

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

DANILO PINHEIRO DE AVILA

**Hans Joachim Koellreutter: uma experiência de
vanguarda nos trópicos? (1938-1951)**

FRANCA

08/2016

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**

DANILO PINHEIRO DE AVILA

Hans Joachim Koellreutter: uma experiência de vanguarda nos trópicos? (1938-1951)

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em História (PPGH) da Faculdade
de Ciências Humanas e Sociais – FCHS –
UNESP/FRANCA, como requisito para obtenção do
título de Mestre em História. Linha de pesquisa:
História e Cultura Social**

Orientador: Prof. Dr. José Adriano Fenerick

FRANCA

08/2016

Avila, Danilo Pinheiro de.

Hans Joachim Koellreutter : uma experiência de vanguarda nos trópicos? (1938-1951) / Danilo Pinheiro de Avila. – Franca : [s.n.], 2016.

171 f.

Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Orientador: José Adriano Fenerick.

ERRATA

AVILA, Danilo Pinheiro de. **Hans Joachim Koellreutter: uma experiência de vanguarda nos trópicos? (1937-1951).** 2016. 171f. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Social) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Franca, 2016.

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
Agradecimentos	3	À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo, instituição que possibilitou o desenvolvimento da pesquisa através do financiamento	À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo, instituição que possibilitou o desenvolvimento da pesquisa através do financiamento sob o processo de número 2014/03349-7

DANILO PINHEIRO DE AVILA

HANS JOACHIM

KOELLREUTTER: uma experiência

de vanguarda nos trópicos? (1937-

1951)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – UNESP/Franca, como requisito para obtenção do título de Mestre em História. Linha de pesquisa: História e Cultura Social

BANCA EXAMINADORA

Orientador:_____

Prof. Dr. José Adriano Fenerick

Membro titular:_____

Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão (IEL/UNICAMP)

Membro titular:_____

Profa. Dra. Tania da Costa Garcia (UNESP/FCHS)

Franca,_____de_____de 2016

Em memória de Antonio Hollanda de Avila, um dos maiores incentivadores desse trabalho, cuja conclusão, infelizmente, não pôde ver.

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, instituição que possibilitou o desenvolvimento da pesquisa através do financiamento.

Ao José Adriano Fenerick, mestre e amigo, que me guiou por toda esta vereda da sociologia e história da música, incentivando-me desde os primeiros passos a prosseguir - a despeito do meu desconhecimento técnico da linguagem (música não se trata apenas “daquelas bolinhas”) - e a valorizar o meu conhecimento. Com certeza a pessoa mais importante na minha formação acadêmica.

À Olga Bobis de Ávila, reconduzindo-me incansavelmente a pragmaticidade da realidade imediata que teimo em negar ao perseguir meus projetos.

Ao Rogério Bobis de Ávila, por toda influência e preocupação, muito mais que um pai pra mim.

À Profa. Tania Garcia da Costa, pelas considerações na Banca de Qualificação e todos os conselhos dados em apresentações de trabalho ou no Grupo de Estudos em História e Música.

Ao Prof. Gustavo Pedroso, pelas considerações na Banca de Qualificação e pelo curso ministrado de Teoria Crítica.

Aos arquivos que me receberam: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Divisão de Música da Biblioteca Nacional e a Fundação Koellreutter. Todos, sem exceção, com funcionários ótimos que me receberam com grande atenção e contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao Flávio Silva, insistente investigador com quem tive a oportunidade de partilhar um objetivo comum na procura das fontes escritas de Koellreutter; parceria fundamental para se desenvolver uma pesquisa de documentação dispersa como os anos do compositor no Música Viva

A Maria Clara, que nestes últimos meses me deu carinho e apoio incondicional para perseguir os meus objetivos, tornando os dias mais leves com o seu companheirismo.

Ao Thiago Vieira, grande amigo e parceiro, esteve do meu lado em todos os

momentos da graduação e da pós-graduação, a quem devo muito pela atenção e colaboração.

Ao Leonardo Stockler, uma das pessoas mais criativas que conheço, é também um dos grandes incetivadores da minha escrita, sempre dizendo-me para praticar.

Ao Carlos Manoel, um segundo orientador com quem pude partilhar, na medida em que a distância nos permitia, um caminho teórico cheio de idas e vindas que ainda não acabou.

