a revelação das dimensões mais abstratas (alguns dizem “obscuras”) da música. Procurou responder à questão: o que leva diferentes instrumentos – o arco de um violino deslizando sobre cinco cordas, o pizzicato de um violoncelo e o toque dos dedos sobre um teclado – combinarem-se numa espécie de teorema da sensibilidade?

O trio respondeu com música: uma resposta dada ao mesmo instante em que se apaga nos ouvidos, no momento da enunciação. Daí a aparência de tanto mistério que o som tem para alguns. Diante de um público literalmente hipnotizado, que passeava pensamentos sobre o desenrolar dos eventos sonoros, o Beaux Arts mostrou que o som produz a um tempo o cálculo e o sentimento, a álgebra e a poesia, convulsão e abstração. Mestres instrumentistas, os três criaram sobre composições, aprisionaram o tempo.

Cohen às vezes escorregava no arco. A melodia dava ares de falha, mas se recompunha a tempo de evitar o flagrante. Integrava-se ao balanço sonoro, conduzido com extrema delicadeza pelo pianista Presster, um dos melhores da música de câmara do mundo. Olhando atentamente para os dois companheiros, Pressler - único membro do Beaux Arts original, fundado em 1955 nos Estados Unidos – aboliu do piano a retórica da exaltação romântica, sugerindo estruturas nascidas de uma densa concepção da obra. Wiley, o violoncelista que substitui no ano passado o veterano Bernard Greenhouse, excluiu-se menos incisivo que seu antecessor, mas dono de uma técnica discreta e clássica. ao longo do concerto, provou por que está no melhor trio com piano da atualidade.

Formulou a pressão na medida exata, sem cair no lirismo fácil, nem no puro virtuosismo.

O concerto desenrolou-se numa progressão de complexidade. O Trio em dó maior, k. 548, de Mozart, ajustou o equilíbrio sonoro e a atenção do público. Já o Trio no. 1 em ré menor op. 49 de Mendelssohn, fez emergir a perícia do grupo em criar efeitos de sensação junto a um público já conquistado naquela altura do espetáculo. As atenções pareciam tornar-se mais agudas à medida que os quatro movimentos da obra se apresentavam. Na segunda parte do concerto, com o Trio no. 2 em mi bemol maior op. 100 de Schubert, obra prima da arte camerística, os ouvidos estavam todos seduzidos. O conjunto conseguiu realizar intenção do compositor – forjar um discurso forte, sinfônico, a partir da polaridade de três instrumentos soando em pé de igualdade.

O público exigiu bis e o trio interpretou o adágio do Trio op. 11 de Beethoven. A empatia era completa. O Beaux Arts realizou um feito quase impossível, o de afinar todas as sensibilidades

presentes – distintas entre si – num ritual de mudo entendimento. Artistas e público somaram-se e desapareceram em nome da música.

Crítica 203 - Menahem Pressler - Beaux Arts Trio [10-06-1981]

FREITAG, Léa Vinocur. Trio de artistas e professores: "Beaux Arts" ótimo nível. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 17, 13 jun. 1981. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19810613-32592-nac-0017-999-17-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

O Beaux Arts Trio apresentou-se pela sociedade de Cultura Artística, confirmando a expectativa de seu altíssimo nível. Menahem Pressler (pianista), Isidore Cohen (violonista) e Bernard Greenhouse (violoncelista) integraram-se numa unidade sonora e interpretativa, fruto da vivência de 26 anos, com muitos estudos, ensaios e discussões - são solistas que sabem ser cameristas.

Apesar dos compromissos artísticos e didáticos, particulares e específicos do trio, é interessante observar que Bernard Greenhouse, o violoncelista, leciona em universidades de Nova York, e Menahem Pressler, o pianista, na Universidade de Indiana. Parece não haver distâncias para os componentes do Beaux Arts: gravações, turnês e solos. Os discos mais recentes englobam diversos trios de Haydn, alguns redescobertos pela concepção interpretativa, além de Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Tchaikovsky, Schubert e Dvorak.

O programa da Cultura Artística constou de Mozart ("Trio no. 44 em si bemol maior, K 502"), Ravel ("Trio em lá menor") e Schubert ("Trio em mi bemol maior, op. 100"), cada autor numa sonoridade própria, com sua linguagem, timbre e pequenos segredos de estilo.

O violoncelista Bernard Greenhouse, com o Stradivarius de 1707, atingiu uma sonoridade cheia, ligada e emotiva. Seu mestre Pablo Casals já observava: "Não é somente um notável violoncelista, mas – o que estimo mais – um artista de grande dignidade". Na Passacalle, de Ravel, e no Andante, de Schubert, as frases do violoncelo foram de uma perfeição notável.

O pianista Menahem Pressler é tão atento e minucioso na integração com os instrumentos de cordas, que parece querer adivinhar a aspiração de cada componente. Dosa seu toque de acordo com a intensidade das cordas. Fabricando um som mozartiano, impressionista ou schubertiano, de acordo com a obra executada.

Isidore Cohen, o violonista, discípulo de Ivan Galamtan, tem brilho e delicadeza no fraseado, apesar da sonoridade pequena, que poderia ter-se expandido mais em Ravel. Foi muito expressivo em Schubert.

Os extras atingiram o mesmo nível extraordinário do programa: os últimos movimentos de um trio de Haydn e do "Trio Dumky", de Dvorak, numa demonstração de virtuosismo, finura e musicalidade. O clima de criatividade e emoção transmitido pelo Beaux Arts Trio pode ser avaliado pelas palavras do pianista Menahem Pressler: "Durante um concerto, aquele que sente uma inspiração se sabe livre para segui-la".

Crítica 204 - Miguel Proença - Jean Pierre Rampal [21-06-1979]

FREITAG, Léa Vinocur. Rampal: virtuose e carisma: Em Rampal toda a magia da flauta. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 19, 23 jun. 1979. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19790623-31985-nac-0019-999-19-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

JEAN PIERRE RAMPAL (FLAUTA) E MIGUEL PROENÇA (PIANO) - BACH - "SONATA EM MI BEMOL MAIOR, BWV 1001"; SCHUMANN - "TRÊS ROMANCES OP.94"; POULENC - "SONATA 19[ILEGÍVEL]"; DONIZETTI - "SONATA EM DÓ MAIOR"; PROKOFIEFF - "SONATA EM RÉ MAIOR". SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA, TEATRO CULTURA ARTÍSTICA, 21-06-79.

O som angelical emitido com influência sintetiza toda a possibilidade instrumental da flauta. Rampal concentra na embocadura o som redondo e firme, que se propaga numa linha contínua. A respiração perfeita não deixa transparecer nenhum esforço, o som caminha num fraseado explícito, que sugere, por vezes, a narrativa de um conto de fadas.

A flauta de Rampal conduz à fantasia e à abstração, e no final de muitas peças o som decresce e se mantém num fio, até extinguir-se no silêncio que finaliza a frase, a postura do corpo é espontânea e descontraída, acompanhando o élan da interpretação, num movimento elegante e livre. Nos trechos em que o tema principal passa para o piano. Rampal, ouve, atento, e retorna numa continuidade exata, como se não tivesse havido interrupção.

Difícil se torna precisar os instantes mais felizes, porque o ecletismo do repertório proporcionou a Rampal o sucesso de todos os estilos. Na Sonata de Bach o "Siciliano" se destacou pelo Cantabile

profundo, num som falado e pungente. Em Schumann os Romances se sucederam na ternura de um lied, impregnados de poesia, mesmo nos rubatos agitados. Poulenc mereceu uma clareza cristalina nas passagens mais rápidas e Prokofieff simbolizou o arrebatamento total. Os cinco extras constaram de Rossini, Chopin, Ibert, Ravel e de um Bach desacompanhado. Quase um novo concerto, pois o público não se conformava que a flauta encantada pudesse cessar.

Miguel Proença, que acompanhou Rampal após dois ensaios, encara a música de câmara como “um ato de amor, a descoberta do outro, de maneira não agressiva nem competitiva”. Reafirmou na sua execução o que pensa sobre a humildade do camerista. “Os momentos em que o piano se destaca não devem ser aproveitados como projeção para mostrar o virtuosismo do pianista, que pode ser reservado para outra oportunidade”.

Neste concerto a integridade artística de Miguel Proença contribuiu para que Rampal, no seu virtuosismo e sensibilidade, pudesse extravasar a plenitude da interpretação, na verdade unidade camerística.

Crítica 205 - Miguel Proença - Leonard Rose [26-06-1975]

FILHO, Caldeira. Rose revelou toda a dimensão do violoncelo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 31, 29 jun. 1975. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19750629-30754-spo-0031-999-31-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

VIOLONCELISTA LEONARD ROSE – PROGRAMA: SCHUMANN, FANTASIESTUCKE OP 73 (1849); BEETHOVEN SONATA N.O 3 OP. 69; BACH, SUÍTE N.O 5 PARA VIOLONCELO SOLO E TCHALKOWSKI, VARIAÇÕES SOBRE UM REMA ROCOCÓ, OP [ilegível]; AO PIANO, MIGUEL PROENÇA. RECITAL PARA A SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA (APRESENTAÇÃO N.O 977), DIA 26-6-75, NO MUNICIPAL.

Leonard Rose, um dos maiores, violoncelistas da atualidade, pertence ao tipo de artista que “vê além” do que lhe é dado interpretar, sente coisas que transcendem, como inspiração criadora, o que está fixado no texto. Este dom, Rose o possui em alto grau. Da peça de Schumann, pôs em evidência o romantismo caprichoso, exaltado e a constante inquietação emotiva do autor. A execução ao violoncelo de uma obra escrita para esse instrumento, ou para clarinete, ou ainda para violino (Thompson, Cyclopedia of music and musicians) levou-o a evidenciar também uma compreensão muito exata da natureza e das possibilidades do violoncelo e sua adequação à estética de Schumann, A Sonata de Beethoven foi por ele sentida como um momento de espiritualidade. A expressão ou “sentimento” (não sentimentalidade), abundante em Bach, o que nem todos percebem, manifestaram-se plenamente na execução da Suite. Terminou o recital a amenidade das Variações de Tchaikowski, onde o artista levou o instrumento a manifestar plenamente seu poder expressivo em colorido e sonoridade.

O piano, a atuação de Miguel Proença corresponderam à musicalidade do recitalista. Na sonata beethoveniana a ele se equiparou em igualdade de condições - aí não há violino com acompanhamento – quanto à interpretação e unidade estilística.

Crítica 206 - Miguel Proença - Yong Uck Kim [03-05-1973]

FILHO, Caldeira. DUO, violino e piano no Teatro Municipal. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 7, 12 maio 1973. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19730512-30097-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Violinista Yong Uck Kim programa: Strawinski – duo concertante; Brahms – sonata em sol maior; Webern – quatro peças curtas; Beethoven – sonata “kreutzer”. Ao piano, Miguel Proença. Apresentação no. 957 da sociedade de cultura artística, dia 3, no Teatro Municipal.

Yong Uck Kim é jovem violinista coreano, ex-aluno de Ga[ilegível]nian no Curtis Institute N.Y, e já consagrado nos principais centros musicais do mundo pelo seu talento, em que musicalidade, interpretação e técnica são elementos integrantes de uma personalidade artística de alto nível.

Surpreendente a maturidade demonstrada em programa que exigia larga experiência, ou melhor, vivência, quanto aos autores apresentados. Kim aproximou-se deles com autoridade, atingiu-lhes com segurança o nível artístico e os interpretou com autenticidade. Êxito completo.

