# Mario Lavista

## Entrevista concedida a José Eduardo Martins

A crise das vanguardas, os paradoxos do nacionalismo, as possibilidades de uma nova orquestra baseada no emprego abrangente dos instrumentos tradicionais e o retorno ao passado atemporal são alguns dos temas abordados por Mario Lavista, um dos mais destacados compositores e pensadores latino-americanos e diretor da revista *Pauta*, durante o Simpósio Latino-Americano de Música Contemporânea, realizado em Campos do Jordão, por ocasião do 20º Festival de Inverno, em julho de 1989.

*A sua trajetória iniciada no México e percorrida posteriormente no exterior, França preferencialmente, fez com que você descortinasse as mais díspares correntes musicais, reciclando-as. Como se processou a assimilação?*

Nos anos 60 e 70 fiz música altamente intelectualizada, que pretendia integrar-se às chamadas vanguardas musicais. Estas davam ênfase ao conceito ou à idéia, preferencialmente à realização mesma da obra. Nessa época, era mais importante o que se pensava sobre a obra do que a obra mesma. Havia, inclusive, a nítida tendência de se negar certas constantes na arte e na música, como a expressão e a emoção, ou mesmo o conteúdo espiritual. Pensávamos que era mais importante inventar o descobrimento do que redescobrir a invenção. A tendência era a busca do original voltado à novidade antes de qualquer outra intenção. A diferença se mostrava acentuada entre uma e outra obra de um mesmo autor, ou até de autores diversos. Era necessário ser diferente, não sendo possível ver-se uma evolução no pensamento e na linguagem musicais.

Acredito que a vanguarda foi importante. Era necessária essa reflexão, essa intelectualização, pois enfrentávamos uma crise de linguagem e tornava-se contundente enfrentar abertamente a geração precedente, negar o passado e querer começar praticamente do zero. Pretendíamos e opúnhamos uma questão de juízo, valores largamente estabelecidos pela tradição, inclusive a definição mesma da música.

*Os seus estudos durante a juventude tiveram Paris como uma das bases. No período de maio de 68, você participou dos acontecimentos ligados à revolta estudantil que visava, entre outras aspirações, a derrubada de privilégios. Vinte anos depois, qual a sua reflexão a respeito?*

Vivi esse movimento, movimento liberador. Foi um pensamento coletivo. Acreditávamos que aos anos 20 poderíamos mudar o mundo, mudar a maneira de funcionar esse mundo. Creio que foi tudo uma utopia. Mudar o mundo, hoje para mim, é também mudar a si mesmo, é modificar as estruturas mentais que nos marcaram desde a infância. 68 foi o vislumbre de novas opções do mundo e da vida, o observar que o conhecimento não só pode ser alcançado através do intelecto, mas através dos sonhos e da intuição, do sentimento e do amor, e não da reflexão.

*Você entende como diferentes os movimentos estudantis da França e do México no período?*

Sim, profundamente diferentes. No México temíamos ser assassinados. Na França nunca houve a sensação de que a vida corria perigo. Jamais. Havia a repressão, mas não uma vontade de matar fisicamente.

*Como você vê a geração dos anos 60 e a dos anos 80?*

Vivi intensamente os anos 60. Não só o movimento de 68, mas toda a idéia de amor livre, das drogas. Tudo isso eu vivi. O curioso é que a partir de 68, o mundo se colocou à direita, em lugar de ir em direção ao liberalismo.

Pouco a pouco, os governos e as instituições caminharam para a direitização.

Comparando a geração de 60 à de 80, vejo esta como monstruosa, pois imersa nos meios de comunicação. É uma geração homogênea, que necessita as mesmas coisas na França, Brasil ou México. Os jovens vêem os mesmos programas. Contrários aos da geração de 60, heterogêneos, individualizados e idealistas.

