

SELO DIGITAL
OSESP 21

ORQUESTRA
SINFÔNICA DO ESTADO
DE SÃO PAULO



ENCOMENDAS OSESP 2017

Celso **LOUREIRO CHAVES**
Paulo **ZUBEN**
Edino **KRIEGER**
André **MEHMARI**

ORQUESTRA SINFÔNICA
DO ESTADO DE SÃO PAULO
MARIN ALSOP REGENTE
PEDRO NEVES REGENTE
VALENTINA PELEGGI REGENTE
LUÍZ FILÍP VIOLINO
LEONARDO HILSDORF PIANO
CORO DA OSESP
MARCOS THADEU REGENTE

ENLCA
EDAS

ENCOMENDAS OSESP 2017

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

PEDRO NEVES REGENTE

LUÍZ FILÍP VIOLINO

Celso LOUREIRO CHAVES [1950]

Museu das Coisas Inúteis

— *Concerto Para Violino* [2017]

I. Ordine

BR-FQS-17-00023 4'31" MIN

II. Antifonas

BR-FQS-17-00024 5'43" MIN

III. In Tempo di Josquin

BR-FQS-17-00025 5'43" MIN

IV. Os Quatro Evangelistas

BR-FQS-17-00026 6'35" MIN

V. Ordine (Análise)

BR-FQS-17-00027 4'53" MIN

CORO DA OSESP

MARCOS THADEU REGENTE

Paulo ZUBEN [1969]

Jaguanhenhém [2017] [Texto de Maurício Ayer]

BR-FQS-17-00028 7'21" MIN

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

VALENTINA PELEGGI REGENTE

LEONARDO HILSDORF PIANO

Edino KRIEGER [1928]

Fantasia Concertante Para

Piano e Pequena Orquestra [2017]

BR-FQS-17-00029 6'40" MIN

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

MARIN ALSOP REGENTE

André MEHMARI [1977]

*Variações Concertantes Sobre um
Tema de Ernesto Nazareth* [2017]

BR-FQS-17-00030 17'24" MIN

TOTAL: 58'50" MIN

Museu das Coisas Inúteis

Museu das Coisas Inúteis, para violino e orquestra, foi composto entre o outono de 2016 e o inverno de 2017, em cinco movimentos contínuos: "Ordine", "Antifonas", "In Tempo di Josquin", "Os Quatro Evangelistas", "Ordine (Análise)". Os movimentos indicam a sequência Lento — Rápido — Lento — Rápido — Lento.

O nome vem do ensaio *A Utilidade do Inútil* de Nuccio Ordine (de onde vêm também os nomes do primeiro e do último movimentos). Se *Museu das Coisas Inúteis* fosse arquitetura, seria algo como o prédio do Museu da História Militar, em Dresden, com a interferência desestabilizadora de Daniel Libeskind. Também em *Museu* há desestabilizações, embora o compositor não saiba dizer se é a orquestra que interfere no violino com suas interjeições, ou se é o violino que interfere na orquestra com suas meditações. O violino conduz a passagem do tempo em *Museu*; ele é atravessado pelas intervenções da orquestra, que também se transforma com as interrupções do violino.

Várias cidades respiram em *Museu das Coisas Inúteis*. Lisboa — onde ao cruzar a Praça do Comércio o compositor se deu conta que a estrutura da peça estava completa; Manaus — onde “Os Quatro Evangelistas” tomaram a forma definitiva; Porto Alegre — onde a maior parte da peça foi gestada e composta. E, acima de todas, Montevidéu: foi ali que *Museu* finalmente chegou a ser o que é.

Os nomes de alguns movimentos de *Museu das Coisas Inúteis* dão a impressão de que se trata de uma peça mística, mas ela está longe disso. “Antífonas” se refere aos grafites que os instrumentos aplicam sobre a parede fornecida pelo violino. “Os Quatro Evangelistas” são menos os evangelistas bíblicos do que sua representação em quatro colunas internas da *Sagrada Família* de Gaudí. “In Tempo di Josquin” desfigura a música religiosa de Josquin com novos grafites orquestrais e meditações do violino.

