Uma entrevista com o compositor David Ludwig

Tom Moore

O compositor David Ludwig faz parte do corpo docente de composição do Curtis Institute, em Filadélfia, onde ele também atua como coordenador de Estudos Musicais e diretor artístico do Grupo de Música Contemporânea 20/21. Ele vem de uma ilustre família musical – seu tio é Peter Serkin, seu avô Rudolf Serkin, e seu bisavô Adolph Busch. Estudou composição com Richard Hoffmann, Richard Danielpour, Jennifer Higdon, Ned Rorem, e John Corigliano.

Nós conversamos pelo Skype em 26 de março de 2010.

MOORE, Tom; LUDWIG, David. Uma entrevista com o compositor David Ludwig. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 8-18, jun. 2010.

Tom Moore: Você vem de uma família eminente. Eu tenho conversado com compositores que são os primeiros músicos em suas famílias, mas esse não é o seu caso.

David Ludwig: É verdade – é uma família bem musical. Peter Serkin é meu tio – nós somos bem próximos. Rudolf Serkin, meu avô, faleceu quando eu tinha uns 16 anos. Meu bisavô era o violinista e compositor Adolph Busch, que ficou bem conhecido nos anos trinta e quarenta, e veio para os Estados Unidos por uma questão de consciência. Ele não era judeu – meu único bisavô não-judeu. Ele veio em desafio a Hitler, mas sua carreira sofreu quando ele chegou aqui. Mas ainda é conhecido – ele fundou o Marlboro Music Festival.

T.M.: Sim, certamente.

D.L.: Ele era um homem maravilhoso, morreu antes de eu nascer. Seu irmão, Fritz Busch, era um regente bem conceituado. Ele escreveu um livro falando sobre seus avós, que também eram músicos – acho que essa história retrocede bastante no passado. Eu sei que Peter se tornou conhecido por tocar um repertório que o meu avô não teria tocado ou com o qual não se envolveria – Peter é tão envolvido com música contemporânea, e meu avô não, pelo menos não no final da sua vida.

Quanto a mim, eu cresci musicalmente separado da família – Eu queria fazer minhas próprias coisas e da minha maneira, para que eu pudesse sentir mais tarde na vida que as minhas conquistas eram minhas mesmo. Eu acho que é importante que as pessoas sejam proprietárias daquilo que elas fazem.

Eu conheci meu avô muito bem como avô, e ia aos seus concertos, é claro. Agora que estou mais velho e tenho algo de meu acontecendo eu me sinto privilegiado de ter vindo dessa família com uma tradição musical tão importante e com valores musicais dos quais eu posso me tornar parte e dar prosseguimento.

Durante um tempo parecia que eu era o único de cerca de vinte netos fazendo música, mas eu tenho uma prima que é uma fagotista prestigiada e tem uns 23 anos. Ela ainda vai realizar grandes coisas. É bom ter outro parente de minha geração por aí fazendo música.

T.M.: Haveria alguma razão para a sua geração estar menos envolvida com música do que as duas anteriores?

D.L.: É uma boa pergunta. Em qualquer família onde os membros estão envolvidos numa determinada profissão, vai haver muita ambivalência sobre isso, e porque a música é tão reverenciada em minha família, eles vão levar muito a sério caso desejem prosseguir nela como profissão. Eu não ficaria surpreso se na próxima geração aparecessem mais músicos. É uma coisa passada adiante.

T.M.: Você pode dizer que as expectativas são muito altas.

D.L.: Mesmo quando não se trata de uma profissão, é uma parte muito importante na vida de cada um em minha família.

T.M.: Você é da região de Filadélfia. Você cresceu no condado de Bucks?

D.L.: Sim. Eu morei lá até por volta dos doze anos, daí fui morar na cidade de Nova York durante o segundo grau e depois disso fui para Oberlin, quando eu tinha uns dezesseis ou dezessete anos.

T.M.: Você teve experiências musicais fora da família? Grupos? Corais?