*Durante o período de formação no exterior, você esteve ligado às vertentes vanguardistas, havendo bem posteriormente uma tendência a se acentuar, em sua obra, de uma volta não a um passado musical tradicionalizado, mas ao passado atemporal e misterioso, poético, meditativo, nostalgicamente perdido.*

Realmente integrei-me e realizei música intelectualizada. Pouco após dei-me conta de que o importante não era o esquecer, mas recordar e recuperar a memória e sentir-se parte desse fluxo que é a história da música, sentir a aura da música do passado e voltar a integrar no ato mesmo da criação, a emoção, a expressão, o ter-se algo para dizer. A música diz, fala e é eloqüente em seus próprios termos, dos sons, sendo a maior depositária da memória dos homens, sendo integrante da história da humanidade e da alma humana. Poucas artes têm a capacidade de penetrar profundamente o ser humano – quiçá a poesia também – fazendo descobrir em nós regiões ocultas. Música e poesia são irmãs gêmeas e capazes de nos dar um conhecimento muito preciso do homem. Essa assertiva me faz crer que a vanguarda acabou. Há muitos anos.

*Você entende o problema como geral? E quanto àqueles que permaneceram nas vanguardas?*

O abandono das vanguardas se dá em todos os países. Não creio que seja uma atitude pessoal. É algo que se sucede nos centros mais avançados, inclusive na França. É certo que há compositores mergulhados nas vanguardas. Me refiro a uma certa corrente artística musical que enfatiza mais o conceito do que a realização mesma da obra. No caso da música, é quando vemos aparecer uma grande quantidade de partituras gráficas que me parecem importantes, mas que colocam em julgamento a notação musical. Acontece que presentemente estamos voltando ao compositor de ofício, que não somente pode imaginar música, mas também escrevê-la. É um fato certo que nos movimentos de vanguarda citados praticamente qualquer pessoa poderia ser compositor. No México, como exemplo, muitos que se abrigaram na vanguarda musical estão hoje desprezados, porque não têm a técnica necessária.

*E o campo das partituras gráficas, tantas vezes encobrindo a inaptidão?*

O compositor de ofício, que conhece a técnica, tende a escrever para o violino solo conhecendo o idioma do violino solo. Quando a partitura era gráfica, não era necessário conhecer a técnica do violino, pois simplesmente se escreviam caminhos, possibilitando a improvisação por parte do intérprete, deixando mesmo o todo às asas da imaginação. No cerne, não existia por parte do compositor o conhecimento apriorístico do idiomático do violino e nem a técnica musical. Isto resultou no ostracismo de tantos compositores de vanguarda.

*Você observou o idiomático violinístico. Sustenta-o uma notação que deveria ser inteligível. Apesar do grafismo e sua problemática, a notação musical que vem evoluindo desde alguns séculos antes da nossa era tem uma "aparente" estabilidade durante os últimos séculos e nesta década sofre uma ruptura. Pareceria mesmo que regressaríamos à profusão neumática conservada nos mosteiros gregorianos na Idade Média.*

A notação é uma convenção surgida da necessidade. Sofreu evolução e mudanças constantes sobretudo em certos períodos particularmente críticos. Um deles na Idade Média, quando do passar da Ars Antiqua para a Ars Nova no século 13–14, época em que Franco de Colonia e Guillaume de Machaut na França e Francesco Landino na Itália começam a inventar uma nova simbologia, pois necessitavam signos que pudessem dar conta dos novos ritmos que estavam surgindo. Uma transformação radical surgida no século 20 possibilita mais símbolos para a escrita musical. Por exemplo, sabemos escrever um golpe no violoncelo, harmônicos em um piano. A notação tradicional não tinha esses signos, pois não existiam os elementos. O compositor hoje tem possibilidades de anotar de maneira bem mais precisa. Isso resulta que praticamente não há diferença entre o que vou executar e aquilo que vou ouvir. Imagino um quarteto de cordas, necessitando anotá-lo com tal precisão para os intérpretes, tendo às mãos tantos signos enriquecidos, que no momento em que ouvir fisicamente, quase não haja diferença entre o que escrevi internamente e o que estou escutando acusticamente.

*Da notação à técnica. Schoenberg, Stravinsky debruçaram-se sobre talento, estilo, técnica, dando a esta uma função implacável no todo.*

Acredito que o trabalho da técnica é aquele que nos permite ser livres. Quanto mais técnica, mais o artista é livre para imaginar. Um pintor que sabe o gesto, que mistura as cores, que conhece os vários processos da arte a que se dedica, seria mais livre do que aquele que tem técnica deficiente. Técnica deficiente implica não a realização do que queremos e sim do que podemos fazer. Ofício e técnica tornam o artista mais preparado para expressar o que quer. Assim, o compositor de "métier" imagina a música encontrando sempre instantaneamente os meios de exprimir e anotar essa música.