Ao Raul Cassoni, por me aguentar nesse último ano de dissertação, acompanhando cada progresso e revés desta pesquisa através do meu humor diário.

Ao pessoal do GECU, grupo que deu sentido à minha graduação e pós-graduação: Rosa Couto, Renan Ruiz, Anaja Santos, Nívea Lins, Daniela Vieira, Sheyla Diniz,

Resumo

Esta pesquisa objetiva compreender as diversas atividades musicais construídas ao longo da década de 1940 pela participação de Hans Joachim Koellreutter no *Música Viva*. Se, nos primeiros anos desta década, este é entendido como *grupo* e *sociedade*, após 1944 assume uma feição específica em torno da liderança de Koellreutter em função dos seus alunos e ex-alunos. Compositor e professor advindo dos círculos da *Neue Musik* alemã, sua personagem é controversa e suscita uma movimentação neste período que pretende fundar uma nova etapa da *modernidade musical* brasileira – pelo menos é deste consenso que partem as principais interpretações. A fim de propor uma leitura histórica da sua trajetória, a presente dissertação se divide em três diferentes capítulos de coerência documental e interpretativa própria, verticalizando dilemas específicos a cada movimento dado pelo compositor, procurando compreendê-lo em sua historicidade. Este gesto visa se distanciar dos recursos de memória e se ater ao elo entre as fontes documentais e musicais – principalmente para interrogar a forma serial específica que é trabalhada pelo compositor teuto-brasileiro. Neste horizonte, o conceito de vanguarda surge como um elemento de contradição, partindo-se do pressuposto de que é um termo autorreferido pelo grupo e construído teoricamente; entretanto, ao pensarmos na trajetória do “estilo” de Koellreutter e a filosofia do material que a engendra, temos uma tessitura que não se identifica ao modernismo precedente, nem às intenções do mercado.

Hans Joachim Koellreutter – Vanguarda – Material Musical

Abstract

This research aims to comprehend the whole musical activities constructed along the 40's decade by the participation of Hans Joachim Koellreutter in *Música Viva*. If, in the first years of this decade, it is understood as a group or society, further than in 1944 it assumes a specific feature around the leadership of Koellreutter in relation of his students and ex-students. Composer and professor arising from the German *Neue Musik* circles, his character is controversial and raises a movimentation in this period that pretends to found a new stage in Brazilian musical modernity (at least the main interpretations start from this consensus). In order to propose an historical reading of his trajectory, the present dissertation divides itself in three different chapters with particular interpretative and documentary coherence, deepening specific dilemmas on each step given by the composer, looking forward to comprehend him in his historicity. This gesture aims to distance the resources of memory and attain us to the link between the documentary and musical sources, without identifying them – above all in order to question the specific serial form that is created by the german-brazilian composer. In this horizon, the concept of the avant-garde comes up as an element of contradiction, following the assumption that it is a self-said term and that it is constructed theoretically. However, when we think in the route of the “style” of his compositions and the philosophy of the material that begets it, there is a process that cannot be compared to the precedent modernism.

Hans Joachim Koellreutter – Avant-garde – Musical Material

Sumário

Introdução	11
1. Um “virtuoso flautista” em busca de reconhecimento: pressões encontradas e autonomia negociada (1937-1948)	20
1.1. Do “bem intencionado” ao “dodecafonista ortodoxo”: vida musical, crítica e periódicos.....	20
1.2. Programas radiofônicos e atividades pedagógicas: duas propostas em diálogo	45
2. Obras e conceitos: formação de uma tensão musical (1939-1947).....	67
2.1 <i>Música 1941</i> : a formação de um “estilo” composicional.....	67
2.2 Mário de Andrade: leituras em disputa.....	95
3. Material Musical e Modernização à Brasileira.....	104
3.1. “Embaixada atonalista”: consolidação e isolamento de um projeto (1948-1951).....	104
3.2. Uma experiência vanguardista?.....	123
4. Considerações finais ou “Por que gritam em mim tantas vozes antigas?	157
5. Referências bibliográficas, documentais e fonográficas.....	159
5.1 Bibliografia.....	159
5.2 Fontes.....	164
5.3 Discografia.....	171