D.L.: Eu comecei a colocar a caneta no papel para escrever música quando eu tinha uns oito anos de idade, comecei a brincar com as notas, ver como elas soavam. No segundo grau eu participei de todos os programas de música que eu poderia. Na verdade eu não fui para Oberlin primariamente como aluno de música, mas de história da arte, o que foi uma coisa curiosa. Eu fiz isso parcialmente para agradar minha família – Eu não sei por que eles achavam que história da arte seria um caminho mais seguro para mim do que música. Eu também fui para Oberlin porque eu sabia que eu teria chance de escapulir para o conservatório, e foi exatamente o que eu fiz. Eu me graduei em composição.

T.M.: Qual foi o seu primeiro instrumento?

D.L.: Violoncelo, quando eu tinha sete ou oito anos de idade. Eu toquei violoncelo por um tempo, mas violão clássico foi no que eu realmente me estabeleci, e toquei por vários anos. Eu tive várias faces – toquei um pouco de clarinete, um pouco de flauta, algo de sopros, só para ter a experiência, que eu acho que é bom para um compositor. Também regi um pouco e cantei em corais.

T.M.: O que havia no violão que atraiu você?

D.L.: Eu gosto de diferentes tipos de música e eu podia tocá-los no violão. Eu estive em vários tipos de bandas quando estava na universidade, e ao mesmo tempo eu podia tocar um repertório mais sério. Do ponto de vista do compositor, é importante tocar um instrumento harmônico. O violão é um instrumento interessante porque é muito mais limitado que o piano. Você é limitado por aquilo que a sua mão pode alcançar – você só tem uma mão que toca a harmonia. Você é limitado tanto em cor quanto em tessitura, de uma maneira em que o piano não o limitaria. O violão me deu uma boa educação em contraponto e linhas simultâneas, porque compositores que escrevem bem para o violão precisam ter um bom sentido dessas limitações e trabalhar com elas.

T.M.: Limitações não são necessariamente limitações, mas incentivos, já que você tem um universo de possibilidades que precisam ser estreitadas.

D.L.: Quando a gente fala sobre as limitações de alguém, isso é geralmente uma coisa negativa, mas no trabalho criativo elas são necessárias.

T.M.: Com que tipo de música popular você se envolveu?

D.L.: Meus irmãos e irmã ouviam quase que exclusivamente música pop, então eu sinto que eles me deram uma boa educação no pop, e isso sempre tem sido importante para mim. Eu conheço compositores que não conhecem muita música popular e isso me parece bizarro, já que imaginar que Mozart, Beethoven e Bach não conheciam música popular é loucura – eles certamente conheciam a música popular do tempo deles. Isso não significa que a música que eu escrevo tem de ser comercial ou popular, mas certamente há uma influência ali. Eu a amo. Tudo tem o seu lugar – há espaço para todos os tipos de música. Quando eu não estou ouvindo música popular por razões estéticas profundas, eu tenho um imenso prazer em ouvi-la e tocá-la. Eu toquei numa porção de bandas, em uma porção de instrumentos, durante todo o tempo desde o segundo grau até a universidade, e passei um tempo legal fazendo isso. Eu fico nervoso quando ouço que alguém excluiu certos tipos de música da sua vida, categoricamente. De qualquer coisa que alguém cria nós temos algo a aprender.

T.M.: Por favor, fale sobre os seus estudos de composição em Oberlin.

D.L.: Eu me formei em Oberlin em 95.

T.M.: Quando a onda do serialismo já havia passado há muito?

D.L.: É uma pergunta interessante, porque meu professor em Oberlin foi um dos últimos alunos de Schoenberg – Richard Hoffmann – que era um professor fantástico e formou alguns músicos importantes. Ele foi professor de Bob Spano, Richard Danielpour trabalhou com ele, Christopher Rouse trabalhou com ele, Gregg Smith, Pierre Jalbert – a lista vai embora.