*A sua trajetória marca incursões no universo eletroacústico. Este está em expansão em segmentos definidos da produção sonora. Toda a evolução que se processa de maneira imprevisível, fantástica e rápida nesse segmento continua a fasciná-lo?*

Interessei-me pela música eletrônica procurando compor obras usando seus recursos. O meu interesse era, na verdade, mais intelectual do que emotivo. Interessava-me menos a música escrita para uma fita do que o processo criador e interpretativo realizado por uma só pessoa: o compositor e a sua versão única, aquela que o próprio gravou na fita. Meu interesse era intelectual. Fascinava-me o fato de poder ser simultaneamente autor e intérprete da obra. Abandonei naturalmente a música eletrônica quando conscientizei-me dessa intelectualidade norteadora.

*Mas a música eletrônica parece ter sido a geradora de pesquisas instrumentais. Não continua a ser presença em sua produção?*

É certo. Conscientemente compreendo que a minha criação instrumental sofreu influência dos trabalhos que realizei com a música eletrônica. Simultaneamente a esta função de intérprete, direcionei-me para a formação de um grupo de improvisação musical. Trabalhei com esse grupo durante dois ou três anos, uma música que não necessitava de partitura, de uma notação. Neste segmento verifiquei igualmente que os dois processos se faziam paralelos, o da criação e o da interpretação. Isto me fascinou durante um certo tempo. Improvisação com quatro pessoas, por exemplo.

*Como no jazz?*

Não. Neste a improvisação é sobre um modelo, melodia, harmonia, fórmula de variação.

*Toda a experiência cumulativa gráfica, eletroacústica, improvisada teria resultado num novo "approach" criativo. Ouvindo-se Reflejos para Quarteto de Cordas percebe-se este novo trilhar, no qual experienciações acústico-instrumentais parecem seduzi-lo.*

Há dez anos aproximadamente encaminhei-me prioritariamente à exploração e ao estudo de novas possibilidades técnicas e expressivas de instrumentos tradicionais. Creio que vivemos um renascimento instrumental. Se recordarmos os anos 50, o início da música concreta e da música eletrônica, falava-se inclusive que ambas deveriam deslocar a música instrumental. Afortunadamente isto não aconteceu. Pode haver, isto sim, uma coexistência entre esses meios de expressão. Naturalmente, graças à tecnologia sofisticada, podemos estudar mais profundamente a acústica dos instrumentos. Conhecemos hoje muito mais sobre os instrumentos do que há um século. Sabemos mais sobre a flauta do que há um século, quando Böhm inventou as chaves da flauta. Isto se deve aos sofisticados aparatos eletroacústicos. Também parece-me fascinante poder trabalhar com um clarinete, instrumento que Mozart amou profundamente e que havia sido inventado não muito tempo antes. O clarinete pode proporcionar muitíssimas vozes que se mantêm ocultas em si mesmas. O mesmo se dá com a flauta. Estas novas técnicas nos permitem descobrir universos sonoros inéditos. Não estamos cometendo um ultraje à natureza instrumental. Estamos, sim, aceitando tudo o que os instrumentos nos oferecem e que a tradição havia excluído. No caso dos instrumentos de sopro refiro-me às possibilidades polifônicas, contrapontísticas, ao fato de podermos realizar acordes de vários sons e podermos manejar com dedilhados especiais todas as escalas microtonais e tantas outras possibilidades. No caso dos instrumentos de corda refiro-me ao mundo maravilhoso dos harmônicos. Sei que os harmônicos não estiveram ausentes na música tradicional, mas apareceram apenas esporadicamente.

*Teoricamente eles podiam estar assinalados.*

Sim. Só sons harmônicos, possibilidade auditiva. Acredito que Ravel, em duas obras específicas: duo para violino e cello e *Tzigane* para violino e orquestra, vem a ser um inovador, pois existem passagens completas nessas obras baseadas em sons harmônicos. Então, todo esse descobrimento teve uma conseqüência imediata, o fato de que existem instrumentistas que dominam essas técnicas, mas são poucos. Quando todas essas técnicas pertence-

rem aos programas das escolas de música, fazendo parte da preparação básica de um intérprete, veremos surgir a orquestra do século 21, extremamente enriquecida.