Todo o material composicional de *Museu das Coisas Inúteis* vem de uma sequência de 14

acordes construídos por afinidade interna e que espelham as concepções harmônicas do compositor. Os acordes começam a ser apresentados na imobilidade harmônica de "Ordine" e concluem sua apresentação na síntese de "Ordine (Análise)", onde materiais dos outros movimentos também aparecem.

Como em obras anteriores — *Estética do Frio III*, por exemplo, estreada pelo Quarteto Osesp com Jean-Efflam Bavouzet em 2014 e disponível no *Selo Digital Osesp* —, há citações. A mais presente é o "Benedictus do Sanctus", da Missa *Hercules dux Ferrariæ* de Josquin, que é a base do "In Tempo di Josquin". Outras citações são mais ocultas. Em "Os Quatro Evangelistas", o nome de cada evangelista se transformou em fragmento melódico. A *Sinfonia nº 1* de Beethoven ecoa no último movimento. Uma memória de um hino de futebol separa o quarto e o quinto movimentos.

Na orquestração de *Museu das Coisas Inúteis*, madeiras e metais articulam-se de uma mesma maneira: duas flautas agem como uma só entidade e o clarinete baixo fornece-lhes a base;

assim com os dois trompetes e o trombone. O clarinete em Si Bemol aparece nas portas que conduzem um movimento ao próximo. Percussão — que inclui uma parte proeminente para vibrafone —, tímpanos, harpa e celesta podem ser ouvidos em unidade. O piano aparece apenas no penúltimo movimento, fornecendo o ímpeto rítmico e o entorno harmônico. As cordas muitas vezes se colocam como coadjuvantes do violino solista.

Em *Museu das Coisas Inúteis*, toda a orquestração surge das contingências do violino solista. Nenhum instrumento soaria se já não estivesse pressuposto pelo solista, que conduz os acontecimentos e tem controle sobre eles. O violino é virtuosístico na maneira em que utiliza todo o registro do instrumento e nas meditações lentas que dão coerência ao desenrolar da peça. *Museu das Coisas Inúteis* são modos de dizer, maneiras de soar, meios de economia e possibilidades de equilíbrio. A essência da peça reside na simbiose entre os instrumentos e na objetividade da contribuição de cada um.

CELSE LOUREIRO CHAVES

Museum das Coisas Inúteis (Museum of Useless Things), for violin and orchestra, was composed between the autumn of 2016 and the winter of 2017, in five continuous movements: "Ordine", "Antiphons", "In Tempo di Josquin", "The Four Evangelists", "Ordine (Analysis)". The movements reflect the sequence Slow — Fast — Slow — Fast — Slow.

The name comes from the essay *A Utilidade do Inútil* (*The Use of the Useless*) by Nuccio Ordine (where the names of the first and last movements also come from). If *Museum of Useless Things* were architecture, it would resemble Daniel Libeskind's destabilising addition to the Museum of Military History in Dresden. In *Museum*, there are also destabilising elements, although the composer cannot say if it is the orchestra that intervenes in the violin part via its interjections, or if it is the violin that intervenes in the orchestra's role via its meditations. This violin marks the passage of time in *Museum*; it is traversed by the interventions of the orchestra, which is also transformed by the violin's interruptions.

The presence of various cities can be felt in *Museum of Useless Things*. Lisbon – where, when crossing the Praça do Comércio the composer realised that the structure of his piece was complete; Manaus — where “The Four Evangelists” definitively took shape; Porto Alegre — where most of the work was gestated and composed. And, above all, Montevideo: it was there that *Museum* finally came to be the work that it is today.

The names of some of the movements in *Museum of Useless Things* give the impression that it is a mystical piece, but it is far from that. “Antiphons” refers to the graffiti that the instruments write on the wall provided by the violin. “The Four Evangelists” is not so much about the Biblical evangelists but rather their representations on four internal columns of Gaudí’s *Sagrada Família*. “In Tempo di Josquin” disfigures Josquin’s religious music with new orchestral graffiti and meditations by the violin.

All the compositional material in *Museum of Useless Things* comes from a sequence of 14 chords chosen for their internal affinity and which mirror the composer's harmonic concepts. The chords are first introduced in the harmonic stillness of "Ordine" and make their final appearance in the synthesis of "Ordine (Analysis)", where material from the other movements also appears.