Naquele tempo ele não insistia que os seus alunos escrevessem música serial, mas ele costumava usar o serialismo como um instrumento de ensino. A primeira peça que nós escrevemos junto foi uma sonata para clarineta desacompanhada, que era serial. Ele não usava a técnica serial de uma maneira dogmática, mas como uma maneira de me ajudar a organizar os meus pensamentos e materiais musicais. Ele nunca insistiu, e aquela foi uma das duas únicas peças seriais que eu escrevi na vida. Quando eu estava em Oberlin eu fui trabalhar com ele em Viena e estudei na casa de Schoenberg. Aquela foi uma grande viagem, porque o meu avô também havia estudado com Schoenberg naquele mesmo

lugar. Foi uma experiência significante, profundamente comovedora. Eu fiquei bem familiarizado com a música da Segunda Escola de Viena. Ainda gosto. Não sei se a música que eu escrevo demonstra isso, mas eu adoro aquela música. Eu me vejo correndo em defesa dela a toda hora.

T.M.: Parece que em outros lugares a transição do serialismo para o pós-modernismo aconteceu um bom tempo antes, mas em Ohio você ainda estava exposto ao anoitecer desse estilo. Você estudou com outro compositor quando esteve lá?

D.L.: Sim, eu estudei com várias pessoas do departamento, mas ele era meu professor principal. Eu aprendi bastante com ele – ele era um mentor formidável, uma figura muito importante na história da música, e um compositor fantástico.

T.M.: Que outra música foi formativa para você, pensando no que você ouvia naquele ponto?

D.L.: A Universidade é uma época para as pessoas explorarem e conhecerem a elas mesmas – que música reverbera em você, que parte do dia você escreve melhor, quais são os seus hábitos, qual é a maneira mais natural de trabalhar. É difícil dizer, porque Oberlin é uma escola de muitos indivíduos que aconteceu de estarem juntos. Eu tive sorte de ter amigos não só do conservatório, mas também da universidade e da cidade, todos bastante apaixonados por muitos diferentes tipos de música. Eu escutava música experimental, música dos anos 60, o coro folclórico das mulheres búlgaras, qualquer tipo de rock pré-grunge que estava acontecendo, os clássicos da literatura, e também obras contemporâneas – qualquer coisa que estava sendo interpretada, e algumas coisas eram tocadas com frequência.

T.M.: É interessante que você mencionou as Vozes Búlgaras, porque era uma coisa que foi imensamente influente nos anos 70, a agora é completamente desconhecida.

D.L.: Isso é uma surpresa para mim, porque é uma música tão impressionante, em todos os sentidos. Eu toco em minhas aulas de música do século XX no Curtis Institute, quando nós conversamos sobre Bartók, nacionalismo em música e música folclórica da Europa Oriental, e os alunos ficam sempre estupefatos. Me surpreende quando fico sabendo que bem poucos conhecem aquela música de antemão.

T.M.: Eu me lembro que quando o grupo era uma coisa grande, havia grupos de mulheres sem nenhuma conexão com a Bulgária que se reuniam para cantar essa música, e nenhuma delas fazia a menor idéia sobre o que estavam cantando. Elas não entendiam búlgaro, mas a música era tão persuasiva que elas simplesmente precisavam fazer isso….

D.L.: Eu lembro que nós tínhamos grupos assim em Oberlin.

T.M.: Você mencionou sua peça para clarinete desacompanhado. Ela ainda está em seu catálogo?

D.L.: Não. Eu acho que a peça mais antiga que está em meu "catálogo" é o meu quinteto com clarinete de 1998. Ele tem sido interpretado por alguns grandes clarinetistas e foi estreado no Marlboro Festival. Foi comissionado – recebi 400 dólares por ele. Foi uma grande experiência – eu era aluno do Curtis Institute quando o escrevi. Essa é a peça mais antiga que eu permito que circule por aí. Eu faço muita auto-edição.

T.M.: Qual seria o seu "Opus 1"?