*Em termos de resultados sonoros, estamos ainda acostumados à escuta tradicional. Existe todo um sistema montado: mediadores musicais voltados ao passado e perpetuando através dos intérpretes manipulados um repertório que é de aceitação do grande público, esse sim desiderato primeiro do mediador.*

É um fato claro trabalharmos ainda hoje com uma orquestra que é herança do romantismo. Quando todos os instrumentistas dominarem essa nova técnica, veremos inexoravelmente surgir a nova orquestra. Como exemplo: na secção dos sopros poderemos ter três oboés, cada um podendo produzir acordes de quatro sons, o que resultaria nessa secção doze sons para manejarmos. Com as flautas, fagotes, o mesmo acontecerá. Isso nos trará fascinantes problemas orquestrais, de equilíbrio inusitado em grande parte. Se, como exemplo, em um oboé eu produzo um acorde de três sonoridades, a intensidade de cada som será diferente. Terei pois de estar consciente de que estes três sons têm intensidades diferentes e, para poder uni-los à secção de cordas, é necessário fazê-lo de maneira muito particular, muito especial, com um conhecimento profundo da característica deste acorde. Sei que estes três sons podem ser produzidos por três oboés, mas isto suscitaria um controle preciso de dinâmica. Com os sons harmônicos, com as novas técnicas, a orquestração e os problemas orquestrais que advirão vão se tornar fascinantes.

*O compositor consciente confessa quais os seus antepassados. Machaut, Mozart, Debussy foram alguns dessa linhagem ilustre, por você escolhida. Como se daria em sua obra a filtragem de vertentes claras?*

Eu estou convencido de que elegemos nossos antecessores e quais são nossos avós. Eu elegi Mozart e Debussy como meus antepassados, mas esta escolha não foi sempre imutável. Há muitos anos, Webern foi meu antecessor; num futuro próximo, poderei eleger um outro. Eles não devem nos predeterminar. Nós sim, de alguma maneira, reinventamos o passado, elegemos quais novos canais comunicadores podem se estabelecer com este passado. Há artistas tão imensos, como Debussy ou Stravinsky e tantos outros. Citaria Rossini que, ao lhe perguntarem qual o maior compositor, respondeu imediatamente: "Beethoven". Perguntaram-lhe novamente, nomeando Mozart. A resposta foi igualmente imediata: "Mozart é o único".

*Deslocando um pouco a entrevista. México e Brasil passaram estágios nacionalizantes. A 1ª metade do século 20 ergueu na América Latina a bandeira da ideologia nacionalista e ser nacional incluía um "repúdio" ao que era realizado na Europa, como exemplo. Um modelo de nacionalismo impediu no Brasil e no México que retomássemos há mais tempo o fluxo universal da história. Como você compreendeu a influência nacionalista na América Latina?*

Presentemente, há no Brasil grande quantidade de tendências musicais, assim como no resto do mundo. Isto se estende à América Latina como um todo. Vejo que há enormes compositores. Creio que na América Latina falou-se muito do problema nacionalista. Isto nos distraiu demasiadamente, compelindo-nos a desvios sérios. Falou-se muito de nacionalismo e identidade. Sei que sou mexicano, que nasci no México, que falo espanhol e simplesmente sinto ser mexicano a partir da pele, nunca me lamentando conscientemente em sê-lo. No caso específico do México tivemos compositores como Carlos Chaves, que iniciou o movimento nacionalista nos anos 40. Contudo, antes de iniciá-lo, descobrira o que é arte moderna, voltando a falar de música, pois, com essa nova linguagem apreendida. É um compositor universal e, ao mesmo tempo, profundamente nacional. Alberto Ginastera, na Argentina, é outro caso típico. Acredito que o nacionalismo voltado às raízes desgastou inúmeros talentos.

*Ser nacional, em sendo uma parte do ser universal, implicaria uma conscientização transparente, sem traumas, às raízes. Seria uma parte do todo.*

Seria isto. A minha música, para ser mexicana, não precisaria ter ritmos mexicanos. Creio que isto é uma anedota. Completamente superficial na ordem artística. Jorge Luis Borges observa que no Alcorão – que é o livro mais árabe que existe – não se fala nunca de camelos. Eles não aparecem no livro sagrado. Não necessito vestir-me em trajes típicos, ter bigodes e ser moreno para ser mexicano.