As in previous works — *Aesthetic of Cold III*, for example, debuted by the Osesp Quartet with Jean-Efflam Bavouzet in 2014 and available on the *Osesp Digital Label* — there are citations. The most apparent is "Benedictus do Sanctus", from the *Hercules dux Ferrariæ* Mass by Josquin, which forms the basis of "In Tempo di Josquin". Other citations are less obvious. In "The Four Evangelists", the name of each evangelist has been transformed into a melodic fragment. Echoes of Beethoven's *Symphony no. 1* can be heard in the final movement. A memory of a football team anthem separates the fourth and fifth movements.

In the orchestration of *Museum of Useless Things*, the woodwind and brass instruments are combined in the same way: two flutes function like a single instrument and the bass clarinet provides the foundation for them; the same is true of the two trumpets and the trombone.

The clarinet in B flat appears at the doorway that leads from one movement to the next. The percussion — which includes a prominent part for the vibraphone —, timpani, harp and celesta can be heard in unison. The piano only features in the penultimate movement, providing the rhythmic impetus and the harmonic ambience. The strings often function to support the solo violin.

In *Museum of Useless Things*, the entire orchestration stems from the contingencies of the solo violin. No single instrument would be heard if it were not already envisaged by the soloist, who directs and takes command of events. The violin gives a virtuoso performance in the way that it uses the full range of the instrument and in the slow meditations that give coherence to the evolution of the piece. *Museum of Useless Things* is composed of ways of speaking and sounding, and explorations of the potential of economy and balance. The essence of the work lies in the symbiosis between the instruments and in the objectivity of the contribution of each one.

CELSO LOUREIRO CHAVES

Jaguanhenhém

Esta obra coral foi composta em memória e homenagem aos 50 anos da morte de João Guimarães Rosa, mestre maior da literatura brasileira. Não foi nossa pretensão musicar sua prosa, antes quisemos capturar algo da energia de seu trato com a palavra e usá-lo como material de música. Buscamos um encontro entre o cultural e o selvagem, entre o inteligível e o instintivo, o construir-destruindo e destruir-construindo outra linguagem. A música tornou-se instrumento de leitura, uma lupa temporal para *ouvir* a metamorfose da palavra. Metamorfose: processo chave do conto “Meu tio o lauretê”, publicado em 1961 em um suplemento literário e depois no livro póstumo *Estas Estórias* (1967).

O conto narra um encontro singular em um rancho no meio da mata. De um lado, o morador, um caboclo que retoma sua origem índia pelo veio materno e vive, portanto, um devir-índio, mas o faz por meio de um devir-onça, bicho que descobre ser “seu parente”. De onzeiro (matador de onças) torna-se um membro da comunidade de onças, com quem compartilha a carne da caça, inclusive humana.

O devir-onça é, também, um resgate antropológico. De outro lado, há o visitante, um homem branco que chega inesperadamente — desgarrado de seu grupo, febril, em um cavalo ruim —, com intenções que a princípio não são claras. Armado de seu revólver, terminará por balear seu anfitrião para não virar lanche de onça.

O veículo de toda a narrativa é a fala do homem-onça, ela também um tecido em transformação de português, tupi e invenções que refratam a língua, como se esta atravessasse um prisma que permitisse perceber em separado os seus múltiplos coloridos constitutivos. Isso poderia ser identificado com um "jaguanhenhém", neologismo de cor tupi que junta "jaguar" (onça) com "nhenhém" (modificado a partir de "nheeng", ou "falar"), com o resultante significado: "fala de onça" ou "linguagem de onça". Como um Minotauro brasileiro, essa fera (meio bicho, meio gente) que devora humanos terá que ser revelada em seu labirinto de linguagem para então ser alvejada por um visitante "civilizado".

Com base neste roteiro que foi *lido* no conto, a obra musical faz conviver os vários nomes de onça — pinima, canguçu, jaguar, iavaretê, onça pintada; pixuna, onça preta; coema piranga, su-assurana, puma, onça parda —, os sobrepõe e os estira no tempo, até que um dos nomes prevaleça e seja plenamente pronunciado, em acordo por todo o coro, como uma revelação.