D.L.: É uma boa pergunta. Eu não coloco números de opus nas minhas obras – Não sei por que. Lowell Lieberman é um amigo meu e eu sei que ele faz isso, e já chegou a um número bem alto.
Acho que você pode chamar assim essa peça. Mas eu não sei qual seria o meu opus 2. Se eu fosse escolher um, eu acabaria retirando algumas coisas que não precisam mais ser ouvidas.

T.M.: Um jeito de refrasear seria dizer "é essa uma peça na qual você fala em sua voz madura, não mais a voz de um estudante?"

D.L.: Foi a minha primeira obra comissionada escrita para profissionais, a primeira vez que eu recebi um pagamento para isso e tive que assumir esse tipo de responsabilidade. Quanto à questão da voz madura, isso é algo que ainda está em evolução para mim. Ao ouvir aquela música percebo que existem muitas coisas que me fazem dizer "esse compositor é bem parecido comigo – ele faz muitas coisas que eu faço". E ainda assim, parece que outra pessoa escreveu.

T.M.: Leve-me, por favor, pelo caminho de Oberlin ao Curtis Institute.

D.L.: Eu fui para a Manhattan School por dois anos entre uma e outra, e tive a oportunidade de me inscrever no Curtis Institute, e pensar bastante sobre isso, decidir se eu deveria permanecer estudando, e compreendi que para um compositor é muito bom continuar na escola o quanto for possível. Você faz contatos, tem um espaço para se apresentar, é como um grande quarto acolchoado onde você pode escrever música. Eu me inscrevi no Curtis e fiquei bem feliz em ser aceito. É um programa difícil de entrar – no primeiro ano em que eu quis me inscrever, saindo direto de Oberlin, não havia vagas. São apenas seis alunos no departamento. Eu terminei o meu mestrado na Manhattan e entrei no Curtis. Eu fiquei alegre de voltar àquela região, provavelmente porque sou um zeloso fã dos Phillies e não teria mais que ouvir os jogos do Mets no rádio.

Isso foi bem significativo para mim, porque de uma maneira, eu segui o mesmo caminho que os membros da minha família, mas por uma rota bem indireta. Eu não conhecia as pessoas que lecionavam no Curtis, eu não conhecia Gary Graffman, que era o diretor na época – eu era apenas um compositor entrando no processo de seleção para o curso. Quando eu cheguei lá e as pessoas começaram a me conhecer e descobriram que o meu avô havia sido diretor da escola, isso significou algo para elas, mas não representou nada para mim antes de eu começar a estudar ali.

Para mim foi uma oportunidade de aprendizado – eu poderia agora ter a minha música tocada no mais alto nível. Quando isso acontece a um compositor, não há lugar para se esconder. Você não pode dizer, nem mesmo pensar "bem, essa é uma deficiência do intérprete" – se alguma coisa não funciona é quase sempre uma deficiência sua, do compositor. É por isso que eu me matriculei ali e, no processo, redescobri as minhas próprias raízes. Foi uma experiência maravilhosa ter sido capaz de fazer isso.

T.M.: Qual era a sua linguagem quando você chegou ao Curtis Institute? Quando você é um compositor americano, quase qualquer coisa é possível, mas como você escolheu o que fala mais alto para você?

D.L.: Curtis é uma escola bem prática e tem sido sempre uma escola que exige um alto nível de produção de seus compositores. Eles não querem apenas grande quantidade, eles querem alta qualidade. Muito treinamento é requerido, e bastante trabalho. Eu não havia tido esse tipo de experiência antes da Manhattan School. Já Oberlin foi para mim um lugar muito mais teórico, onde o conceito pesava muito mais em minha mente. De certo modo, eu tive muita sorte em experimentar os dois lados, pois ambos são importantes em se fazer música.