*A rítmica, em países da América Latina, em sendo uma conscientização até unilateral do todo, tornou-se, em fase histórica que já se distanciou, uma quase obsessão. E a memória mais longínqua, aquela que envolve o próprio início da miscigenação? Esta, aos proclamadores do nacionalismo, não foi levada em conta, ou não quiseram dela se inteirar?*

Tocamos aí um problema muito sério, que afeta toda a América Latina. Não temos memória. Esquecemos facilmente. Se a tradição não é viva, permanece mumificada. Nos nossos países não temos integralizadas as nossas tendências no ensino da música. Por exemplo: um compositor do Brasil Império não faz parte da audição cotidiana do povo brasileiro.

*Porque não se quis. É o caso dos compositores barrocos mexicanos que deveriam ser considerados num amplo sentido nacional.*

É isto. Por termos esquecido, escutamos perfeitamente Monteverdi e não um contemporâneo e póstero deste, nascido no México ou no Brasil. Quando no México se fala de tradição mexicana, eu não sei a quais parâmetros ela se refere. Ela está morta, na medida em que não temos partituras classificadas, editadas, gravadas e estas peças não fazem parte do repertório dos intérpretes.

*Você entende os autores barrocos para órgão do México como mexicanos, na acepção que o leva a considerar Carlos Chaves?*

Creio que sim. Penso em um mexicano como Fernando Franco do século 16 ou Manuel de Sumaya do século 18 como compositores mexicanos, definitivamente. Claro, um outro México, como é outro o México de hoje distintamente do de Chaves. São brasileiros os que descobriram a linguagem da arte moderna e não somente porque inseriram ritmos compreendidos como brasileiros em suas partituras. O Concerto para Piano e Orquestra de Rodolfo Coelho de Souza é brasileiro, vivendo os problemas do seu país, mas decisivamente integrado ao contexto universal. Temos de pensar em termos universais para podermos ser nacionais. Como o caso de Debussy, o mais universal dos compositores franceses e totalmente integrado à epígrafe por ele ratificada: "musicien français".

*E aqueles que persistem num nacionalismo defasado?*

Para que uma tradição permaneça viva, há a necessidade de romper-se com ela; tem de haver rupturas, pois no momento em que nós institucionalizamos a tradição, estamos criando um corpo morto. No México, o fenômeno se deu. Morre Silvestre Revueltas nos anos 40. Carlos Chaves abandona o nacionalismo e há uma outra tendência simultânea de compositores que continuam fazendo música nacional como se fazia nos anos 30. Isto significa que estão institucionalizando a tradição, mumificando, "criando" algo morto que não respira e não tem vida, que, em suma, não constrói nada.

*No Brasil, em torno dos anos que cercaram a II Grande Guerra viu-se a utilidade que traria à propaganda fascista as grandes manifestações corais enchendo os estádios, assim como o "logotipar" a rítmica brasileira. Na Revolução Francesa, as festas nacionais – 500 instrumentistas formando grandes fanfarras em uma visão estereofônica monumental que influenciaria Berlioz e mesmo Debussy – aproveitaram-se dos metais que eram mais barulhentos e as vozes em aglomerações.*

E que formariam uma nova orquestra...

*Voltar-se à visão desses anos 30 não seria tanto no Brasil como no México uma maneira reacionária do exercício musical? O mumificado a que você se refere não pode ressurgir?*

Tudo isso representa as botas militares, os exércitos que marcham. Os músicos da Revolução Francesa não foram bons músicos. Compreendiam a música como uma panfletagem, um meio para...

*Parte da problemática da América Latina é a falta de comunicação entre os povos latino-americanos. Muito do que se passou, avanços, recuos, não foi sentido por todos os países por desconhecimento, apesar da comunicação mais abrangente atual.*

Isto é verdade. Há falta de comunicação entre os países da América Latina. Sabemos pouco daquilo que se sucede no Peru, no Brasil. No México, sabe-se mais do que acontece na Europa ou nos E.U.A. do que aquilo que se passa na Argentina ou no Brasil. Nós temos de criar mecanismos que nos permitam ter aberturas comunicativas efetivas, constantes, e que haja realmente um diálogo cotidiano. O diálogo se faz a nível dos indivíduos. São eles que o iniciam a nível dos países.