O arco geral da transformação da narrativa da peça pode ser desenhado dessa maneira: há um ronrom familiar, íntimo, que é perturbado pela visita do “cipriuara” (“homem que vem me visitar”), e se transforma por espasmos até explodir em um rugido — a externalidade máxima da fera.

A música realiza as intermitências desse arco por meio de um pulsar sobre o polo de Mi bemol, nota que retorna periodicamente entre eventos sonoros de densidade harmônica e atividade dinâmica cada vez mais intensas. Esses acontecimentos se distribuem em um coro subdividido em três madrigais, dispostos no palco à esquerda, ao centro e à direita, e numerados 1, 2 e 3, respectivamente. Com isso, a música também é como que refratada, espalhando-se no espaço cênico para reconstituir, globalmente, um espaço total dinâmico.

PAULO ZUBEN
MAURICIO AYER

This choral work was composed to commemorate the 50th anniversary of the death of João Guimarães Rosa, and as a tribute to this greatest exponent of Brazilian literature. Our intention was not to put his prose to music, but rather to capture something of the energy with which he handled words and use it as material to create music. We sought to bring the cultural and the untamed together, the intelligible and the instinctive, to 'construct by destroying' and 'destroy by constructing' another language. Music became a reading tool, a temporal magnifying glass to hear and experience the metamorphosis of words. Metamorphosis is a key process in the short story "My uncle, the jaguar", published in 1961 in a literary supplement and later in the posthumous book *Estas Estórias* (*These Stories*, 1967).

The story narrates a singular encounter on a ranch in the depths of the forest. On the one hand, the inhabitant, the mixed-race 'caboclo' who asserts his indigenous origins on his mother's side and thus lives as a 'transforming indian', but does so by becoming a 'transforming jaguar', an animal that discovers it is "his relative". From being a jaguar-slayer, he becomes a member of the jaguar community, with whom he shares the meat from the hunt, even human flesh. The 'transforming jaguar' is also a throwback

to cannibalism. On the other hand, there is the visitor, a white man who turns up unexpectedly — torn away from his group, febrile, on a weak horse —, with intentions that are not initially clear. Armed with his revolver, he will end up shooting his host so as not to become the jaguar's snack.

The vehicle for the entire narrative is the speech of the jaguar-man, which is also a transforming tapestry of Portuguese, Tupi and inventions that refract language, as if the latter was passing through a prism that allows us to distinguish its multiple, colourful constituent parts. This could be identified as a "*jaguanhenhém*", a neologism that resembles Tupi and combines "*jaguar*" with "*nhenhém*" (a modified form of "*neheng*" or "to talk"), with the resulting meaning: "jaguar talk" or "jaguar language". Like an indigenous Brazilian Minotaur, this creature (half animal, half human) that devours people, will be revealed in his linguistic labyrinth to then be 'whitened' by a "civilised" visitor.

Based on this script which was read in the story, the musical work brings together the various names for jaguar in Portuguese — *pinima*, *canguçu*, *jaguar*, *iavaretê*, *onça pintada*; *pixuna*, *onça preta*; *coema piranga*, *suassurana*, *puma*, *onça parda* —, superimposes them and stretches them out in time, until one of the names takes

precedence and is fully pronounced, by the entire choir as one, like a revelation.

The overall arc of the transformation of the narrative of the piece can be sketched in this way: there is a familiar, intimate purr, which is disturbed by the visit of the “*cipriuara*” (meaning “man who comes to visit me”), and is transformed by spasms until he explodes into a roar — the greatest external expression of the beast.

The music intermittently recalls this arc via a pulse centred on E flat, a note that returns periodically between sonorous events of increasingly intense harmonic density and dynamic activity. These events are distributed throughout a chorus divided into three madrigals, arranged on the stage to the left, to the centre and to the right, and numbered 1, 2 and 3, respectively. In this way, it is as if the music itself is also refracted, spreading across the stage to comprehensively reconstruct an entire dynamic space.