Pela natureza das peças apresentadas, o programa constituiu uma sequência de duetos (ou duos), isto é, música vocal ou instrumental para duas partes recitantes (com exclusão dos simples acompanhamentos), entre os quais o interesse composicional é distribuído com igualdade. Por isso, não se pode julgar Kim como solista com acompanhamento, ou recitalista. Por isso, também obrigatório se torna elevar o excelente pianista Miguel Proença à categoria adquirida pela sua participação: não como simples acompanhador, mas como solista ou recitante, em igualdade de condições ao lado do

artista visitante, pelo que divide com este os elogios calorosos e consagradores do público e da crítica. Unificaram-se ambos na interpretação e marcaram com propriedade as diferenças individuais entre os compositores, principalmente quanto à maneira funcionalmente expressiva de conjugar os dois instrumentos. Nesse e demais problemas, os jovens artistas acertaram plenamente, o que reafirma o talento e o equilíbrio com que levaram a cabo a sua atuação em duo.

Crítica 207 - Mozart Camargo Guarnieri - Adacto Filho [28 e 30-01-1933][crítica]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 jan. 1933. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19330129-19404-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A apresentação do barítono Adacto Filho na sociedade de Cultura Artística teve o mérito de revelar um solista de [ilegível] sensibilidade, nos que lhe não conheciam as invulgares qualidades de intérprete e os excelentes recursos de cantor, e que constituíam a grande maioria da brilhante assistência que se via ontem, à noite, no salão do Conservatório.

Adacto Filho não se mostrou apenas cantor que possui uma escola aprimorada, Evidenciou mais: uma doação impecável, clara, sugestiva, rica de nuances. Que lhe permitia, com igual felicidade, imprimir a nota característica, o acento peculiar tanto a uma canção popular como a um canto finamente estilizado.

Cantando para um público de elite, como é o da Cultura Artística, Adacto Filho apresentou-se num programa que, só por si, constituía motivo de real interesse para os verdadeiros amantes da música de câmara, tanto pelo seu cunho folclórico, como pela sua novidade, se não tivesse também a interpretá-lo, como teve, um artista do [ilegível] do barítono brasileiro.

Realmente nem sempre se oferece a oportunidade de ouvir, através de uma interpretação magnífica, uma série de tão interessantes e curiosas pequenas obras primas como as que continha o programa de ontem e só possível numa Solenidade como a Cultura que sobrepõe ao êxito fácil o ideal mais elevado de educação e de aperfeiçoamento artístico.

Adacto Filho cantou e interpretou com tanta expressão, por forma tão elevada e conscienciosa todos os números do programa e principalmente as canções japonesas de Yoshino Matsuyama que pela sua feição característica, mais impressionaram o público, que a assistência no final de cada peça lhe dispensou francos aplausos que se acentuaram ao encerrar-se as suas partes do sarau, abrigando o fino cantor a conceder diversos extras.

Em resumo, o sarau de ontem, da Sociedade de Cultura Artística, ao mesmo tempo que revelou ao nosso meio um artista de valor, constituiu mais uma bela manifestação de arte nobre e elevado.

Crítica 208 - Mozart Camargo Guarnieri - Concerto de obras do compositor [29-03-1938]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 mar. 1938. Artes e Artistas, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19380330-21007-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o esperado concerto da Sociedade de Cultura Artística, consagrado às composições do maestro Camargo Guarnieri que, como se sabe, deve partir em breve para a Europa, visto ter obtido o prêmio de viagem instituído pelo governo do Estado. Camargo Guarnieri é um artista já conhecido no país e suas obras começaram a ser executadas no estrangeiro. Daí o interesse despertado pelo nosso concerto de ontem, que constituía excelente oportunidade para uma apresentação relativamente ampla da sua obra.

A primeira peça executada foi “Sonata para violoncelo e piano”, subdividida em três tempos: - Tristonho, Apaixonadamente e Selvagem. Ela mostra muito da musicalidade, das preferências e do momento de evolução em que foi composta. Obedecendo a essa independência que parece ser um traço predominante do seu temperamento, Camargo Guarnieri abandona a objetivação da forma sonata, sempre compreendida do ponto de vista harmônico, para aproveitar dela o elemento estético: dois temas contrastantes, desenvolvidos e reexpostos, independentemente das determinantes harmônicas, como tom principal, etc. Assim é que, nessa imprecisão tonal, o primeiro tema é apresentado “quasi em lá menor”, segundo uma significativa expressão do autor; o segundo tema é anunciado em “mi menor” e só na reexposição é que esse “lá menor” adquire caráter definitivo.

Depois do belo momento expressivo que é o segundo tempo, a “Sonata” termina com o “Selvagem” reside na parte rítmica do piano e não da linha melódica. A frequência das síncopes caracteriza a fase anterior do autor, na qual foi composta essa sonata. Sente-se que ela foi criada

segundo o livre fluxo da inspiração e tem o mérito de uma grande sinceridade não obscurecida por uma celebração que talvez viesse prejudicar o nobre entusiasmo e a generosa inspiração.

A segunda parte do programa foi consagrada a composições para canto e piano, interpretadas pelo tenor Candido Botelho. Nas mais recentes notam-se com mais precisão as características da fase atual do autor. Uma delas é o desaparecimento inconsciente da preocupação rítmica, principalmente de sincopa. A sincopa, que para muitos é todo o brasileirismo musical, parece que foi, para Camargo Guarnieri mera sugestão do ambiente, que despertou no seu íntimo um eco inconsciente, sem mais valor, entretanto, do que um simples detalhe. Agora a linha melódica é menos angulosa, mais elástica e robusta e, principalmente, mais intensamente brasileira. Este brasileirismo, Camargo Guarnieri o encontra, muito mais do que na síncopa, nas inflexões melódicas bem nacionais do “Acalanto do amor feliz”, do “Desesperança” e do “Se você compreendesse”, para citar as mais características. Encontrá-lo no sabor particular de certos temas, na ingenuidade das terças dos cantadores caipiras e sobretudo, no significado profundo da modinha, que não consiste somente nesse langor de serenata que frequentemente lhe atribuem.

Na última parte do programa, Camargo Guarnieri apresentou várias composições para conjunto vocal, executadas pelo Coral Paulistano, do Departamento Municipal de Cultura, sob sua direção.

Aqui, as peças mais recentes são os três números de “Coisas deste Brasil”, com as quais Camargo Guarnieri obteve o primeiro prêmio no concurso recentemente realizado pelo Departamento Municipal de Cultura. Trabalhando o texto difícil de Gregório de Mattos, Camargo Guarnieri revela um verdadeiro virtuosismo no tratar as vozes do conjunto coral. A ambientação é facilmente obtida, como no primeiro número “Reprovações”; o caráter é incisivo em certos efeitos, como na valorização da palavra “A-ri-co-bé”, do segundo número “Aos mesmos Caramuru’s”, trecho no qual se nota um abaixamento da sensível, como expressivo suavizador da precisão tonal; e a introdução aproveitando um tema de ladainha, passa a valer como antecipação e justificação do interessante final do último número “A’gente da Bahia”.

E o caráter brasileiro [ilegível] é evidente, bem como em “Prenda minha”, harmonização de um tema de modinha antiga do Rio Grande do Sul, e em “Nas ondas da praia”, que o autor chama de “corinho” à moda paulista, e no qual emprega os intervalos e as inflexões melódicas dos cantadores caipiras de São Paulo. Não menos brasileiros são “Oh-z-Aloanda”, maracatu de Pernambuco, sobre um tema recolhido por Mario de Andrade, e o extraordinário “Eg-be-gi”, que é uma “louvação” de macumbas, sobre motivo recolhido por Manuel Quirino,

Em todas essas peças o autor vence brilhantemente a dificuldade que é criar o ambiente emocional dentro do limite restrito da tessitura vocal. Revelam que Camargo Guarnieri continua sendo o mesmo espírito essencialmente polifônico, como já observou Mario de Andrade. Camargo Guarnieri concebe livremente a melodia, dando personalidade própria à parte de cada voz e funde-as todas na unidade de ordem superior que é a obra, sem prejuízo dessa personalidade, o que é diferente de conceber a peça harmonicamente e movimentar depois as partes da harmonia.

Percebe-se que foram compostas diretamente para vozes, sentidas vocalmente desde o primeiro momento da inspiração, o que assinalamos porque peças há denunciadoras da composição ao piano, sem nenhum ambiente sonoro, à espera de um arranjo posterior que tanto pode ser para canto, como para quarteto ou banda.

O concerto de ontem revelou, portanto, um artista profundamente brasileiro e absolutamente sincero. Brasileiro pelo espírito, sem se prender ao detalhe exterior, ao pitoresco, e sincero pela liberdade que concede ao seu talento criador, permitindo-lhe a livre expansão num terreno puramente musical, e pela límpida continuidade que vai da inspiração à realização. As qualidades demonstradas fazem-nos concordar com o eminente Cortot, quando escreve que a obra de Camargo Guarnieri representaria brilhantemente na Europa as tendências específicas da jovem escola brasileira.

Na execução assinalaremos Calixto Corazza que, além de possuir uma técnica sem falhas e uma sonoridade muito bela, demonstrou uma inteligente e simpática compreensão da “Sonata para violoncelo e piano”; o tenor Candido de Arruda Botelho, cuja voz só apresenta mais volumosa, mais rica de “nuances” e mais obediente ao “controle” do artista, e que sente com grande intensidade e emotividade da música brasileira; e o excelente conjunto “Coral Paulistano”, homogêneo, preciso e ágil, dominando completamente toda a técnica da gradação das “nuances”.

O auditório, muito numeroso, não poupou entusiásticos aplausos ao autor e aos seus dedicados intérpretes. Várias foram as concessões de peças extraprograma e muitas as chamadas à cena.

Crítica 209 - Mozart Camargo Guarnieri - Maurício Raskin e Andino Abreu [20-10-1929]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 out. 1929. Artes e Artistas, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19291022-18373-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Constituiu, como prevíamos, uma encantadora manifestação de arte, sarau de domingo da Sociedade de Cultura Artística. Apesar de sobejamente conhecido o valor dos distintos artistas que se incumbiram da execução do finíssimo programa organizado, pode afirmar-se que, na sua interpretação, causaram a impressão de verdadeiras revelações. Haja vista a firmeza, a austeridade, a elevação com que Maurício Raskin interpretou a “Chaconne”, de Bach, e a “Sonata”, do Ecclés, e o brilho e a delicadeza de expressão que imprimiu às peças de Fauré, Granados, Ravel e Albeniz. Mairico Raskin é um artista na mais elevada recepção do termo. Moço ainda, dispondo de uma técnica elegante, pura, desataviada de artifícios, dotado de uma sensibilidade aprimorada, o jovem artista, que no concerto da Cultura nos pareceu num dos seus melhores dias, tem diante de si um futuro dos mais brilhantes. Andino Abreu, o fino artista que possui o segredo do colorido e a intuição segura do pensamento dos compositores, cantou com a devida expressão os cantos “Avergne”, a “Mattinata”, do Respighi, o as Interessantes composições de Camargo Guarnieri.

Assim como aqueles distintos artistas, a impressão provocada pelo maestro Camargo Guarnieri, quer como acompanhador, quer como compositor, foi magnífica. As suas composições, que denotam um temperamento original, são também interessantes quanto à forma. A numerosa e elegante assistência que esteve no teatro Municipal aplaudiu calorosamente os distintos artistas que tomaram parte da bela noite de arte que benemérita Sociedade de Cultura artística proporcionou domingo aos seus associados.

Crítica 210 - Mozart Camargo Guarnieri - Nair Duarte Nunes [29-01-1932]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 jan. 1932. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19320130-19080-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

O sarau que ontem ofereceu aos seus sócios a Cultura Artística, foi o terceiro realizado neste mês, e manteve-se dentro das elevadas tradições de arte que caracterizam a sai ação em nosso meio.