*Parcela dos intelectuais latino-americanos geralmente planfleteia a respeito da integração latino-americana. As universidades mesmo do continente sul-americano têm em seus muros esses testemunhos. Contudo, quando o artista visa a divulgação, prefere quase que sistematicamente a Europa ou os E.U.A. como palco de suas performances. Há em tudo isso um profundo sentimento de inferioridade. O Rodolfo Coelho de Souza observava ainda há pouco que, para o compositor latino-americano, ter a sua obra apresentada em Nova Iorque, Varsóvia ou Tóquio é mais*

*importante do que tê-la apresentada no México, Buenos Aires, etc.*

Há sempre o sentimento da miragem. As cidades mencionadas e tantas outras representam essa miragem.

*Como você entende o papel do Estado na cultura musical?*

No México, até há poucos anos, o Estado tinha totalmente a seu cargo a criação e a difusão da cultura. A iniciativa privada quase que não participava. Agora, pouco a pouco, esta integra-se aos planos culturais. É uma razão sócio-econômica. O Estado mexicano, como acredito que também o Estado brasileiro, gastava todos os seus recursos e, em havendo uma enorme corrupção, se deu conta de que não poderia assumir 100 por cento a difusão e a criação da cultura. É por isso, em parte, que cada vez mais acentuadamente as instituições privadas participam.

*Verifico através das suas obras publicadas a participação ativa de organismos privados. Você a compreende espontânea?*

Espontânea e sem nenhuma vontade mercantilista. A iniciativa privada tem os seus próprios negócios e, quando participa de um projeto cultural, suas intenções são menos mercantilistas. Citaria como exemplo uma ópera minha estreada há pouco. O dinheiro para realizá-la veio do governo e da iniciativa privada. Para os dois que financiaram a ópera, não representou um grande negócio; ao contrário, são sempre perdas. Creio que não sou contra a iniciativa privada na cultura. Para mim, tenho sempre receio de que o Estado mantenha todo o controle.

*Manipulação?*

É claro. Nos E.U.A. há enorme participação da iniciativa privada e a mínima do Estado. No México, o Estado era o reitor de toda a vida cultural.

*Partindo-se dessa participação. Se considerarmos a manifestação musical até o século 19, verificamos que o compositor, apesar de sentir-se independente na criação, era manipulado quanto ao que compor, gênero, destinação, etc. Hoje você entende que a criação ainda é manipulada?*

Não, não creio. Não creio que Mozart e Haydn tenham sido manipulados. Era uma maneira de viver uma realidade de outra época. Haydn estava a serviço de Estherazy. Para ele era algo natural pedir que compusesse minuetos, sonetos, quartetos, sinfonias. 200 anos após Haydn, podemos pensar até ter sido ele manipulado. Haydn, na verdade, apenas compunha música.

*Mario Lavista, editor da revista* Pauta *há oito anos. Revista* Pauta, *uma das mais importantes publicações da América como um todo. O que você teria a nos dizer sobre uma revista de música?*

Creio que uma revista é necessária. A vida musical de uma nação não se realiza apenas através de concertos, sendo necessário ter-se uma infra-estrutura que incida na educação e suas decorrências: edições de música, livros de música, revistas. A revista é, na verdade, o ponto de encontro, de união, sendo um escape, através do qual mostramos nossos pontos de vista, nossas reflexões de músicos, intelectuais e poetas acerca da música. Ezra Pound dizia que quando queria aprender mais sobre seu ofício, escutava Stravinsky. Estou aprendendo que a Universidade de São Paulo estuda o projeto de uma revista de música. Dada a projeção dessa Universidade, o aparecimento de uma nova revista sob a sua conceituada égide, creio eu, será motivo esperançoso e certamente um veículo que enriquecerá a referência sul-americana.

28 AGO 1990


**Colaboradores**

*François Lesure*, Diretor de Estudos da École des Hautes Etudes – Paris, Presidente da Sociedade Francesa de Musicologia.
*Günter Mayer*, musicólogo, Professor Doutor do Departamento de Musicologia da Universidade Humboldt de Berlim.
*Mario Lavista*, compositor, editor da revista *Pauta*, México.
*Karlheinz Stockhausen*, compositor, residente em Kürten, Colônia, na República Federal da Alemanha.
*Régis Duprat*, musicólogo, Professor Doutor da Universidade Estadual Paulista.
*Marcos Branda Lacerda*, musicólogo, Professor Doutor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
*José Jota de Moraes*, jornalista, Professor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
*José Eduardo Martins*, pianista, musicólogo, Professor Doutor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.