As possibilidades disponíveis fazem nossas vidas como compositores livres e emocionantes, e também muito mais difíceis. Se você escreve apenas num estilo ou técnica, você precisa apenas de muita intimidade com aquilo que faz. Ser capaz de absorver tudo e fazer isso passar por um filtro através de você requer muito mais trabalho. Minha maior influência nesse sentido foi depois do Curtis Institute, quando eu fui para a Juilliard estudar com John Corigliano. John é um compositor incrivelmente eclético e eu me lembro dele dizendo "Eu escrevo aquilo que a música exige". Eu penso em algumas de suas peças, onde ele usa serialismo, música aleatória, minimalismo, sons neo-românticos, tudo numa mesma peça, à medida que ela progride. Como eu já estava com aquela predisposição mental, senti que foi uma boa combinação. Num mundo de pós-"ismos" – Acho que você pode chamar pós-modernista – podemos escrever qualquer coisa que achamos apropriado, qualquer coisa que é exigida pelo drama, pela narrativa musical da peça. Essa é uma liberdade fantástica que nós temos, que compositores não tinham há uns cinquenta ou sessenta anos atrás. Em 2003 eu já escrevi um quarteto para oboé onde o movimento

central é neo-medieval e os movimentos externos são politonais, numa linguagem muito mais contemporânea. Mas isso é o que o movimento central pedia, devido ao assunto da peça.

Outra coisa que ele me dizia era "deixe as notas serem escravas da música – não deixe a música ser escrava das notas". Deixe que as notas que você escreve contribuam para a ideia, para o drama que conduz a música. Não deixe o fato "desse acorde" ou "daquela harmonia" ditar tudo o que precisa acontecer em volta. A ideia é mais importante do que os detalhes específicos da música.

T.M.: Duas abordagens composicionais: uma abordagem arquitetural, onde a estrutura é concebida primeiro (como um desenho de Oscar Niemeyer), e os detalhes preenchidos de acordo com a estrutura global, ou uma abordagem narrativa/orgânica, onde a história/organismo é construída/cresce a partir dos detalhes. Qual abordagem você diria que mais se aproxima da sua prática?

D.L.: Eu diria definitivamente que é a primeira, tanto quanto possível. Compositores são escritores. Muitos escritores têm uma boa ideia do que vai acontecer na história antes de começar a escrevê-la. Eu lembro quando fui ao estúdio de uma romancista na colônia MacDowell e ela estendeu duas folhas gigantes de papel no chão, com todos os nomes dos personagens dela, uma espécie de gráfico de fluxo com flechas mostrando ações ao longo do percurso, maneiras em que eles foram transformados e reapareceram no final. Eu fiquei impressionado com aquilo porque reconheci ali o que eu mesmo fazia, e o que muitos de nós fazemos durante o ato de compor.

Eu gosto da ideia de simplesmente me sentar, escrever algo e ver para onde vai, mas acho que desse jeito é muito difícil desenvolver pensamentos e narrativas coerentes em uma tela grande. Se você escreve peças curtas, miniaturas, e ultimamente eu tenho feito muito disso, talvez elas sejam mais improvisatórias e isso funcione bem, mas se você escreve qualquer coisa com uma narrativa mais longa, é bom saber para onde vai a peça, saber o que vai acontecer. O segredo é ser flexível, porque se você fica muito amarrado à arquitetura de antemão, vai ter problemas se não planejar direito, se outra coisa aparecer ou se você tiver uma ideia melhor. A ideia melhor deve ter precedência. Dessa maneira nós nos afastamos dos sistemas mais ortodoxos e de planejamento pré-composicional do passado. A gente pensa nisso como uma arquitetura, mas no processo de construir o edifício decidimos que essa sala ficaria melhor aqui, ou essa estante ali, mas ainda temos uma boa ideia do que há na casa à medida que a construímos.

T.M.: Você poderia falar sobre alguma peça representativa, ou de sucesso? Radiance é uma obra que me impactou.