INTRODUÇÃO

Celebrou-se em 2015 o centenário de nascimento de Hans Joachim Koellreutter. Data que é acompanhada pelos 10 anos de sua morte (13 de setembro de 2005) e pelos 70 anos do *Manifesto 1946*, publicado no número 12 do Boletim Música Viva. Concomitantemente, a obra de Mário de Andrade chega a domínio público e converge a maioria das atenções para a digitalização e para o consequente desvelamento da sua obra musicológica (a procura de outros *Mários* possíveis nos escritos menos explorados e mais controversos) – movimento que já se anuncia há décadas e encontra agora campo para se disseminar. Essas são duas vozes que introduziram, cada uma em sua respectiva geração, um pensamento que visava à orientação dos compositores e estabelecia os limites da técnica composicional para estes, em consonância com a sua interpretação da matéria musical brasileira e da sociedade em processo de modernização. Nada mais justo, portanto, que a Bienal de Música Brasileira Contemporânea, evento longo do departamento de Música Erudita da FUNARTE, inaugurado pelo compositor Edino Krieger – um dos primeiros alunos de Koellreutter – homenageasse estes dois compositores em sua vigésima edição (1975-2015).

Com a intenção de relacionar os dois intelectuais da música, a Bienal fez saltar uma discrepância fundamental: enquanto existem “trezentos”, “trezentos-e-cinquenta” *Mários*, denotando assim a maturidade interpretativa que ganhou sua obra no septuagésimo aniversário de sua morte, Koellreutter corre o risco de ser apenas dois. Como pedagogo Koellreutter congregou alunos entusiastas do seu método ao longo de todo Brasil, desenvolvendo as personalidades mais variadas (da música popular à música de concerto), o que inaugura um novo nível de relação professoral no ensino musical e um legado demasiado amplo, recentemente colocado em debate. Pela intensidade de suas práticas e sua capacidade de entusiasmar jovens compositores a se descobrirem no ramo da composição, há uma série de paixões envolvidas na interpretação de sua trajetória, principalmente em seus anos no Música Viva (1939-1951), movimentação musical que ainda não possui sua documentação integral serializada por um único centro arquivístico. Além disso, grande parte das obras de Koellreutter e de seus alunos deste

momento não possui registro musical, apesar de constar em seus catálogos.

Tudo isso contribui exatamente para um movimento contrário do que está acontecendo com a obra de Mário, formando-se um cabo-de-guerra entre os diferentes polos interpretativos do flautista alemão. Grosso modo, estas interpretações oscilam então entre dois Koellreutter: um coerente com seus preceitos reformadores para a música, se omitindo deles apenas em função de estratégias para inserir suas inovações musicais, formando o retrato de um compositor na busca incessante por uma composição sem quaisquer concessões, produzindo-a com padrões de autenticidade e sendo caracterizado pela suspensão das contradições inatas; e um outro sagazmente ardiloso e controverso em suas manipulações conceituais, incorrendo em todo tipo de concessões ao meio musical (seja o nacionalismo, seja o aporte marxista engajado, elementos que, *in totem*, sua estética vienense exclui, apregoada ao sentido do material musical), tentando harmonizar pontos irreconciliáveis, o que lhe garante o melhor esquadrão pelo termo “ecclético”, para não dizer “falsário”.

Diante desse problema, se torna necessário percorrer suas atividades musicais¹ a fim de rastrear a sua leitura do desenvolvimento da linguagem musical brasileira, que dialogava com os limites e pressões colocados pelo meio, entendido aqui, sobretudo, como a crítica musical nos periódicos de grande circulação (*Correio da Manhã*, *Jornal do Commercio*, *O Globo*), as determinações dos programas das grandes salas de concerto, o ensino musical e a dinâmica de irradiação radiofônica. Dessa maneira, a interpretação das obras musicais dos principais participantes do *Música Viva*, no contexto da música brasileira contemporânea, visa, simultaneamente, estar condicionada pela interpretação da trajetória pública de Koellreutter e contrasta com o significado produzido pelo estudo da mesma.

O *Música Viva*, sempre capitaneado por Koellreutter, tem duas fases (1940-1941 e

¹ O termo “atividades musicais” é adotado pela sua praticidade e pretende abarcar toda a esfera das práticas desenvolvidas por Koellreutter em relação à música para além da esfera da composição musical, distinguindo esta dinâmica social da esfera de significados que derivariam da interpretação das obras musicais estritamente. O objetivo aqui é entender que estes significados distintos só obtêm sentido na relação.