A sra. Nair Duarte Nunes, que se encarregou do programa e o organizou com fino critério, interpretou-o com o seu reconhecido talento, eficazmente auxiliada pelo maestro Camargo Guarnieri.

A distinta cantora paulista foi muito festejada pelo auditório, que exigiu vários números fora do programa.

Crítica 211 - Mozart Camargo Guarnieri - Rec Música de Câmera do compositor Camargo Guarnieri [02-07-1948]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 jul. 1948. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19480703-22432-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Promovido pela sociedade de Cultura Artística, realizou-se ontem, no Teatro Municipal, um concerto de música de câmara, com programa inteiramente consagrado à produção do compositor patricio Camargo Guarnieri.

A peça inicial foi o Quarteto a 3, prêmio R.C.A. Victor, 1944, executado pelo Quarteto Haydn, do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, de que fazem parte Gino Afonso, Alexandre Schaffmann, Johannes Oelener Calixto Corazza. Os executantes deram dessa obra versão convincente, pondo em relevo a linha geral e os pormenores, entre os quais, no primeiro tempo, a alternância de uníssono e polifonia, a eloquência instrumental muito comunicativa graças à qualidade temática, numa escrita em que todo o campo sonoro, se encontra sempre trabalhado, não havendo vazios nem claros. Ao ótimo rendimento sonoro da resultante acresce o agrado causado pelo caráter brasileiro dos temas. Destes, a expressão mais profunda, se não essencial, porque transcende o limite do caráter nacional, foi admiravelmente expresso no segundo tempo, intitulado “Nostálgico”. Termina o Quarteto um terceiro tempo não tão “alegre” quanto a indicação do autor, o que se deve talvez à cor algo sombria que lhe constitui a atmosfera sonora. Esse Quarteto interessa por tudo o que contém, e que valeu ao autor um dos maiores prêmios de música da América, e por inúmeras particularidades de

escrita de fino a particular sabor instrumental. Como “extra”, o Quarteto Haydn, em homenagem ao autor, executou “A criança que adormece” n. 4 da Suíte Infantil, trecho muito belo e revelador da delicada sensibilidade de Camargo Guarnieri. Escusado acrescentar ter sido o Quarteto Haydn calorosamente aplaudido pela excelente execução que ofereceu ao público.

A segunda parte foi consagrada a peças para piano, a cargo da pianista Lídia Simões. O primeiro número foi a Sonatina n. 3. O seu primeiro tempo, de grande vivacidade instrumental, baseia-se na escrita em notas repetidas, o que caracteriza a peça, mas cuja expressão, entretanto, não deve estender-se ao “cantabile” do fragmento melódico seguinte. O segundo tempo é linda a melodia, que foi dada de maneira algo “seca”, no espírito do trecho final “Ben ritmo”. Após essa peça, o público apreciou o interesse da “Valsa em dó sustenido menor”, em que o ritmo da dança parece diluído na expressão: a densidade expressiva do “Choro Torturado”: a originalidade rítmica, o caráter inconfundível e o brilho instrumental da “Dança Negra”: a delicadeza do “Ponteio n. 13” e a vivacidade da Tocatta. Nas peças extra-programa, figurava a Dança Brasileira, muitíssimo bem tocada, como de resto todas as demais, por ser Lídia Simões intérprete calorosa, entusiasta e qualificada da obra de Camargo Guarnieri.

Encerrava o programa numa série de peças para canto, executadas pela cantora Alice Ribeiro, com o autor ao piano. A atenção do ouvinte foi solicitada pelo caráter notável da melodia, por vezes extremamente concisa, outras vezes mais ampla e rica, sempre com uma valorização particularmente artística datada pelo caráter notável da melodia, por vezes extremamente concisa, outras da função da parte vocal. A produção para canto, de Camargo Guarnieri, representa contribuição notável para o nosso “lied” artístico, no qual se destaca essa peça genial que é “Mandu Sarará”, com letra de Mario de Andrade. A cantora Alice Ribeiro, que teve de conceder números extraprograma, revelou-se excelente artista, com trechos admiravelmente bem cantados, numa interpretação certamente legítima do canto de câmara de Camargo Guarnieri.

Os aplausos do público, dirigidos aos intérpretes e ao autor, são, inegavelmente extensivos à benemérita Sociedade de Cultura Artística, que, não falhando à sua missão, ofereceu aos seus sócios um verdadeiro festival Camargo Guarnieri.

Crítica 212 - Mzia Bakhtouridze - Ramón Vargas [23 e 25-05-2006]

COELHO, Lauro Machado. Ramón Vargas ganha a platéia pela simpatia: Tenor mexicano também tem timbre bonito e técnica segura. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 69, 1 jun. 2006. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20060601-41134-nac-69-cd2-d2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

O timbre é bonito, claro como convém a um tenore di grazia; tanto os agudos quanto os graves são firmes e bem projetados; e é segura a técnica de legato, assim como a emissão de pianíssimo elegantes e bem definidos. Além disso, o tenor mexicano Ramón Vargas possui a instintiva e simpática capacidade de comunicar-se com a plateia, que cria um clima descontraído para as suas apresentações.

Da Amarilli Mia Bella, do protobarroco Giulio Cassini, membro da Camerata Fiorentina, à popularíssima Munequita Linda, de María Grever, esteio da canção popular mexicana, que seu em extra, Vargas fez um generoso passeio pelas especialidades de seu repertório, em seu segundo recital, quinta-feira, no Teatro da sociedade de Cultura Artística. E tanto no sentimentalismo do Plaisir d’amour, de Martini, quanto no virtuosismo do Il Mio Bel Fuoco, de Benedetto Marcello, demonstrou-se capaz de variedade estilística e sobriedade de interpretação.

Do barroco, Vargas passou desenvoltamente, no fim da segunda parte, à primeira fase do romantismo italiano. E tanto na Vaga Luna Che Inargenti, de Bellini, quanto na teatral Ah, Rammenta, o Bella Irene, canção de Donizetti sobre texto do setecentista Metastasio, deu provas da familiaridade com o estilo bel canto da primeira metade do século 19, responsável pelas boas gravações que fez de óperas desses dois compositores.

Num programa cuja segunda parte foi dedicada a compositores de expressão hispânica e portuguesa, a melhor surpresa foram as canções do espanhol Fernando Obradors, muito pouco conhecido entre nós. Vargas fez leituras muito cuidadosas, por exemplo, de Del Cabello más Sutil, de inspiração nitidamente popular, ou dos melismas arabizantes de Coplas del Curro Dulce, de cáldido sabor andaluz. Aqui, tanto quanto na primeira parte- por exemplo, na elaborada introdução a Uma Lacrima, de Donizetti -, seu canto foi muito bem emoldurado pelo expressivo acompanhamento da pianista georgiana Mzia Bakhturidze.

As canções escolhidas de Villa-Lobos não estão entre as melhores desse compositor; e as dificuldades de Vargas com a pronúncia de nossa língua fizeram desses números os menos atraentes do programa. Em compensação, foi muito interessante a oportunidade de ter contato com autores

mexicanos contemporâneos: além do mais conhecido Manuel Ponce, as canções de Salvador Moreno e, sobretudo, de Ignacio Morales Esperon, chamado de “Tata Nacho”, cuja deliciosa ¿Sabes Por Qué? Tem um pé no erudito e outro no popular. A essa altura, Ramón Vargas já tinha abandonado a estante com as partituras e cantava de cor, muito solo, de uma forma que intensificou a sua espontânea comunicação com a plateia.

Crítica 213 - Narciso Figueroa - Quinteto Figueroa [10-08-1959] [crítica

MÚSICA - O concerto de ontem: Quinteto Figueroa na Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 11, 11 ago. 1959. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590811-25852-nac-0011-999-11-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Solistas e conjuntos de câmara é que tem mantido ultimamente o movimento musical em S. Paulo. Ontem, foi a vez da Sociedade de Cultura Artística oferecer um sarau de música de câmara pelo reputado conjunto Quinteto Figuerôa, de Porto Rico, integrado por cinco irmãos: José Figuerôa, viola; Rafael Figuerôa, violoncelo, e Narciso Figuerôa, piano.

A primeira característica do conjunto é a unidade de formação dos seus componentes. Após os estudos no Conservatório de Madrid, aperfeiçoaram-se em Paris, na Escola Normal de Música, participando de atividades dirigidas por Alfred Cortot, Nadia Boulanger, Jacques Thibaud e outros mestres, entre eles Diran Alexanian que durante vários anos orientou o novel conjunto em música de câmara. Exibições em Paris e outras cidades, participação, por alguns dos seus elementos, nos recentes Festivais Casals, em Porto Rico, e demais atividades sempre coroadas de êxito, trouxeram para o Quinteto Figuerôa um renome invejável e indiscutível projeção.

A apresentação da primeira peça, o Concerto em ré menor, para dois violinos e acompanhamento de Bach, permitiu avaliar desde logo as qualidades gerais do conjunto. Por decorrência da natureza dos instrumentos ou por preferência deliberada, o tipo de sonoridade é orquestral, brilhante, tendendo para uma expansão nem sempre desejável, tanto mais que o piano, com as suas ressonâncias deixadas em liberdade, impedia a transparência da execução, como se verificou no Vivace inicial. A linda melodia do [ilegível] foi bem dialogada pelos dois violinos que lhe apreenderam a substância e o espírito, fazendo-a decorrer com largueza e flexibilidade, como expressão de todo um mundo de emoção e beleza musical, não obstante a densidade do acompanhamento ter-lhe subtraído algo da leveza e espiritualidade. E no Allegro, último movimento, confirmou-se a predominância da exatidão rítmica sobre a penetração expressiva.

O tipo de sonoridade que caracteriza o conjunto serviu excelentemente à apresentação do Quinteto op. 57 de S. Shostakovich. Ao Prelúdio (lento) muito expressivo, às vezes quase grandiloquente, seguiu-se uma Fuga (adagio), sobre tema muito interessante, em cuja exposição pudemos verificar o valor virtuosístico e artístico de cada um dos instrumentistas. O trecho seguinte, Scherzo (allegretto), preparava, pelo seu caráter vivo e espirituoso, o contraste com o Intermezzo (lento) para o qual Schostakovich escreveu uma bela cantinela, dada inicialmente pelos dois violinos acompanhados pelo violoncelo em “pizzacatto”, em exemplo da música sonhadora, agradável de ouvir, e muito bem realizada como exposição melódica. O finale (allegretto) rico de idéias e de contrastes tem um episódio final de caráter ameno, com o qual terminou a obra. A música desse autor é sempre acessível por conter-se em moderados limites de modernismo, exprimir-se fundamentalmente pela melodia acompanhada e não fugir a uma caracterização emotiva ou sentimental de natureza nada hermética.

Uma derradeira manifestação das qualidades do quinteto Figuerôa foi dada com a execução da peça final, o Quinteto em lá maior, op. 81, de Dvorak, que mereceu do conjunto visitante uma interpretação eloquente e calorosa, valorizadora do melodismo romântico, ora lírico, ora dramático, que o caracteriza. Quentes aplausos e várias chamadas ao proscênio demonstraram o agrado com que o público da Cultura recebeu a arte dos irmãos Figuerôa, cujo valor vem determinando acentuação do interesse pelo gênero difícil a que se dedicaram. De nossa parte – a não ser alguma reserva quanto à maneira com que foi dado o concerto de Bach – concordamos plenamente com os ouvintes em vista da vitalidade, da força expressiva e do cunho artístico demonstrados na execução do programa.