D.L.: Foi uma peça comissionada pela oboísta Katherine Needleman. É engraçado que eu falei de Lowell há pouco. Lowell se tornou um compositor para flauta porque os flautistas conheceram a sua música e gostaram dela, e ele recebeu muitas comissões para flauta. Mas eu não seu se ele é afeiçoado de uma maneira ou de outra ao instrumento. Com Eric Ewazen é a mesma coisa. Ele disse "Eu nem sequer toco um instrumento de metal", mas ele escreveu peças que chamaram a atenção de instrumentistas de metais. Essa era uma peça para oboé e orquestra de cordas que Katharine comissionou, e depois ela encomendou uma sonata e um quarteto. Agora estou trabalhando em uma música para corne inglês, para outro oboísta. Eu tenho sorte que Radiance, a sonata e o quarteto têm sido tocadas em todo lugar.

Eu escrevi Radiance enquanto estava na colônia artística de Yaddo. Era por volta do verão, a beleza radiante de tudo em minha volta, o lusco-fusco das noites quentes, e a maneira pela qual tudo irradiava uma luminosidade. Algumas das minhas músicas são sobre algum assunto concreto, mas essa é só sobre uma sensação, que eu queria capturar durante os nove minutos da peça.

T.M.: Você mencionou noites de verão, mas a sensação que eu tenho é de uma profunda melancolia, uma tristeza.

D.L.: Isso está lá, alguma coisa nostálgica, melancólica. Quando eu penso no verão, durante o outono ou inverno, eu o vejo de forma bem afetuosa, porque para mim vai haver sempre a conexão com o ano escolar. Se há alguma tristeza – acho que melancolia é uma palavra bonita – é um tipo de tristeza doce, espero.

T.M.: Vamos conversar sobre algumas obras recentes.

D.L.: Eu acabo de terminar minha primeira sinfonia. Isso foi em Janeiro. Foi colocada no site Instant Encore na semana passada.

T.M.: Quem a comissionou?

D.L.: O programa *Meet The Composer* financiou a minha estada como compositor residente na Orquestra Sinfônica de Vermont em 2004. Eu havia escrito um concerto para violoncelo e orquestra que ficou muito bom, e acho que eles ficaram contentes com a minha residência, porque nos deram mais três anos adicionais e financiaram a composição de várias outras peças para orquestra, e para trabalhar extensivamente com eles. O regente da orquestra é Jaime Laredo, e como ele é um violinista legendário, ele toca muito com a orquestra. Ele e a esposa dele, Sharon Laredo, que também é uma violoncelista extraordinária, trabalham juntos bastante, então eles comissionaram vários concertos duplos. Eles comissionaram o meu concerto duplo, que é provavelmente a

minha maior obra orquestral. É para grande orquestra e dura aproximadamente meia hora. É sobre as diferentes visões do amor – os três diferentes tipos de amor que os gregos falam – eros, agape e philia. Foi um veículo para que eu pudesse explorar algumas histórias nas quais eu estava interessado e sobre as quais vinha pensando. Essa peça foi gravada e vai ser lançada comercialmente em algum momento – a gravação que eu possuo é de uma performance ao vivo.

Minha última obra comissionada para orquestra foi a sinfonia. É uma sinfonia em escala menor – cerca de vinte minutos – e é para madeiras duplas, duas trompas, tímpanos e cordas. Chama-se "Livro de Horas", e, como um livro de horas medieval, é um tipo de livro de orações contemporâneo. Eu usei poesia como inspiração para os movimentos. Alguns dos poemas foram escritos por poetas contemporâneos. Há uma jovem poeta persa com a qual eu tenho colaborado chamada Sara Goudarzi, há E. E. Cummings, há o poeta Zen japonês Ryokan. São sete movimentos no todo, como os sete ofícios do livro de horas tradicional. Ela começa com um movimento inspirado no dia e termina à noite. Existem várias citações de poemas que inspiram cada movimento. O último é uma oração hebraica, com soprano, que representa a noite – uma versão hebraica de "Now I lay me down to sleep".

T.M.: É esse o "Hashkivenu"?