1944-1951). A primeira em que se dividiam setores de um nacionalismo emergente, aliado às ideias de Mário de Andrade e que procurava fazer frente aos avanços do titanismo de Villa-Lobos, desenvolvendo uma tradição orgânica através das críticas musicais das grandes obras e do incentivo ao ensino do folclore nas grandes escolas (Andrade Muricy, Luiz Heitor Côrrea de Azevedo, entre outros). O centro das atividades nesse momento está em torno do *Boletim Música Viva* (no. 1-10/11) e das audições, concertos e recitais. Daí se depreende a variedade de projetos que coexistem nesta vulgata “nacionalismo”, termo que possivelmente não poderemos verticalizar em função dos objetivos com a leitura da trajetória de Koellreutter, mas que perceberemos como uma tradição conflitante, que se forma a partir dessa (dis)junção entre Mário de Andrade e Villa-Lobos, levada a cabo, sobretudo, por Camargo Guarnieri, formando um terceiro produto próprio. No primeiro momento do *Boletim* (ou seja, entre 1940-1941), Koellreutter avança apenas timidamente a discussão em relação ao atonalismo e à técnica dos doze sons.

Na segunda fase (mas mais especificamente de 1944-1949), em linhas gerais, vemos uma empresa em construção, inicialmente incipiente, com pouca projeção e a reboque das práticas pedagógicas de Koellreutter. Entre 1947 e 1949, o *Música Viva* se transforma em um grupo de alunos e ex-alunos do professor alemão que conduzem as atividades musicais interrelacionadas: composição de obras em técnica serial, programas radiofônicos, manifestos, boletins, práticas pedagógicas e viagens em coletivo, organização de eventos, além de concertos e recitais que não se enquadram na temporada oficial das grandes salas de concerto.

Dentre as distintas atividades musicais de Koellreutter desse segundo íterim, pode-se destacar, no âmbito composicional, a sua apropriação específica da técnica dos doze sons, que veio a impactar seus “discípulos”. Além disso, ao traçar um quadro teórico sobre a evolução da linguagem musical brasileira, o professor insere a técnica composicional de seus alunos imediatamente ao final do último esforço composicional notável (Villa-Lobos/Guarnieri/Mignone), caracterizando-os como os “Novos”.

No ano de 1948, tendo em vista a totalidade de suas práticas, se forma um quadro no mínimo curioso: enquanto vê finalmente todas suas práticas concatenadas e sua

empresa alçar voo através das viagens internacionais à Darmstadt e à Bienal de Veneza, juntamente com seus mais novos alunos (dentre os quais se destaca Eunice Katunda), nacionalmente o seu material em expansão está cada vez mais descreditado pelas frustrações dos seus primeiros alunos (Cláudio Santoro e Guerra-Peixe) com as possibilidades da técnica serial. As composições de Koellreutter e seus alunos dão complexidade a esse movimento, por vezes negando-o ou intensificando. Dessa maneira, a filosofia da música de Koellreutter, dispersa em diversos artigos, e as composições às quais ela se refere são os principais pontos para se tentar ler um *material musical* na linha do que procuramos chamar de “atividades musicais”.

Esse projeto se esgota em 1951, com o fim do *Música Viva* – daí o limite do recorte proposto para esta pesquisa. Nos diferentes capítulos, a pesquisa se orienta entre fontes textuais e musicais; no entanto, privilegiamos as composições especialmente no primeiro item do segundo capítulo (sobre os impactos do “estilo” de Koellreutter). Procuramos evitar a memória sobre os acontecimentos e os relatos atuais de pessoas próximas aos compositores, ou mesmo de alguns ainda vivos como Edino Krieger. Acreditamos, sobretudo, que um dos problemas das leituras sobre estes anos de Koellreutter no *Música Viva* seja a determinação da memória sobre os acontecimentos. Para tanto, verticalizamos em documentos de época: crítica musical em periódicos, artigos, cartas, transcrições de programas radiofônicos, cadernos de aula, manifestos e programas de concerto. Procuramos tensionar os diversos campos de escrita, distinguindo a marca de Koellreutter nos textos coletivos e arregimentando a trajetória dos textos individuais dispersos em função da leitura de uma filosofia do material musical.