Crítica 214 - Nicolas Astrinidis - Bernard Michelin [22-04-1948]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 abr. 1948. Artes e Artistas, p. 8. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19480423-22372-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Continuando a apresentação de celebridades internacionais contratadas para a sua temporada de 1948, a Sociedade de Cultura Artística ofereceu ontem aos seus sócios no Teatro Municipal, um recital pelo eminente violoncelista francês Bernard Michelin. Esse artista já é conhecido no Brasil, onde se apresentou anteriormente com grande Êxito. Aos 13 anos, em 1929, conquistou o Primeiro Prêmio de violoncelo no conservatório de Paris e em 1936 o Grande Prêmio do Concurso Internacional de Viena. Depois disso, sua personalidade de “virtuoso” firmou-se definitivamente em todos os grandes centros musicais do mundo.

Possui Bernard Michelin o domínio completo da técnica e dos recursos expressivos do seu instrumento, do qual obtém um som profundo e cantante, tratado com fina variedade de colorido e com uma arte de execução muito pessoal. Parece estar caracterizada, de maneira geral, pela pomposa majestática por vezes, flui com admirável naturalidade, como no início da Suíte, de Pergolese. E aí, já se revela a sobriedade, senão mesmo a austeridade, da sua maneira de empregar os recursos expressivos. Por isso ainda surgiram profundos impregnados de concentração e de intensa vida interior, os momentos de lirismo, aliás raros no programa dessa noite, com dois belíssimos exemplos, embora de gênero diverso: “Goyescas”, de Granados, e “Aprê um rêve”. Da Faruê. A interpretação é muito completa, de acabamento perfeito, sempre expressiva, tal a da Sonata em lá maior, de Beethoven. Em suma, Bernard Michello é artista de profunda sensibilidade e de sóbria expressão, qualidades que parecem ser as características da sua invulgar personalidade.

A 3 de maio próximo a Cultura artística oferecerá aos seus sócios um recital pelo notável pianista.

Claudio Arrau.

Crítica 215 - Nicolas Astrinidis - Janine Andrade [02-05-1949]

SOCIEDADE de Cultura Artística: Jeanine Andrade. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 maio 1949. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19490503-22686-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou ontem aos seus sócios, em recital realizado no Teatro Municipal, a lustre violinista francesa Janine Andrade.

A peça inicial, “Chaconne”, de Vitali, constituiu uma grande prova de valor da recitalista como executante, pelo soberbo domínio da técnica do seu instrumento, e como artista, pela grande musicalidade então revelada. A peça pareceu dada, a nosso ver, num misto da veemência itálica e da densidade germânica, numa dualidade que ocultava a clareza do espírito mediterrâneo.

A linha de pureza, não desejada por quem se vê diante de um artista francês, veio com a “Sonata”, do belga Cezar Frank. A inesperada presença valorizou-lhe amplamente o lirismo, dado com a largueza e profundidade, o interesse sempre constante da dialogação, a espontaneidade e a comunicabilidade, numa técnica perfeitamente à altura da expressão desejada. Sente-se em Janine Andrade menos a “virtuoso” do que a artista, humana e sensível, sincera, sem “truques” nem certas “malícias” profissionais. A sua interpretação, em que a melodia pairava sempre num plano de alta espiritualidade, parecia corresponder à intensão subjacente da ascensão melódica sempre confiada ao violino, deixando ao plano a resolução, no campo harmônico, dos contrastes e conflitos suscitados.

Cabe aqui uma nota altamente elogiosa ao pianista Nicolas Astrinidis, que foi o seu “partenaire” na apresentação da belíssima página de Cezar Franck.

Na última parte, Janine Andrade confirmou de maneira brilhante a impressão inicial, principalmente porque sabe criar e manter a atmosfera sonora e expressiva exigida nos diferentes momentos da interpretação, mostrando-se igualmente comunicativa na exaltação e na confiança, na vibração dramática e no mais íntimo lirismo. Assim, apresentou ao público o “Rondó Caprichoso”, de S. Saanu, claro e límpido. O longo canto de amor que é “La fontaine d’Arethuse”, de Szymanowski, foi dado numa execução muito convincente, na qual se destacou a realização do colorido impressionista e da irisação sonora do final. E o recital se encerrou com o brilho, a “virtuosidade” e a elegância da “Polonaise brilhante”, em lá maior, de Wleniawski, após a qual culminaram em entusiasmo os aplausos que desde o início foram dirigidos à ilustre artista.

Crítica 216 - Ornella Santoliquido - Duo Santoliquido-Amphitheatroph [19 e 20-06 1953]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 5, 10 jun. 1953. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19530610-23950-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Os admiráveis artistas Ornella Santoliquido, pianista, e Massimo Amphitheatroph, violoncelista, voltaram a exhibir-se para os sócios da Sociedade de Cultura Artística, no 716.o sarau da entidade, dado em dois turnos a 8 e 9 do corrente, no grande auditório do seu próprio teatro. O programa compreendia solos de piano, de violoncelo e peças para os dois instrumentos.

Ornella Santoliquido apresentou uma série belíssima de páginas do classicismo italiano (B. Marcello, Durante, Pasquini, Paradisi e Vivaldi), todas elas dadas de maneira realmente primorosa. A segurança do *toucher*, a limpidez da execução, a compreensão do instrumento em função do espírito da época, os contrastes dinâmicos e a condução do fraseado, tudo revelava a superioridade da artista, hoje considerada a maior pianista da Itália. Não nos pareceu de todo feliz, como fecho dessa parte, a presença da transcrição do concerto de órgão de Vivaldi, de uma grandiloquência que não encontra no piano a expressão adequada e que veio quebrar a linha magnífica, de tão fina musicalidade, estabelecida pelas peças anteriores.

Massimo Amphitheatroph apresentou a Sonata op. 8, de Kodaly, para violoncelo, em cuja execução teve oportunidade de reafirmar brilhantemente seus méritos de virtuoso e de artista, méritos, aliás, inseparáveis nas personalidades realmente musicais. A temática da obra, impregnada de nacionalismo, desenvolve-se nos dois tempos, Adagio e Allegro, com grande variedade expressiva e numa exploração constante das possibilidades ordinárias e extraordinárias do instrumento. A musicalidade superior de Amphitheatroph deu a essa [ilegível], tão original quanto difícil, versão excelente pela compreensão, musicalidade e comunicabilidade emotiva.

O concerto, em cuja última parte figuravam pelas de Beethoven, Respighi, Bloch e Scott, despertou invulgar interesse, e foi ouvido por numeroso público. Assinalamos como digno de elogios, além do valor dos intérpretes, o critério que presidiu à organização do programa, pois conseguiu-se evitar a rotina sem sacrifício da variedade nem da alta qualidade do repertório.

Crítica 217 - Otto Gordan - Robert Kitain [05-04-1948]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 6 abr. 1948. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19480406-22357-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Prosseguindo na sua atividade artística de 1948, tão brilhantemente iniciada dias atrás, a Sociedade de Cultura Artística, em recital ontem realizado no Teatro Municipal, apresentou aos seus sócios o eminente violinista russo Robert Kitain.

Ouvimos um artista muito emotivo, muito vibrante e possuidor de soberba musicalidade. A sua força expressiva se concretiza por vezes em certa sobrecarga de pressão do arco sobre as cordas, levando-se a uma distensão algo forçada, com algum prejuízo para a qualidade sonora. Mas, ao lado desses raros momentos, há outros, muitos, de grande “virtuosidade”, da mais absoluta exatidão técnica, em que Robert Kitain se revela artista de grande classe e magnífico “virtuoso” do seu instrumento. Numerosas e várias dificuldades propostas nos trechos iniciais foram brilhantemente vencidas, mostrando, ao lado do fundo de “virtuosidade”, comum aos grandes artistas, certas particularidades pessoais. Uma delas é a maneira de jogar com o volume (volume, e não simples intensidade) do som, de maneira a obter grande variedade de efeitos, ora escalonando os planos polifônicos, ora sugerindo atmosferas, expressivas da mais fina musicalidade. Pessoal é também, em numerosos casos, a flexibilidade rítmica que, associada à colocação das acentuações, dá às frases um contorno por vezes novo e inesperado.

Robert Kitain é artista de grande comunicabilidade. A execução e a interpretação se desenvolvem cheias de vida e de cor, numa conquista gradual do público que, afinal, explode em ovação de incontido entusiasmo.

Ao piano, atuou de maneira excelente o pianista Boris Roubakine.

Crítica 218 - Otto Jordan - Henryk Szeryng [11-04-1949]

SOCIEDADE de Cultura Artística: Henryk Szeryng. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 abr. 1949. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19490412-22669-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Voltou a fazer-se ouvir entre nós o célebre violinista polonês Henry Szeryng, em recital promovido pela Sociedade de Cultura Artística.

Artista notável de todos os pontos de vista, mostrou desde as primeiras notas o poder da expressão, a pureza do fraseado, o calor com que sente e transmite a emoção musical, através de uma sonoridade clara, aberta, franca e decisiva. Nos autores clássicos, embora dados com alguma

uniformidade de sonoridade, situou-se o artista num mundo próprio resultante da projeção da sua personalidade, e no qual criou seus próprios valores. Aí, ele procura, não a sutileza do efeito, e sim, a imposição do todo. Poderíamos salientar ainda a pureza da linha geral e o admirável senso polifônico posto em evidência, principalmente, no Concerto n. 3 de Bach para violino [ilegível] peça em que exibiu completo e integral domínio do instrumento.

Já em outro clima estético, tocando outros autores entre os quais Glazunoff, sua linguagem muda completamente, e passa a servir-se de todos os meios expressivos então requeridos. E o ouvinte admira a riqueza de matizes da sonoridade, a plasticidade melódica, a paixão e o calor da expressão, a intensidade da comunicabilidade. Todavia, o artista jamais abdica as características fundamentais da sua personalidade, entre as quais o domínio dos próprios meios e certa discrição estilística, que garante o equilíbrio dos seus mais apaixonados arroubos.

Escusado é acrescentar ter sido ele alvo de invulgares provas de administração por parte de um público muito numeroso.

Crítica 219 - Ottorino Respighi - Elsa Respighi [27-06-1927]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 jun. 1927. Artes e Artistas, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19270628-17650-nac-0002-999-2-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística encerrou ontem a sua primeira série de sarau deste ano, com um admirável concerto vocal organizado pelo eminente musicista O. Respighi e sua esposa d. Elsa Respighi, a excelente cantora que se encarregou da parte vogal.

Os sócios da Cultura tiveram as primícias na América do Sul, de duas jóias da música italiana do século XVII, ainda não publicadas, e recolhidas por Ottorino Respighi em velhos arquivos da Itália - "Il gelsomino", de Benedetto Marcello, e especialmente "La rosa", de Pasquini, que a sra. Respighi interpretou com rara finura e em perfeito estilo, bem como "Florindo" de Scarlatti e, extra-programa, "Se tu m'ami", de Pergolese, para atender aos aplausos calorosos do auditório.

Na segunda parte, consagrada aos brasileiros, as palmas redobraram, especialmente depois da "La Morta", de nosso grande compositor Oswaldo, tendo sido bisada, por exigência do público, a "Canção do berço", de o. I. Fernandez.

As obras de Respighi, ouvidas em seguida, desencadearam uma tempestade de aplausos. Pela primeira vez se cantava a "suíte" "Delta Silvana", que agradou imensamente. Mas a ilustre cantora foi obrigada a dar dois programas Respighi, o que corria impresso, e outro que teve de organizar na ocasião para corresponder às aclamações do público.

Na última parte foram ouvidas canções de índios sul-americanos, e esgotado o programa, a assistência continuou sentada a bater palmas. Recomeçou então uma quinta parte improvisada do concerto e haveria, certamente, uma sexta, se a recitalista não resolvesse com o mais gentil dos agradecimentos, dar por terminado o sarau...