PAULO ZUBEN
MAURICIO AYER

Fantasia Concertante

A *Fantasia Concertante Para Piano e Orquestra* foi composta em 2016, atendendo ao convite da Osesp para criar uma música de curta duração para ser executada antes do *Concerto nº 15* de Mozart, na temporada de 2017. A ideia de uma *Fantasia Concertante* [e não de uma *Sinfonia* ou de um *Concerto*] foi utilizar uma forma livre, que contrastasse com a estrutura formal clássica do *Concerto* de Mozart. A peça se desenvolve em duas grandes seções, a primeira formada de um motivo seco e forte de toda a orquestra e um desenho rápido ascendente do piano. Esses dois elementos se alternam num diálogo entre solista e orquestra. Uma segunda seção é introduzida, num tempo mais contido de marcha-rancho, que imprime à peça uma identidade cultural brasileira. As duas seções se repetem e conduzem a uma *coda* conclusiva. A instrumentação utiliza o mesmo modelo clássico do *Concerto* de Mozart.

EDINO KRIEGER

The *Fantasia Concertante Para Piano e Orquestra* (Fantasia Concertante for Piano and Orchestra) was composed in 2016, in response to an invitation from the Osesp to create a short piece of music to be performed before the Mozart *Concerto no. 15* during the 2017 season. The idea of a *Fantasia Concertante* [and not of a *Symphony* or a *Concerto*] was to use a free form, that would contrast with the formal classical structure of Mozart's *Concerto*. The piece evolves in two major parts, the first formed of a dry, powerful motif from the entire orchestra and a rapid ascending theme on the piano. These two elements alternate in a dialogue between the soloist and the orchestra. A second section is introduced, at the more contained tempo of a carnival march (*marcha-rancho*), which imprints a Brazilian cultural identity onto the work. The two sections are repeated and lead to a concluding *coda*. The instrumentation uses the same classical model as Mozart's *Concerto*.

EDINO KRIEGER

Variações Concertantes Sobre um Tema de Ernesto Nazareth

A música do pioneiro-pianeiro Ernesto Nazareth é das mais antigas e fortes lembranças musicais que consigo acessar. A verdade é que essa música me chegava já pelo cordão umbilical, de maneira que dela não pude escapar. Em casa, minha mãe fazia soar as valsas e tangos brasileiros do mestre carioca, alternando eventualmente com um Chopin, um Jobim ou um Joplin. Tudo isso se amalgamou no meu coração-ouvido, de modo que estabeleci uma conexão muito natural com todas as músicas que brotavam dos martelos surrados do pequenino piano da sala.

Talvez minha predileção pela técnica de tema e variações esteja ligada à minha brasilidade e ao fato de estar o tempo todo exposto a muitos contrastes. Observar e encontrar as variações sobre cada experiência é um exercício diário: uma flexão natural do meu olhar, do meu ouvido interno.

Meu afeto por este simpático e bem-humorado maxixe é evidente em cada uma das variações que se desenvolvem na narrativa musical ininterrupta. Uma imagem que sempre me invadia durante a composição era a figura de Nazareth tecendo em tempo real a trilha sonora para os filmes mudos do Cine Odeon.

Citações entram e saem com naturalidade e fluidez deste trem a vapor chamado *Fon-Fon!*. Em cada uma das variações, a conexão com o tema é sempre muito clara, pois confesso que durante o processo criativo não sentia vontade de me distanciar do tema magnético, sempre presente em meus recitais: de Quito a Quioto essa música é sempre muito bem recebida.

Com o convite da Osesp, posso agora viajar muito além das teclas pretas e brancas e expandir o som do meu piano para a paleta orquestral. Após essa longa viagem, um reconfortante "*da capo*". Assim, ao final, retomamos o tema tal qual exposto inicialmente, num movimento que sugere eterno recomeço, um sentimento muito familiar ao brasileiro.

ANDRÉ MEHMARI

The music of the pioneering pianist composer Ernesto Nazareth is one of the oldest and most powerful musical memories that I can recall. The truth is that I was already becoming aware of this music via the umbilical cord, and thus could not escape it. At home my mother played the waltzes and Brazilian tangos written by this maestro from Rio de Janeiro, now and again alternating with something by Chopin, Tom Jobim or Joplin. All this took root in my ears and my heart, leading me to establish a very natural connection with all the pieces of music that sprang from the well-used hammers of the little piano in our living room.