No primeiro capítulo, procuramos dar relevância às documentações e acontecimentos que obtiveram menor ênfase da crítica bibliográfica, a fim de expor as contingências do seu pensamento através de seus escritos. Para tanto, há que se distinguir quais são as demandas que suas atividades encontram nas instituições que regulam o meio musical. Este estratagema metodológico, em termos práticos, procura nos distanciar da primazia aos documentos oficiais (*Manifestos, Carta Aberta*, por exemplo), para colocar à frente os relatos/críticas em periódicos e documentações epistolares –

fontes estas que nos apresentam o nuançado percurso desses textos programáticos.

O principal objetivo do primeiro ítem do capítulo é perceber a mudança nas considerações da crítica musical carioca, principalmente no *Correio da Manhã* (João Itiberê da Cunha e Eurico Nogueira França) e no *Jornal do Commercio* (Andrade Muricy). As assertivas proferidas transitam entre um Koellreutter inicialmente “bem intencionado” pelas suas empresas, “virtuoso flautista”, dotado de alta cultura musical e advindo dos grandes círculos vienenses, renovador da modorra musical carioca e portador de vasto repertório de composições contemporâneas; e outro, “dodecafonista” acusado de ortodoxia e rigidez em seus métodos, corruptor de jovens compositores, protagonista de uma tendência estética ao mesmo tempo inimiga do ideário cívico-nacional e degenerada para servir propósitos sociais revolucionários. Todas as acusações listadas vão gerar impactos sobre o compositor alemão, ávido por atualizar-se musical e conceitualmente, perceptíveis igualmente através dos motes que irão conduzir sua defesa: como por exemplo a afirmação da personalidade ímpar dos seus alunos, o seu engajamento em divulgar música de todas as tendências e a defesa em torno do “novo de todas as épocas”. A partir dessa dinâmica na crítica, percebemos as pressões institucionais colocadas ao compositor, fazendo com que novas hipóteses surjam para a interpretação, como, por exemplo, sua relação ambígua na reprodução de obras com caráter nacional.

Ainda na primeira parte, procuramos relacionar as suas atividades radiofônicas (PRA-2 do Ministério da Educação e Saúde) e pedagógicas, com o intuito de expor a empresa koellreutteriana que se forma em termos de divulgação das obras. Isto é, se percebe que o professor se serve desta coligação rádio-pedagógica para promover as obras daqueles que se filiavam à sua orientação estética. As composições desenvolvidas sob o crivo da sua concepção de material musical obtinham rápida introdução ao meio através da divulgação nos programas radiofônicos ou na edição de partituras, que seria encaminhada a pequenos grupos musicais.

Essa dinâmica de alçar seus “discípulos” a uma posição de compositores emergentes no cenário musical alcança esse nível de efetividade devido à intensa relação entre essas duas esferas complementares (pedagógica e radiofônica). Os programas

radiofônicos encontrados foram submetidos a uma análise de seus conteúdos que levaram à constatação de uma função: a aclimação das obras (em sua maioria atonais e seriais) a partir de um contexto teórico-musical contemporâneo da música que o fundamenta, utilizando de recursos radiofônicos específicos, como a discussão encenada entre locutor-ouvinte. Concomitante à criação dos Manifestos (1944-1946), percebe-se que há na forma de escrita destes textos programáticos um formato com vistas a serem emitidos nos programas radiofônicos. Nas questões pedagógicas, procuramos enfatizar os projetos concorrentes que eram contemporâneos – Sá Pereira e Villa-Lobos, principalmente – e em sua forma se relacionavam com as propostas educacionais do compositor alemão, de maneira que percebemos certos paralelismos com experiências educacionais vienenses de Schoenberg.

No segundo capítulo, comentaremos parte da querela do compositor alemão com João Itiberê da Cunha acerca da *Música 1941*, percebendo-a, dessa maneira, como fundadora de uma apropriação específica da técnica dos doze sons, que nada têm de ortodoxo, caracterizando-se antes pela flexibilização do dodecafonismo em um serialismo que tende a derivações e a séries não-integrais na escala cromática. A interpretação estética contrasta o significado produzido pela análise da crítica e busca mostrar a apropriação específica dos seus primeiros alunos, dando maior importância às obras pianísticas de Cláudio Santoro e Guerra-Peixe compostas no “estilo” koellreutteriano, ao mesmo tempo que se distanciam na dinâmica rítmica, alcançando uma tensão interna à obra destes compositores que dará respaldo para as interpretações do professor como um aliciador de jovens músicos.