Crítica 220 - Philip Glass - Tim Fain [13 e 14-09-2011]

COELHO, João Marcos. Perfeito Glass: Apresentação com Tim Fain costra por que o músico, aos 74 anos, é celebridade planetária. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 77, 15 set. 2011. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20110915-43066-nac-77-cd2-d7-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Sempre há um gaiato querendo aparecer na sala de concertos berrando "bravoooooooo!!!" antes de todo mundo, quando ainda pairam no ar o gesto e a reverberação dos sons finais de uma obra musical. Mas anteontem, na Sala São Paulo, até um assobio misturou-se aos aplausos na apresentação de Philip Glass e Tim Fain.

Sadio assobio, que me remeteu ao conceito de "musicking" cunhado pelo musicólogo neozelandês Christopher Small, morto aos 84 anos no último dia 7 de setembro, na Espanha. Assobiar é sinal de que o público rompeu o habitual biombo indevassável entre palco e plateia. Musicking (título de seu provocativo livro, de 1998) é um conceito simples: música é ação, objeto, verbo; não um substantivo. E ação da qual participam intérpretes e público. Quando deixamos de aplaudir entre os movimentos, em meados do século 19, a música deixou de ser atividade para assumir-se como objeto de contemplação estética. Àquela altura, os concertos públicos consolidavam-se como principal forma da vida musical europeia. E a música tornava-se clássica, isto é, "elevada", assumia o status de obra de arte. Abria-se ali o fosso entre palco e plateia que só fez aumentar até hoje. "Nosso silêncio durante

a performance é sinal de que não tempos nada a contribuir, a não ser nossa atenção, para o espetáculo que montaram para nós. Aliás, como apenas consumidores” (Small).

Nada melhor do que a música viva para mostrar como Small está cheio de razão. Aos 74 anos, Philip Glass é celebridade planetária. Pioneiro da música minimalista na década de 60, compõe até hoje em velocidade espantosa e em todos os gêneros. Foi indicado para o Oscar pela trilha de As Horas e virou pop em definitivo. Está bem longe da ‘neue musik’ europeia e também não é “mero empacotador” de música pop, como ele mesmo já afirmou. A música, afinal, não se justifica só quando inova linguagem, gostem ou não os radicais. Por isso, Glass personifica o conceito d’ musicking. Small teria adorado vê-lo anunciar cada peça ao microfone num português macarrônico; curtiria demais os assobios; e festejaria até a amplificação, que não atrapalhou.

A saudável comunhão entre palco a plateia fez com que o virtuose Tim Fain interpretasse seis dos sete movimentos da ambiciosa Partita para violino solo de Glass na primeira parte, e deixasse para o bis o sétimo movimento. Os ouvidos se embalsamaram com as canções melódicas de Music for ‘The Screens’ para violino e piano; e Glass, embora não seja exatamente um virtuose ao piano solo, passou a essência de sua criação musical tecida com hipnóticas ondulações repetitivas que no início soam imutáveis, mas embutem novidades quase imperceptíveis. O truque funciona muito bem há meio século e agrada a todo tipo de ouvidos.

Crítica 221 - Pura Lago - Juan Manén [15-09-1919]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 set. 1919. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19190916-14866-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Mais um sarau de primeira ordem ofereceu ontem a Cultura Artística aos seus associados, com a esplêndida audição de Juan Manén.

A Cultura Artística em peso afluía ao Municipal, para ouvir, pela segunda vez, o extraordinário violinista.

Cada número do programa, pode ser assinalado por outras tantas ovações feitas, com caloroso entusiasmo, ao eminente artista: - o delicioso concerto em ré maior de Mozart, a “Chaconne”, de Bach, “Le streghe”, de Pagnini-Manen e os mais. Para que citá-los a todos? Trabalho inútil - afigura-se-nos – seria esse, pela certeza que temos de que, nos ouvidos de quantos assistiram ao concerto de ontem, soam ainda as notas arrancadas aquele violino maravilhoso. Diremos, apenas, para dar uma ideia da intensa emoção do auditório, que Manen foi chamado mais de doze vezes, no correr do concerto. Os aplausos da assistência, porém, tiveram retribuição generosa por parte do artista: Manen executou nada menos de cinco peças extra-programa.

Acreditamos que está dito o suficiente para avaliar-se o sucesso que alcançou o sarau de ontem, da veterana sociedade.

Crítica 222 - Pura Lago - Juan Manén [26-08-1919]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1919. Artes e Artistas, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19190827-14846-nac-0003-999-3-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

O concerto do famoso violinista Manen, dedicado especialmente aos sócios da Cultura Artística, foi um sarau brilhantíssimo e mais um trunfo para o grande artista.

O teatro esteve repleto, sendo notável na assistência a proporção das senhoras.

A primeira parte – Concerto em mi, de Mendelssohn – teve uma execução “horas ligne”. Será preciso dizer, em só tratando de Manen, que tendo o resto do programa foi interpretado de maneira incomparável?

O que se torna indispensável registrar é a animação, o entusiasmo da assistência que fez verdadeiras ovações ao eminente “virtuoso”, chamando-o seguidas vezes ao palco. No fim da segunda parte Manen foi obrigado a dar uma peça extra-programa e tocou o “Canto do rouxinol”, de Sarasato e no fim do concerto, tal era a aclamação do auditório, que o ilustre artista voltou ao tablado com o seu violino para executar a “Rêveris”, de Schumann. Na delícia daquele som macio e aveludado de que ele tem o segredo.

Não só na história da Cultura Artística, mas na vida de todos que assistiram a esse memorável concerto, a noite do 26 de Agosto ficará indelevelmente assinalada.

Crítica 223 - Renée Devraine Frank - Trio Paranaense (Bianca Bianchi, Charlotte Frank) [21-05-1947]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22 maio 1947. Artes e Artistas, p. 7. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19470522-22087-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em concerto promovido pela sociedade de Cultura Artística, fez-se ouvir ontem, no Teatro Municipal, o conjunto feminino “Trio Paranaense”, de que fazem parte Renée D [ilegível] Frank, piano, Blanca Bianchi, violino e Charlot Frank, violoncelo.

Esse conjunto tem realizado nos Estados do sul ampla atividade divulgadora da música de câmara, com mais de 50 concertos e com uma permanência de quatro anos em Curitiba, de 1932 a 1936, época em que manteve a Sociedade do Trio Paranaense, , mostraram aquelas artistas dominar com facilidade a situação da execução em conjunto, resultado do longo convívio até agora mantido. A execução em [ilegível] da desigual capacidade técnica, com visível projeção do piano, e de insuficiente poder de sonoridade e expressão. Transposta assim a peça inicial, Trio op.70 n.1 de Beethoven, maior calor foi revelado em duas peças de Renee [ilegível] uma delicada “Aria no estilo antigo” e Céu Azul”, de animado movimento. Incluídas na segunda parte. Terminava o programa o Trio op.66 n.2 de Mendelssohn, em cujo “Allegro energético” portou-se o conjunto com brilho e vivacidade, expandindo-se a seguir no fluxo melódico do Andante expressivo”.

Crítica 224 - Roger Vignoles - Kiri te Kanawa [16 e 20-09-1993]

HAAG, Carlos. Te Kanawa exhibe ponta de frieza em recital: A diva mostrou beleza vocal e ausência de drama anteontem à noite, em São Paulo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 91, 18 set. 1993. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19930918-36494-nac-0091-cd2-d7-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Para quem um dia declarou que gostaria de ser Tina Turner, a soprano Kiri Te Kanawa mostrou-se bem mais que contida e comportada em seu recital de anteontem no Cultura Artística. Com uma voz suavíssima e doce, Kiri, ao contrário das cantoras tradicionais, não quis arrebatá-lo o público com exibições de volume sonoro e drama. O indesejável reverso dessa gentileza foi uma ponta de frieza, ainda que com muita beleza vocal.

Não é sem razão que as melhores performances de Kiri acontecem em papéis aristocráticos como a condessa de Le Nozze ou a Marechala do Rosenkavalier. A chave de sua sonoridade é uma polidez a toda a prova: ornamentação elegante, fraseado bem torneado, doçura expressiva e um charme cativante. Tudo é cantado quase num sussurro, já que seu timbre e volume estão sempre sob um estreito controle.

O que não deve facilitar a tarefa do pianista Roger Vignolles. Ficou difícil acompanhar a delicadeza de toque da soprano em Chi as, chi as de Mozart ou na terna Depuis le jour da Louise de Charpentier. Sempre preocupado em não encobrir a diva, nem sempre se pôde ouvir as articulações do piano. Uma orquestra não lhe seria tão fiel.

Assim, os grandes momentos de Te Kanawa foram as árias “nobres” da primeira parte. Fez um Dove Sono e um Porgi Amor com timbres perfeitos, num registro médio grave, morno e agradável. Notável como mantém a elegância sem descambar para o preciosismo ou para um falso sentimentalismo. De grandeza comparável foram as três diárias de Cleópatra de Giulio Cesare de Haendel.

Só diante de Puccini é que a diva foi obrigada a soltar a voz e o “teatro”, a ponto de quase perder um dos sapatos à entrada das cortinas, na saída do palco. Foi interessante observar sua transformação, visível, a cada mudança de ária para “criar” Musetta, Liú e Lauretta, Signor Ascolta de Liú, da Turandot, foi especialmente inspirada e sensível, ideal para o seu temperamento.

Mas foram instantes privilegiados. No geral, Kiri não se mostrou disposta a dar muita intenção dramática às árias, interpretando-as como se estivesse num recital de lieder, sem muitas caracterizações. Neste concerto, mostrou que para chegar a Tina Turner tem charme e beleza mais que suficientes. O que, talvez, lhe fez falta foi um pouco mais de personalidade.

Crítica 225 - Rohan De Silva - Itzhak Perlman [21, 22 e 23-11-2010]

COELHO, João Marcos. Pelo prazer de fazer música: Itzhak Perlman mantém frasco na interpretação do grande repertório para violino e piano. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 54, 23 nov. 2010. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20101123-42770-nac-54-cd2-d9-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Alguns anos atrás, o pianista Nelson Freire me confidenciou que sempre o incomodou a mecânica da vida musical ortodoxa, que o obriga a definir o repertório de seus recitais com muita antecedência. Compreensível. Às vezes o músico não está no “mood” para interpretar determinada obra, mas submete-se a escolhas feitas anos antes - daí as execuções burocráticas, medianas e/ou desinteressadas, mesmo quando o músico é de altíssimo nível.

O fabuloso Itzhak Perlman resolveu o problema à sua maneira. Ocupa uma parte com obras anunciadas. E o restante fica por conta de seu humor na hora. Quem sofreu mais foi o virador de páginas, que carregou um catatau de partituras no início da segunda parte. Foi engraçado ver o excelente pianista Rohan de Silva com um olho na pilha de partituras e outro no mestre prestes a se decidir. Foi o que aconteceu no recital de domingo na Sala São Paulo, primeiro de uma série de três encerrando a temporada 2010 da Sociedade de Cultura Artística.

Foi o melhor de dois mundos. De um lado, no repertório anunciado, Perlman foi irretocável em suas características: poder de ataque único no instrumento, mão direita inacreditável, construção sutil de cada frase, arcos dinâmicos e afinação. E, sobretudo, os enfoques liberais das partituras. Perlman ter a chama do gênio que interage com as obras-primas, não fica escravo absoluto do texto musical. Tudo isso sem esquecer a volumosa sonoridade de seu violino - até os pizzicati do Adagio cantabile da sonata no. 7 de Beethoven eram perfeitamente audíveis no mezanino da Sala São Paulo.