Perhaps my predilection for the technique of theme and variations is linked to my Brazilian identity and to the fact that I have continually been exposed to many contrasts. Observing and witnessing the variations in every experience is something I do every day: a natural flexing of my gaze, of my internal ear.

My fondness for this pleasing, uplifting *maxixe* is apparent in each one of the variations that unfold in the uninterrupted musical narrative. An image that always used to come to my mind as I composed it was that of Nazareth spinning, in real time, the soundtrack for the silent films being shown in Rio de Janeiro's downtown Cine Odeon cinema.

Citations come and go naturally and fluidly from the steam train called *Fon-Fon!*. In each of the variations the connection with the theme is always very clear, since I confess that during the creative process I did not feel like distancing myself from this magnetic theme, which was always present in my recitals: from Quito to Kyoto this piece of music is always very well received.

Thanks to the Osesp's invitation, I can now travel far beyond the black and white keys and expand the sound of my piano to the full orchestral palette. After this long journey, there is a comforting "*da capo*". Thus, finally, we return to the theme as it was initially presented, in a movement that suggests an eternal new beginning, a very familiar sentiment for Brazilians.

ANDRÉ MEHMARI

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Fundada em 1954 e hoje reconhecida internacionalmente pela excelência, desde 2005 é administrada pela Fundação Osesp. Com mais de 80 álbuns lançados, realiza transmissões digitais, radiofônicas e televisivas. Em 2012, Marin Alsop assumiu o posto de regente titular e, em 2013, foi nomeada diretora musical (até o fim de 2019). Em 2016, a Osesp apresentou-se como convidada dos maiores festivais da Europa (Proms, Edimburgo, Lucerna). A Temporada 2017 recebeu os maiores prêmios da crítica em São Paulo.

THE SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA

Founded in 1954 and internationally renowned today, the Orchestra has been part of the Osesp Foundation since 2005. Having released over 80 albums, it gives digital and radio performances as well as appearing on television. In 2012 Marin Alsop took over as permanent conductor and, in 2013 she was appointed musical director (until the end of 2019). In 2016 the Osesp performed by invitation at leading European music festivals (the BBC Proms in London, and Edinburgh and Lucerne festivals). The Orchestra's 2017 Season received great critical acclaim in São Paulo.

MARIN ALSOP REGENTE

Regente Titular da Osesp desde 2012, a nova-iorquina Marin Alsop é também a diretora musical da Sinfônica de Baltimore, desde 2007. Apresenta-se regularmente com orquestras como as sinfônicas de Londres e de Chicago e as filarmônicas de Nova York e Los Angeles. À frente da Osesp apresentou-se nos principais centros musicais da Europa, como Berlim, Salzburg, e Amsterdam, além dos festivais de Lucerna e BBC Proms. A partir de 2020, quando termina seu mandato, ela será Regente de Honra da Osesp e Regente Titular da Orquestra Sinfônica da Rádio de Viena.

MARIN ALSOP CONDUCTOR

Permanent conductor with the Osesp since 2012, the New Yorker Marin Alsop has also been musical director of the Baltimore Symphony Orchestra since 2007. She regularly performs with orchestras such as the London and Chicago symphony orchestras and the New York and Los Angeles philharmonic orchestras. At the helm of the Osesp, she has performed at Europe's leading musical venues, such as in Berlin, Salzburg and Amsterdam, as well as at the Lucerne festival and the BBC Proms in London. From 2020, when her appointment comes to an end, she will be Honorary Conductor for the Osesp and Permanent Conductor of Vienna Radio Symphony Orchestra.

PEDRO NEVES REGENTE

Nascido em Portugal, é Regente Titular da Orquestra Clássica de Espinho e maestro convidado da Orquestra Gulbenkian, tendo sido Regente Titular da Orquestra do Algarve entre 2011 e 2013. Destaca-se, também, por suas atuações no contexto da música contemporânea como as colaborações com o Sond'arte Electric Ensemble, com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, e com o Remix Ensemble Casa da Música.