D.L.: Sim, exatamente. Esse foi um projeto maravilhoso para mim. Os movimentos são curtos, quase miniaturas, porque há sete deles, e são só 24 minutos de duração. Nesse processo eu sinto como se eu tivesse sido capaz de dizer o que eu queria dizer. Fiquei bem contente – a orquestra tocou várias vezes. Ela foi apresentada juntamente com o concerto Imperador, tocado por Andre Watts, então eles brincaram que era um concerto de Ludwig e Beethoven.

T.M.: Você mencionou que Busch era o seu único parente não-judeu, então eu me atrevo a lhe perguntar até que ponto a sua identidade judaica molda ou é refletida ou é importante em seu trabalho criativo.

D.L.: Eu fui criado como Quaker – como nós dizemos, "alguns dos meus melhores judeus são amigos" – existem muitos judeus atraídos ao quakerismo, por várias razões, então eu fui criado na Sociedade dos Amigos, e depois eu fiquei sabendo das lutas da minha família durante a Segunda Guerra Mundial, e toda aquela história. É algo que aconteceu organicamente na minha música porque eu conheci pessoas que me identificaram como judeu. Eu nem sequer havia me identificado como judeu, mas eles me identificaram assim e me pediram peças sobre temas judeus, daí obras como Kaddish, e uma cantata completa para o Hanukah que a Choral Arts Society commissionou. Eu acho que essa tradição, sua sabedoria antiga e muito dessa liturgia bastante persuasiva, e bem

comovedora. Eu acho bastante confortável colocá-la em música e explorá-la, e eu estou explorando uma tradição da qual eu venho. Às vezes compor para outros tem a ver realmente com descobrir a si mesmo. Se eu estou usando modos tradicionais do canto hebraico? Não intencionalmente. Às vezes os sons surgem durante o processo de explorar o assunto. Como eu disse antes na nossa conversa, ser um escritor de qualquer tipo é um processo de auto-descobrimento – você coleta coisas que ressoam com você, você toma nota delas conforme vai seguindo a sua vida – aquilo que, por qualquer motivo, toca um acorde lá dentro, você explora aquilo. Eu tenho explorado um bocado a música persa porque, por alguma razão, ela é bastante atraente para mim, de um jeito que outra música talvez não seja.

T.M.: Projetos futuros?

D.L.: Tem uma porção de coisas acontecento, mas eu posso lhe contar sobre a próxima temporada. Tenho algumas coisas acontecendo em Filadélfia – estou escrevendo uma peça para flauta para Marina Piccinini, e também algo para a Settlement Music School, e sobre isso estou bem empolgado porque essa é uma das grandes escolas de música comunitárias no país, e esse tipo de trabalho é muito importante para mim – ser capaz de colaborar com organizações musicais comunitárias. Os compositores precisam fazer isso.

Estou escrevendo um trio para um grupo em residência em Chicago, o Trio Cavatina. Eles acabam de ganhar o prêmio Naumburg ano passado – um ótimo grupo de jovens músicos. Estou escrevendo uma peça para piano para o centro cultural 92nd Street Y, para um jovem pianista chamado Benjamin Hochman, um instrumentista fantástico. E estou escrevendo algo para o grupo de Mimi Stillman, Dolce Suono.

A última obra para o ano que vem é um concerto para Jennifer Koh e Jaime Laredo, com orquestra de cordas. Nós estamos por aí colocando pessoas em contato e criando conjuntos através do consórcio que fez a encomenda, o que tem sido um processo muito interessante., o que tem sido um processo muito interessante. Ter tantos trabalhos assim para intérpretes tão bons é um privilégio imenso, e eu não poderia estar mais empolgado fazendo isso!.

Tom Moore é graduado em música e biblioteconomia pela Stanford University (DMA, MA), Simmons College (MLS), e Harvard College (BA). Ele é ativo como flautista e crítico musical e foi Professor Visitante pela CAPES no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ durante os anos de 2005 e 2006. Suas entrevistas e resenhas podem ser encontradas em musicabrasileira.org, fanfaremag.com, 21st-centurymusic.blogspot.com, operatoday.com, e em vários outros lugares. Ele é carioca de coração e sonha em voltar para o Rio.