É formidável como um músico tão experiente e rodado – já gravou e tocou “n” vezes todo o repertório de seu instrumento, estabelecendo quase sempre novos padrões de referência - ainda é capaz de empenhar-se a fundo quando adentra o palco. Na sonata de Leclair, o pai da escola francesa de violino do século 18, ele colocou diante de nós “les goûts reunis”, meta maior do compositor barroco ao assimilar, em sua perspectiva francesa, o estilo italiano de Corelli, da “sonata da chiesa” em pares de movimentos contrastantes. Em Beethoven, apropriou-se do gesto heroico do compositor ao dedicar as três sonatas opus 30 ao czar russo Alexandre I, déspota esclarecido que aboliu a censura, ampliou o ensino público na Rússia, abriu o país a publicações estrangeiras e fez acordos de paz com a França e Inglaterra (sentido ideológico igual ao da dedicatória a Bonaparte, depois renegada). Daí o apelido “Eroica”, daí as vastas proporções, onde o diálogo cerrado entre o violino e o piano foi razão de uma execução memorável. E em Dvorák, Perlman ressaltou na sonatina contemporânea exata da Sinfonia Novo Mundo seu caráter de “lição de composição” aos norte-americanos (Dvorák fora contratado por um caminhão de dinheiro para ensinar-lhes como se fazia grande música com identidade nacional). São visíveis os padrões melódicos capturados nas músicas folclóricas de índios e negros.

O exercício da liberdade. A última meia hora do concerto foi um verdadeiro show off combinando extrema, inacreditável virtuosidade, com interpretações de melodias lentas encharcadas de sentimento. Mas o que poderia parecer mero exibicionismo transforma-se em Perlman no gesto de paixão inaudita pelo seu instrumento. Sentimento que deseja partilhar com o público. Aí foi o nirvana. Ele privilegiou seu ídolo, o violinista austríaco Fritz Kreisler, campeão do exercício da liberdade do intérprete no período entreguerras do século passado. Com suas extasiadas transcrições das melodias mais conhecidas: desfilaram temas popularíssimos como o Capricho de Wieniawski, a canção *Après un Rêve* de Farué, *Chanson sans Paroles* de Tchaikovski, a Dança Espanhola de De Falla. Perlman não esqueceu de tocar um tema original de Kreisler, o delicioso *Tambourin Chinois*. Sem saber, talvez, homenageou Guiomar Novaes/Nelson Freire ao tocar a Dança dos Espíritos de Gluck by Kreisler, extra preferido dos citados pianistas brasileiros. E fechou o ramalhete de “hits” com o tema de A Lista de Schindler, filme de Spielberg do qual participou tocando. Show off? Sim. Paixão pela música? Mais ainda.

Crítica 226 - Sebastian Benda - Ariane Pfister [04-06-1964]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 6 jun. 1964. Música, p. 10. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19640606-27338-nac-0010-999-10-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em sarau da Sociedade de Cultura Artística, fez-se ouvir anteontem no Teatro Municipal, o duo camerístico integrado por Ariane Pfister (violino) e Sebastian Benda (piano).

Estes artistas não são desconhecidos em nosso meio nem no País: em oportunidades distintas, exigiram-se recentemente em São Paulo e colheram justos aplausos pelas qualidades que possuem. Isoladamente, ou em conjunto, mostram-se sempre artistas muito bem dotados, nos quais a musicalidade é evidente, capazes de penetrar o espírito das obras num sentido realmente interpretativo, pois que tudo aquilo que deles flui vem repleto de significação e de intencionalidade expressiva. Conseguem, por isso, levar o ouvinte a uma recepção ativa da música, recepção que enriquece e o

eleva, e o torna mais “apreciador” do que antes, isto é, fá-lo reagir mais profundamente e com maior contribuição pessoal, ao estímulo incomparável da música.

Um desses momentos de profunda comunicabilidade foi-nos dado com a execução do Encantamento de Camargo Guarnieri, peça que é veia riquíssima de conteúdo expressivo, campo propício à ampla pesquisa interpretativa desenvolvida pelos dois artistas. Esse Encantamento é um poema do qual está, porém, ausente qualquer substrato “poemático” ou seja, qualquer “argumento”; é um poema sonoro em que a pura construção musical vale por si. De integridade dos seus elementos e da articulação entre eles resulta a expressão significativa de uma autêntica criação. A dualidade instrumental dos executantes fundiu-se em superior e bela unidade estética. Sentido análogo, isto é, semelhante proporção expressiva, atribuíram eles à Sonata em sol de Tartini, à vigorosa Sonata em ré maior de Beethoven e à linda Sonata em ré menor de Brahms. Nesses trechos Ariane Pfister e Sebastian Benda deram relevo ao papel em que cada um deles desempenha o respectivo instrumento, algo heroico em Beethoven, mais feminino em Brahms. E fizeram-no de modo altamente artístico, caus dos calorosos aplausos que receberam.

Crítica 227 - Rolf Hirschman – Nicola Rossi Lemeni [09 e 10-10-1950]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 5, 10 out. 1950. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19501010-23132-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Crítica 228 - Sergio Lorenzi - Quinteto Chigiano [11-06-1957]

O QUINTETO Chigiano na S. C. A. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 13 jun. 1957. Música, p. 8. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570613-25187-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Grande êxito obteve o sarau que a Sociedade de Cultura Artística fez realizar dia 11, no grande auditório de seu teatro, a cargo do famoso Quinteto Chigiano, da Academia Chigi, de Siena, Itália. Compõem esse conjunto os artistas: Sergio Lorenzi, piano; Ricardo Brengola. Violino; Angelo Stefanato, violino; Giovanni Leone, viola e Lino Filippini, violoncelo.

Dispondo de instrumentos admiráveis, da coleção particular do Conde Guido Chigi-Saracini, fundador do conjunto (Camillo Camili, Giambattista Guadagnini, Nicola Amati e Antonio Stradivarius), de completa virtuosidade e alta musicalidade, o Quinteto Chigiano revelou, já na peça inicial, e de modo completo, sua personalidade artística, sua maneira de compreender a música de câmara... Salientam-se nela a leveza de uma execução arejada, em tudo exala: a linha estilística e a condução da economia expressiva da interpretação. O Quinteto de Boccherini, em ré menor, surgiu assim límpido e puro, como autêntica obra de arte finamente cinzelada. Na execução do Quinteto de Shostakovich notamos a realização do lirismo do trecho inicial, a exata apreensão do sabor popular do Scherzo, original na escrita e muito vivo no ritmo, a comunicabilidade expressiva com que foi tratado o Intermezzo e a delicadeza da atmosfera sonora do último trecho. O belo Quinteto em mi bemol, de Schumann, número final do programa, por mais conhecido do que as peças anteriores, e quase tradicionalizado como interpretação (em geral veemente, quando não grandiloquente) permitia ao público aprender mais diretamente a feição, a personalidade do Quinteto Chigiano, fundada na perfeita articulação do som, na nitidez de contornos dos motivos, na plasticidade das frases e períodos, na minuciosa gradação do colorido, tudo em função de uma interpretação admiravelmente pensada e realizada. Compreendeu-se então como é possível espiritualizar a linha melódica, chegar à veemência expressiva sem arrogância, comunicar a emoção conquistando, e não forçando, a receptividade do ouvinte.

As admiráveis qualidades do Quinteto Chigiano, calorosamente aplaudidas por numeroso público, justificam o invulgar interesse com que está sendo aguardada sua única apresentação para o público em geral, dia 18, terça-feira, no grande auditório do Teatro Cultura Artística.

Crítica 229 - Sergio Lorenzi - Quintetto Chigiano [14-06-1966]

FILHO, Caldeira. Sonoridade e Estilo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 11, 16 jun. 1966. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19660616-27963-nac-0011-999-11-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Fez-se ouvir a 14 do corrente, no Teatro Municipal, o Quinteto Chigiano, famoso conjunto italiano integrado por Ricardo Brengola, violino; Arnaldo Apostoli, violino; Tito Riccardi, viola; Alain Meunier, violoncelo e Sergio Lorenzi, piano. O programa compreendia Quinteto ré menor de Boccherini,

Quarteto em sol menor para piano e arcos de Mozart e quinteto em fá menor de Cesar Franck. O que desde logo impôs-se a admiração foi a realização do estilo (Boccherini, Mozart) pela qualidade da matéria sonora. Efetivamente, o som é um fato físico; já a sonoridade, ou seja, a propriedade artística daquilo que é sonoro, é um fato estético e, é sobre este, principalmente, que o Quinteto baseia a interpretação. Em consequência a ambientação é imediata: leva necessariamente à criação da atmosfera em que se vai desenrolar o fato musical e se mantém pelo discreto grau de sonoridade (que raramente chega ao “forte”) no qual é conduzida a execução. A virtuosidade, não solicitada pelo malabarismo nem pelo desejo de “épater”, desenvolve-se então em toda plenitude para servir realmente e unicamente à expressão, para ser um meio e não um fim. O exemplo do Quinteto Chigiano obriga mais uma vez a admitir que sem virtuosidade (ou alta perfeição técnica) nenhuma obra de arte musical pode ser adequadamente veiculada e levada a sensibilidade do apreciador. Afinal de contas, a música deriva do som, foi paralelo o evoluir de ambos para checagem a grau igual de requinte, ao qual já não se pode renunciar após tantos séculos de experiência sensorial e espiritual. É certo, porém, que a discrição dinâmica do conjunto não deixou de diminuir a veemência expressiva de vários momentos do Quinteto de Cesar Franck; em outros momentos, porém, o adequado grau de emotividade foi atingido sem exagero nem esforço de sonoridade. Desnecessário se torna aludir aos demais aspectos da interpretação; obviamente, em conjunto de tal porte, todos foram admiravelmente realizados. O Quinteto Chigiano conseguiu ainda a fusão difícil do piano com as cordas; e a homogeneidade do todo revela esplêndido e incomum trabalho de conjunto.

Crítica 230 - Seymour Lipkin - Quarteto Guarneri [27 e 28-09-1993]

HAAG, Carlos. Guarneri vira ‘quarteto de três’ mas brilha: O conjunto fez concerto impecável, apesar da ausência do violino de Steinhardt. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 67, 29 set. 1993. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19930929-36505-nac-0067-cd2-d6-not>. Acesso em: 25 ago. 2020.

Será possível se ter um bom quarteto com apenas três músicos? Mesmo se seu primeiro violino, adoentado, o Quarteto Guarneri, no concerto de anteontem no Cultura Artística, superou o aparente paradoxo com grande música. Para completar a beleza sonora do “quarteto de três”, a participação notável do pianista Seymour Lipkin.

Juntos há quase 30 anos, o Guarneri está estreitamente associado às suas gravações com o pianista Arthur Rubinstein, de quem parecem ter herdado o brilho vigoroso e o sentido de propulsão contínua da música. Mantendo a formação inicial intocada, são todos músicos maduros que transmitem essa sabedoria em seu som, conseguindo unir técnica e interpretação notáveis. Coisas de antigamente.

A integração perfeita de seus membros cria um som homogêneo e denso como que saído de um único e poderoso instrumento, trabalhando detalhes ao mesmo tempo em que não perdem a espontaneidade expressiva. Praticamente respirando juntos, o cuidado com a dinâmica é nota a nota, o piano de um completando o forte do outro e assim por diante.

O programa com Mozart, Beethoven e Fauré foi perfeito para a sonoridade cantabile do grupo, criada por cello e viola brilhantes de som cheio, vibratos intensos e fraseado ótimo. A se lamentar apenas a ausência do violino de Steinhardt, substituído por um apagado John Dalley.