PEDRO NEVES CONDUCTOR

Born in Portugal, Pedro Neves is Permanent Conductor for the Espinho Classical Orchestra and guest maestro for the Gulbenkian Orchestra, having been Permanent Conductor at the Algarve Orchestra from 2011 to 2013. He is also acclaimed for his performances in the realm of contemporary music, such as his collaborations with the Sond'arte Electric Ensemble, with the Grupo de Música Contemporânea of Lisbon, and with the Remix Ensemble Casa da Música.

VALENTINA PELEGGI REGENTE

Regente Titular do Coro da Osesp e Regente em Residência da Osesp 2017-18. Após atuar em 2016 como Regente Assistente e professora de regência na Academia da Osesp, recebeu o Prêmio de Regente do Ano pela APCA. Formada pelo Conservatório Santa Cecília (Roma), venceu o prêmio de regência do Festival de Campos de Jordão (2014) e a Taki Concordia Fellowship (2015-7). Assistente da Ópera Nacional Inglesa (ENO), Valentina também é Regente Convidada do Theatro São Pedro (SP), 2018-21.

VALENTINA PELEGGI CONDUCTOR

Valentina Peleggi is Permanent Conductor of the Osesp Choir and Conductor in Residence at the Osesp 2017-18. After acting as Assistant Conductor and teaching conducting at the Osesp Academy in 2016, Peleggi was awarded the Conductor of the Year Prize by the São Paulo Art Critics Association (APCA). A graduate of the Santa Cecilia Conservatory (Rome), she has won the conducting prize at the Campos de Jordão Festival (2014) and the Taki Concordia Fellowship (2015-7). Assistant at the English National Opera (ENO), Valentina is also Guest Conductor at the São Pedro Theatre (São Paulo), 2018-21.

LUÍZ FILÍP VIOLINO

Nascido em São Paulo e premiado em diversos concursos internacionais, Filíp vive na Alemanha, onde é membro da Orquestra Filarmônica de Berlim e integrante do Ensemble Berlin. Vem participando regularmente de importantes festivais de música de câmara como o Rolandseck e o Festival Aix-en-Provence. Apresenta-se com um violino Lorenzo Storioni de 1774, pertencente ao Governo Alemão e oferecido pela Deutsche Stiftung Musikleben de Hamburgo.

LUÍZ FILÍP VIOLIN

Born in São Paulo and a prize-winner at several international competitions, Filíp lives in Germany, where he is a member of the Berlin Philharmonic Orchestra and of the Ensemble Berlin. He has regularly participated in major chamber music festivals such as the Rolandseck and Aix-en-Provence festivals. He performs with a Lorenzo Storioni violin dating from 1774, belonging to the German government and on loan from the Deutsche Stiftung Musikleben in Hamburg.

LEONARDO HILSDORF PIANO

Premiado em competições no Brasil e no exterior (França, Alemanha, Espanha e México) o pianista brasileiro já se apresentou em importantes salas como o Concertgebouw de Amsterdam, Flagey e Bozar em Bruxelas, Maison de la Radio de Paris e na Beethoven Haus de Bonn. Atuou como solista com a Filarmônica da Radio France, a Orchestre Royal de Wallonie, a Sinfônica Brasileira e a Filarmônica de Minas Gerais, entre outras, sem falar na própria Osesp.

LEONARDO HILSDORF PIANO

A prize-winner in competitions in Brazil and abroad (France, Germany, Spain and Mexico), this Brazilian pianist has performed at major venues such as the Concertgebouw in Amsterdam, the Flagey and the Bozar in Brussels, the Maison de la Radio in Paris and at the Beethoven Haus in Bonn. He has performed as a soloist with the Radio France Philharmonic, the Orchestre Royal de Wallonie, and Brazilian Symphony Orchestra and the Minas Gerais Philharmonic, amongst others, not to mention the São Paulo Symphony Orchestra itself.

CORO DA OSESP

Criado em 1994, reúne cantores de sólida formação musical e é referência em música vocal no Brasil. O grupo aborda diferentes períodos musicais, com ênfase nos séculos xx e xxi e nas criações de compositores brasileiros. Entre 1995 e 2015, teve Naomi Munakata como Coordenadora e Regente. Em 2017, Valentina Peleggi tornou-se Regente Titular (2017-8).