Atualmente, seria difícil que estivessem melhor acompanhados. Combinando leveza de toque e decisão, Seymour Lipkin é um pianista sensível que sabe integrar ao grupo em equilíbrio ideal, muito distante do personalismo exacerbado de Rubinstein. Adequado ao timbre melodioso do Guarneri, chega a cantar enquanto toca, fazendo costuras perfeitas com as cordas.

Coerente com a tessitura do grupo, a delícia da noite foi o cáldo Quarteto n. 1 de Fauré, obra refinada que exige (e teve) coesão de intérpretes e emoção em doses precisas. Com uma interação orgânica e um lirismo sensatamente pudico, o Guarneri superou-se em beleza, obscurecendo até mesmo o vibrante Mozart e o bom Beethoven da primeira parte.

Quem ouvisse, sem ver, o Quarteto Guarneri, com seu som intenso, forte e preciso, notaria que não havia quatro músicos tocando. Pensaria que eram bem mais.

Crítica 231 - Sherman van Solkema - Harry Dunscombe [05-09-1960]

PIANISTA no Municipal, Sociedade de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 14, 6 set. 1960. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19600906-26184-nac-0014-999-14-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

Ontem, no grande auditório do seu próprio teatro, a Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios o duo de câmara norte-americano Harry Dunscombe, violoncelo, e Sherman Van Solkema, piano. A presença, no programa, da Sonata para violoncelo só, de Zoltan Kodaly, e de Três

Peças para violoncelo e piano de Sherman Van Solkema, vasadas em linguagem dodecafônica, trouxe para esse recital um cunho de avançado modernismo, que veio quebrar a rotina em geral dominante nos programas dos artistas profissionais, por demais sujeitos às conveniências comerciais e ao gosto do público. Em Adagio e Allegro de Bocherini, sonata em si menor de Brahms e Canções Populares Espanholas de Falla-Marechal, atuaram-se os dois artistas em terreno mais conhecido e por isso mais facilmente apreciável pelo público, dada a maior quantidade de pontos de referência que oferece para apreciação e julgamento. Harry Duscombe, jovem de vinte e quatro anos, domina bem a técnica do instrumento, possui uma virtuosidade segura e nítida e expressivo vibrato. Seu temperamento parece um pouco expansivo e por isso, quando em duo, o instrumento fica em segundo plano, dominado pelo brilho e desenvoltura do pianista. Este nascido em 1933, é vibrante, dinâmico, talvez em excesso em certos momentos, e sua personalidade se projeta mais intensamente do que a do seu companheiro. Como duo, evidentemente, algum desequilíbrio há de surgir. De resto, nenhum dos dois atingiu ainda a maturidade, aquela segurança e autoridade que resultam menos das reações entusiásticas ante os estímulos musicais do que da vivência profunda, refletida e decantada, das mensagens contidas no repertório que interpretam. De modo geral, o concerto agradou como se verificou pelos calorosos aplausos que o público dirigiu aos dois jovens artistas.

Crítica 232 - Tasso Janopoulo - Jacques Thibaud [14-06-1935]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 4, 15 jun. 1935. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19350615-20141-nac-0004-999-18-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

O 337.o sarau que a Sociedade de Cultura Artística promoveu ontem no Municipal, constituiu-se de um concerto de violino a cargo do ilustre artista francês Jacques Thibaud, de cuja arte se torna difícil falar, já por ter recebido definitiva consagração universal, já por conservar o mesmo grau de perfeição de que sempre houve notícia. As suas interpretações, sem lembrar outras características profundamente cativantes, são um consolo para os que verdadeiramente amam a música nestes tempos em que geralmente o interesse material é que leva o “artista” a realizar concertos. Thibaud é constantemente o mesmo: quer com a sala pouco concorrida, que num sarau da Cultura Artística, em que o teatro é todo tomado, como no de ontem, faz o violino cantar com beleza e pureza de som, magnificamente identificado com a página que executa. Toca pra ele mesmo, para satisfazer sua natureza essencialmente musical. Suas mãos são simplesmente uma projeção de sua alma e dir-se-ia que o violino é apenas um pretexto. Nenhum só afoito vulgar. Recolhido em si mesmo, calmo e suave, compenetrado do seu nobre ideal, projeta com uma força de penetração incomparável toda a sua emotividade, que é, por certo, a mesma que o criador sentiu ao gravá-la no papel.

No concerto de ontem, o grande mestre deliciou o auditório com a primorosa “Sonata” n. 1, de Fauré. Deste, essa é a primeira obra de relevo que bastaria para situá-lo entre os mais eminentes musicistas, já pela sua forma original, já pelo conteúdo, de uma elegância requintada através de suas linhas melódicas tão claras e equilibradas, refletindo a mais alta espiritualidade. Ouviram-se ainda, “Poème”, uma das últimas criações de Chausson, infelizmente tão pouco conhecido, em cuja redução o piano evoca facilmente a orquestra: “Ária”, em sol, de Bach; “Tambourin”, de Leclair; uma inesquecível “Sicilienne”, de Paradis e “Prelúdio e Allegro”, de Pugnani-Kresler, além de “extras” com que o celebre violinista correspondeu aos entusiásticos aplausos do grande seletor auditório.

Num dos intervalos, o ilustre concertista subiu ao camarote do sr. governador, que se achava presente, com quem manteve breve palestra.

Crítica 233 - Theodore Saidenberg - Yehudi Menuhin [03-07-1950]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 4 jul. 1950. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19500704-23049-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em recital realizado no seu próprio teatro, a sociedade de Cultura Artística apresentou ontem aos seus sócios o célebre violinista Yehudi Menuhin.

No número inicial do programa, a Sonata “Primavera”, de Beethoven, vimos confirmada a impressão aqui consignada por ocasião dos seus anteriores recitais. Essa página serviu admiravelmente à manifestação da musicalidade do ilustre artista. Ele realiza uma arte feita de intimidade, pois parece que a destina a si mesmo, pelo recolhimento que dela dimanam e pela amplitude relativamente limitada da execução. Essa arte é feita também de simplicidade, obtida pelo desprezo dos efeitos meramente decorativos e pela valorização extrema dos meios mais simples, mais profundos e mais especificamente instrumentais que emprega com incomparável maestria. A sua

música não espera o aplauso nem a admiração. É um impulso de puro lirismo. E o artista canta, simplesmente, porque o canto lhe está no coração. É possível que pareça frio a alguns ouvintes habituados à deformação amplificadora da sonoridade nos discos e nas transmissões radiofônicas, que os ilude quanto ao temperamento real do artista.

A Sonata n. 1, de Prokofieff, que contém tanta coisa bonita, talvez exigisse uma interpretação menos “espiritual” e mais “espirituosa”. Mas venceu o “espírito”, e Menuhin colocou-a num plano muito elevado, indiferente aos efeitos exteriores, e atento à sua significação mais profunda.

A interioridade do temperamento do recitalista reafirmou-se no longo solilóquio que é a “Sonata em sol maior”, para violino solo, de Bach. Seguiram-se seis “Danças Romenas”, de Bela Bartok, e mesmo aí, nessa música exterior, mais imediatamente comunicativa, ele se manteve na atmosfera de intimidade que lhe é grata. Todavia, e para terminar, fez ampla manifestação das suas possibilidades técnicas no número final, o “Capricho n. 24 de Paganini, tratado com raras elegância e discrição, tendo-se o recitalista mantido fiel ao caráter da sua musicalidade. Como das vezes anteriores, foi ótima a atuação do pianista Theodore Saidengerg.

Crítica 234 - Theodore Saidenberg - Yehudi Menuhin [19 e 22-06-1950]

YEHUDI Menuhin. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 jun. 1950. Artes e Artistas, p. 7. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19500623-23040-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

O célebre violinista Yehudi Menuhin'-Menuhin realizou ontem, no Teatro Cultura, o seu segundo recital nessa Capital, com o qual se despediu do público paulista.

Essa visita, infelizmente tão breve, do eminente artista, deixará, se dúvida, inesquecível recordação. Um público numerosíssimo voltou, como da primeira vez, a encantar-se com a sua arte tão elevada, tão pura.

Artistas há que se impõem desde logo pela bravura, pela autoridade, pelas proezas técnicas, ou pela grandiloquência sonora, elementos que despertam sempre o entusiasmo e excitam a admiração. Outros, e é o caso de Yehudi Menuhin, realizam uma arte feita de sinceridade, de equilíbrio, de sensibilidade, de meditação. Conquistam o ouvinte gradativamente e o levam à simpatia e a comunicabilidade, não pela imposição do sensacional, mas pela ação da força íntima que delas dimana, pelo seu valor mais profundo, e por uma arte de altíssima qualidade que se revela aos poucos, por meio de uma sucessão de momentos estéticos. Sente-se a vida da música que está sendo executada, admira-se a beleza da realização; calam profundamente certos pormenores e é então que surge em nosso espírito a grandeza total do artista.

A esse encantamento não pode fugir o público numerosíssimo que ontem ocorreu no Teatro Cultura Artística, e que tributou ao célebre artista, que ora nos deixa, inequívocas provas da mais alta e profunda admiração.

Crítica 235 - Theodore Saindenberg - Yehudi Menuhin [19 e 22-06-1950]

YEHUDI Menuhin. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 jun. 1950. Artes e Artistas, p. 7. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19500620-23037-nac-0007-999-7-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Realizou-se ontem, no Teatro Cultura Artística, o primeiro dos dois recitalistas que o famoso Yehudi Menuhin reservou para a sua curta temporada em São Paulo.

Yehudi Menuhin é nome mundialmente célebre, o que fez despertar extraordinário interesse. E para um público numerosíssimo, que tomava quase toda aquela nova sala de concertos, ele exibiu os dons realmente excepcionais que constituem a sua privilegiada natureza do artista. Sob seus dedos a música adquire um caráter sublime como expressão, levando-nos ao mundo da emoção pura. O veículo dessa expressão é um som de incomparável qualidade, muito profundo como valor estético, e muito pessoal como realização artística. Tudo isso, todavia se opera com grande simplicidade. Yehudi Menuhin não provoca a impressão do “formidável” do gigantesco, do prodigioso. Ao contrário, sente-se nele uma quase limitação quanto à eloquência em si, substituída pela manifestação direta da emoção despertada pela música. Daí uma execução cheia de vida: com grande poder de comunicabilidade, e com aquela vibração íntima que imediatamente encontra afinidade com a sensibilidade do ouvinte. A técnica - e é fácil imaginar qual seja a técnica do Menuhin - desaparece sob o calor da participação emotiva na qual ressalta toda a poesia que constitui a essência da música.

Não é fácil, portanto, entrar em pormenores de execução, de fraseado, de sonoridade, nem analisar essa invulgar personalidade artística. Limitando-nos a assinar o êxito excepcional obtido pelo

célebre violinista e o calor das manifestações do público, reveladoras da administração que sentiu pelo grande artista.

Ao piano, deve ser analisada e ótima colaboração de Theodore Saindenberg, que fez os acompanhamentos e dividiu com o solista a responsabilidade da execução das sonatas incluídas no programa.

Crítica 236 - Valentin Zubrisky - Gabriel Bouillon [22-10-1946]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 out. 1946. Artes e Artistas, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19461023-21914-nac-0005-999-5-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios, ontem, no Teatro Municipal, o eminente violinista francês Gabriel Bouillon.

Parece-nos ociosa uma crítica do artista de tal valor, sobejamente conhecido nos principais centros artísticos do mundo, com uma certa carreira internacional das mais brilhantes e que já nos visitou em 1926. E a segurança, a elevação e a nobreza artística se impõem, de tal forma que a crítica vê-se limitada, ao lado de indicações de ordem geral, a mencionar o grande êxito obtido por essa apresentação do ilustre violinista. É um grande virtuose, de afinação impecável, sonoridade rica de inflexões, encobrando a técnica por admirável construção do pensamento artístico, numa emoção intelectualizada por elegante e fino bom gosto. Para fazer uma só referência, lembramos o Concerto em sol maior de Mozart. Ali está toda a música de riqueza admirável de expressão do grande mestre. E toda a música, quer dizer toda a vida, toda a plenitude de emoção que pode ser comunicada aos outros. Na interpretação desse mundo sonoro encontramos também “Gabriel Bouillon na totalidade e pujança de valor artístico e capacidade de interpretação, fazendo viver aquelas páginas imortais num sentido que nos leva à excitação integral da música que encerram, e oferecendo-nos tudo o que dela desejamos receber.

O ilustre virtuose foi entusiasticamente aplaudido por numeroso público que soube também reconhecer a excelência da atuação do pianista Valentin Zubrisky. E, como de outras vezes, a Sociedade de Cultura Artística prestou mais um relevante serviço ao nosso meio musical com a apresentação de notável artista que ora nos visita.

Crítica 237 - Victoria Milicescu - Duo Milicescu-Cillario [18-06-1947]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 jun. 1947. Artes e Artistas, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19470619-22111-nac-0006-999-6-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Em concerto ontem realizado no Teatro Municipal, a Sociedade de Cultura Artística apresentou aos seus sócios o consagrado Duo Milicescu-Cillario constituído pelos artistas Victória Milicescu, pianista e Carlos Feline Cillario, violinista.

O segundo é, inegavelmente, um grande violinista, possuidor de técnica transcendente, resolvendo os mais árduos problemas de execução com extrema facilidade. Sua sonoridade, ora cheia e profunda, ora suavíssima e distante, guarda sempre uma linha de alta nobreza, conservando-se continuamente em pensada e refletida função expressiva. De maneira impecável realiza ele a nitidez, [ilegível] difícil e delicada no seu instrumento, ontem a afinação tem de ser sem falhas, pela a menor diferença leva a um “mais ou menos” intolerável e doloroso, o que lá não acontece nos instrumentistas de [ilegível] fixas, onde erros dessa natureza se dão por graus determinados. Seu pulso é leve e flexível, [ilegível] as arcadas, exato o dedilhado; em suma, a execução constitui um todo perfeito que agrada integralmente. Não menor é a sua musicalidade a serviço da qual estão tais qualidades. Notável a sua maneira de frasear conduzindo com grande plasticidade o pensamento musical. Bastaria citar a execução do Concerto de Tchaikowsky, e da Sonata de Debussy. Esta, principalmente, foi apresentada de maneira extremamente convincente, que deu grande forma expressiva à linguagem musical de Debussy, por momentos tão fluída e [ilegível] imponderável se não a prendesse a espiritualidade da forma. Abrilhou Cillario pela [ilegível] do lirismo e a clareza da concepção. [ilegível] ele a eloquência do [ilegível] francês em que as coisas são mais sugestivas do que completamente ditas, realizando com finura as particularidades da sua escrita, notadamente certos efeitos instrumentais absolutamente originais.

Ao lado de Cillario, Victória Milicescu revelou-se excelente pianista dotada de muita musicalidade, tendo-o coadjuvado com seus bem aproveitados meios técnicos e sua profunda musicalidade.

Crítica 238 - Victoria Milicescu - Duo Milicescu-Cillario [27-11-1947]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 nov. 1947. Artes e Artistas, p. 8. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19471128-22250-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

A Sociedade de Cultura Artística voltou a apresentar aos seus sócios em concerto ontem realizado no Teatro Municipal, o consagrado “Duo Milicescu-Cillario” constituído pelos artistas Vitoria Milicescu, pianista, e Carlo Felice Cillario, violinista.

Em programa inteiramente consagrado a Sonatas de Beethoven, reafirmaram os dois excelentes artistas a posse de uma musicalidade muito pura, inteiramente concordante com o gênero a que se dedicam. Em função da unidade por este exigida, realizam muito bem o espírito de conjunto, sem prejuízo entretanto, da personalidade de cada um deles, cuja manutenção é o mesmo solicitada pela diversidade de caráter dos respectivos instrumentos. Fundem-se os artistas, e encontram a unidade na delicadeza da interpretação. Delicadeza, observamos, porque a interpretação gira em torno da valorização dos elementos expressivos por ela caracterizados, - pense-se na pulsação da sonoridade, no arredondado dos contornos, na flexibilidade rítmica, no colorido e na “nuance” expressiva. Nem por isso torna-se ela unilateral ou desequilibrada. Bem ao contrário é conduzida de modo a constituir, dentro do espírito determinado pelos intérpretes, um todo íntegro e plenamente satisfatório, em que todos os elementos se valorizam e articulam sob critério altamente artístico. Tais qualidades estão na base do êxito ontem alcançado por aqueles artistas, calorosamente aplaudidos pelo numeroso público da Cultura.

Crítica 239 - Walter Ponce – Elmar Oliveira [17-06-1981]

FREITAG, Léa Vinocur. Elmar Oliveira confirmou seu prestígio internacional: Acompanhamento à altura do virtuosismo de Elmar. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 19, 20 jun. 1981. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19810620-32598-nac-0019-999-19-not>. Acesso em: 18 ago. 2020.

O violinista Elmar Oliveira apresentou-se pela Sociedade de Cultura Artística, tendo ao piano Walter Ponce. Um concerto de muito sucesso, pelo nível excepcional dos intérpretes e escolha feliz programa, Filho de imigrantes portugueses radicados nos Estados Unidos, Elmar Oliveira foi o primeiro americano a receber, em 1978, com 28 anos, a Medalha de Ouro do Concurso Internacional Tchaikovsky, em Moscou. A partir desse período, vem consolidando uma vitoriosa carreira internacional, com mais de 100 concertos anuais.

Mozart (“Sonata em Sol Maior N° 11, K379”), Schumann (“Sonata em Lá Menor Op. 105”), Martinon (“Sonata para Violino Solo”) e Strauss (“Sonata em Mi Bemol Maior Op. 18”) antecederam extras cheios de virtuosismo e sonoridade: Debussy (Bon Soir), Paganini (“Capricho n° 13”) e Wieniawsky (“Polonaise Brilhante Op. 4”).

Mozart foi executado em estilo puro, com um legato perfeito no Andantino cantabile; Schumann destacou-se pelo lirismo poético e passagens de agilidade em Lebhaft; Martinon teve o solo impecável e preciso. Em Strauss expandiu-se a exuberância nos alegros e andantes.

Elmar alia o temperamento intenso a um som doce e ao mesmo tempo brilhante. Sua técnica apurada e musicalidade absoluta levam a uma interpretação comunicativa, em que cada arcada adquire um sentido e uma expressão de fraseado.

O pianista boliviano Walter Ponce, natural de Cochabamba, contribuiu para a homogeneidade do duo, o que não se verifica sempre. Às vezes, o pianista não acompanha o alto nível do intérprete, principalmente nas turnês pela América Latina, em que não se dá muita importância à escolha do “acompanhador”, num desrespeito ao público. Walter Ponce, porém, constitui um duo à altura de Elmar Oliveira. Doutor em música pela Julliard School, teve os primeiros êxitos em 1973, notabilizando-se em solos com orquestra, câmara e recitais. Seu diálogo com o violino foi sonoro, rico em dinâmica, fluente, possibilitando o apoio e a afinidade. O toque mozartiano e schumanniano, a expansão em Strauss, a atmosfera em Debussy revelaram um pianista cheio de brilho e sensibilidade, integrado ao espírito de conjunto.

Elmar Oliveira fez jus, nesse concerto, à celebridade que vem acompanhando sua carreira, após a vitória em Moscou, contribuíram, sem dúvida, para o resultado sonoro o talento e a arte do pianista Walter Ponce.

Crítica 240 - Wladislaw Szpilman - Bronislaw Gimpel [11-07-1957]

BRONISLAW Gimpel na S. C. A. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 jul. 1957. Música, p. 14. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570714-25214-nac-0014-999-14-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

Apresentado pela Sociedade de Cultura Artística, fez-se ouvir no grande auditório daquela entidade o eminente violinista Bronislaw Gimpel figura entre os maiores violinistas da atualidade; e nem podia ser de outro modo, somos lentados a acrescentar, em vista das grandes qualidades que possui.

Iniciando o programa com a SONATA EM SOL MAIOR op. 30 n. 3, de Beethoven, revelou uma musicalidade nobre, que se exprime de maneira simples e desavisada, mas intrinsecamente caloroso. Como é óbvio, tal simplicidade resulta da apreensão do essencial da obra interpretada, a qual, por essa razão, chega ao ouvinte qualitativamente enriquecida e, conseqüentemente, despojada de todo acessório.

Desde que, como lembra Alban Berg, a missão do intérprete é tornar compreensível a obra interpretada, Bronislaw Gimpel é um intérprete soberbo, pois poucos como ele poderão transmitir ao público de maneira tão clara a complexidade da SONATA EM DÓ MAIOR, n. 3, para violino solo, de Bach, segunda peça do programa. A longa meditação do Adagio inicial seguiu-se memorável execução da monumental Fuga, dada de maneira magnífica tais os requintes de sonoridade, a expressiva eloquência da dialogação polifônica, a soberba condução das grandes linhas arquitetônicas do trecho e a riqueza do colorido sonoro. Tais méritos se acentuaram nos dois trechos seguintes, Largo e Allegro assai, onde pudemos notar a arte com que o recitalista estabeleceu os planos sonoros e tratou os contrastes dinâmicos.

Crítica 241 - Yvonne Herr-Japy - Vera Janacopulos [20-11-1930]

SOCIEDADE de Cultura Artística. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 nov. 1930. Artes e Artistas, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19301121-18711-nac-0004-999-4-not>. Acesso em: 9 out. 2020.

O magnífico sarau que a Sociedade de Cultura Artística proporcionou ontem a seus sócios, no Teatro Sant'Anna, ficará por vários títulos assinalado entre as mais encantadoras manifestações de arte levadas a efeito em São Paulo nestes últimos anos. O recital da eminente artista rara: Vera Janacopulos, constituiu um verdadeiro enlevo, pela pureza de sua arte vocal e mais ainda pela vida, pela cor, pelo relevo que emprestou a cada uma das composições executadas, realizando uma obra prima de criação nas suas interpretações.

Tão perfeita e comunicativa é a arte da ilustre cantora que, por mais pobre ou vulgar que se nos antolhe a inspiração da obra, o que aliás raramente acontece nos finíssimos programas organizados pela sra. Vera Janacopulos, - não há trecho que não adquira, através da delicadeza de suas nuances, uma poesia interior, um sentido íntimo, uma peculiaridade que no-lo faça sentir e aplaudir com entusiasmo.

Da graça ingênua dos compositores espanhóis, dos séculos XVII, XVIII e XIX, transportou-nos no recital de ontem a eminente cantora para a arte sugestiva de Joaquin Nin, passando depois para o modernismo de Darius Milhaud e Poulenc e encantando enfim o auditório com o seguinte da arte de Gabriel Fauré.

Além dos entusiásticos aplausos que foram dispensados à sra. Vera Janacopulos na interpretação dos números do programa, outros tão calorosos como aqueles recebeu a ilustre cantora nos muitos extras que foi obrigada a conceder.

A festejada recitalista teve como sempre, uma colaboradora inteligente e conscienciosa na brilhante pianista senhorita Yvonne Herr-Japy, que fez os acompanhamentos ao piano com uma elevada compreensão das obras interpretadas.

A Sociedade de Cultura Artística não dorme sob os louros. Depois do magnífico recital de ontem, já anuncia para amanhã mais um interessante sarau, que será preenchido por um grande concerto sinfônico.

Esse sarau será levado a efeito às 21 horas, no Teatro Municipal.