OSESP CHOIR

Established in 1994, the Osesp Choir brings together singers with a solid musical training and is a reference in vocal music in Brazil. The group's repertoire draws on different musical periods, with an emphasis on the 20th and 21st centuries and the work of Brazilian composers. Between 1995 and 2015 Naomi Munakata was its Coordinator and Conductor. In 2017, Valentina Peleggi became its Permanent Conductor (2017-8).

MARCOS THADEU REGENTE

Regente dos Coros Acadêmico e Juvenil da Osesp e professor de canto na Faculdade Cantareira, Marcos Thadeu estudou com Sérgio Magnani, Berenice Menegale, Eladio Pérez-González, Esther Scliar e Carlos Alberto Pinto Fonseca. Foi solista e preparador vocal do grupo Ars Nova e do coral da UFMG, além de regente titular do Coral Lírico de Minas Gerais. Em 2018, foi o Músico Homenageado da Temporada da Osesp.

MARCOS THADEU CONDUCTOR

Conductor of the Osesp's Academic and Youth Choirs, Marcos Thadeu teaches singing at the Faculdade Cantareira, and studied with Sérgio Magnani, Berenice Menegale, Eladio Pérez-González, Esther Scliar and Carlos Alberto Pinto Fonseca. He has been a soloist and vocal coach for the group Ars Nova and the choir of the Federal University of Minas Gerais (UFMG), as well as permanent conductor of the Minas Gerais Lyrical Choir (Coral Lírico). In 2018, he was the Honored Musician of the Year, at the São Paulo Symphony Orchestra.

Gravação/recording

Museu das Coisas Inúteis — Concerto Para Violino (outubro/october 2017) — Loureiro Chaves: Guilherme Triginelli e Renato Faria Firmino
Jaguanhenhém (novembro/november 2017) — Zuben: Guilherme Triginelli, Kazuo Sugo e Renato Faria Firmino
Fantasia Concertante Para Piano e Pequena Orquestra (setembro/september 2017) — Krieger: Guilherme Triginelli e Andre Vitor Andrade
Variações Concertantes Sobre um Tema de Ernesto Nazareth (junho/june 2017) — Mehari: Ulrich Schneider e assistentes (Marcio Jesus Torres, Camila Braga Marciano e Fabio Myiahara)

Mixagem/mixing

Museu das Coisas Inúteis — Concerto Para Violino — Loureiro Chaves: Guilherme Triginelli
Jaguanhenhém — Zuben: Guilherme Triginelli
Fantasia Concertante Para Piano e Pequena Orquestra — Krieger: Guilherme Triginelli
Variações Concertantes Sobre um Tema de Ernesto Nazareth — Mehari: André Mehari, no Estúdio Monteverdi

Edição/editing

Museu das Coisas Inúteis — Concerto Para Violino — Loureiro Chaves: Guilherme Triginelli e Antonio Carlos Neves Pinto
Jaguanhenhém — Zuben: Guilherme Triginelli e Antonio Carlos Neves Pinto
Fantasia Concertante Para Piano e Pequena Orquestra — Krieger: Guilherme Triginelli e Antonio Carlos Neves Pinto

Masterização/mastering

Museu das Coisas Inúteis — Concerto Para Violino — Loureiro Chaves: Guilherme Triginelli
Jaguanhenhém — Zuben: Guilherme Triginelli
Fantasia Concertante Para Piano e Pequena Orquestra — Krieger: Guilherme Triginelli
Variações Concertantes Sobre um Tema de Ernesto Nazareth — Mehari: André Mehari, no Estúdio Monteverdi

**ORQUESTRA SINFÔNICA
DO ESTADO DE SÃO PAULO**

SÃO PAULO STATE SYMPHONY ORCHESTRA

Marin Alsop Diretora Musical e Regente Titular

/ Music Director and Principal Conductor

Valentina Peleggi Regente em Residência

/ Resident Conductor

FUNDAÇÃO OESP

OESP FOUNDATION

Arthur Nestrovski Diretor Artístico / *Artistic Director*

Marcelo Lopes Diretor Executivo / *Executive Director*

Fausto Arruda Superintendente / *Superintendent*

SELO DIGITAL OESP

Música Clássica para todos

Ouçã e baixe gratuitamente
[osp.art.br/discografia](https://www.osp.art.br/discografia)