Priorizamos, para tanto, as peças para piano dos alunos de Koellreutter a fim de fazer entender a ligação com os processos existentes na *Música 1941*. Tais composições já foram objeto de análise musicológica², dessa maneira, se tornam instrumentos

2 Para o auxílio e precisão da análise musicológica, procuramos interpretações atuais das obras estudadas, conseguindo algumas reproduções para cotejar os dados musicais apresentados pela análise ou mesmo poder concluir algo a partir da escuta destas reproduções. Os CDs e LPs constituem uma dinamização das fontes, que não encontrarão citação direta, mas auxiliarão a análise e serão listadas ao final nas Referências Bibliográficas

disponíveis para mapear a criação deste estilo e perceber que papel essas inovações técnicas cumprem no contexto da matéria musical brasileira – hierarquizada em obras de Francisco Mignone (*Maracatu do Chico Rei*) e Villa-Lobos (*Choro no. 10*) principalmente. Este processo interpretativo torna inevitável a ocorrência de projetos concorrentes, isto é, que a despeito de se oporem no nível das resoluções e propostas, procuram dar respostas aos mesmos impasses sociais e musicais acumulados, assim como comungam certos horizontes de expectativas. O projeto concorrente abordado é o de Camargo Guarnieri.

Como o eixo é Koellreutter, procuramos caracterizar esse processo a partir de um estudo dos conceitos produzidos por ele para legitimar as inovações e os critérios para alçar o título de uma obra *contemporânea*, como o de *cromatismo diatônico* e de *nacionalismo substancial*, mostrando que ambos espectros incluem o laureado compositor paulista. No âmbito do material, é a obra de Villa-Lobos que surge, na década de 40, como o principal dilema a ser superado e coloca ambos compositores – Koellreutter e Guarnieri – em busca de soluções para formação de sua autenticidade em relação ao cânone.

Prosseguindo para o outro item do capítulo (“Mário de Andrade: Leituras em disputa”), a interpretação se debruça sobre os conceitos derivados da musicologia marioandradiana, como o de *primitivismo*, termo que será fundamental para perceber a leitura específica de Koellreutter em relação ao líder modernista, reformulando os conceitos do paulista em função da direcionalidade da sua concepção de material musical. Junto com a obra de Villa-Lobos, o *Ensaio sobre a musica brasileira* (1928) de Mário de Andrade constitui um cânone teórico nos anos 40 pelo seu caráter de manifesto. Assim como surgiram duas respostas à obra villalobiana, surgirão oposições nas leituras do legado de Mário de Andrade com Guarnieri. Por se situarem em distâncias opostas na relação com o musicólogo paulista, dispomos estas leituras em disputa pelo seu legado. Ao passo que Koellreutter, aparentemente, nunca teve contato pessoal com Mário e publicou seus escritos sobre o compositor, sem fidelidade imanente alguma com seus conceitos, Guarnieri fora tutelado desde jovem e conta com uma fidelidade tão grande em

suas correspondências que desnuda contradições com suas vontades manifestas.

O primeiro capítulo mostra uma crítica musical que, filiada aos periódicos de grande circulação, inicialmente favorável às empresas do professor, se torna uma das principais opositoras às suas atividades musicais, promovendo uma espécie de cisão e um rótulo de dodecafonista que será adotado para afirmar a nocividade das técnicas seriais, legítimo gesto de defesa dos mais experientes para com os “jovens compositores”. No segundo capítulo, através das interpretações das obras musicais com vistas a inseri-las no contexto de sua leitura do desenvolvimento da linguagem musical, percebemos a apropriação específica que Koellreutter e seus alunos fazem do serialismo, distanciando-o do rótulo produzido pela crítica (“ortodoxo”). Procura-se, a partir desse quadro, expor os elementos presentes nessas obras (de Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, principalmente) que fundamentam a interpretação da crítica musical referida.

Desta conjunção entre os capítulos, podemos distinguir as documentações entre as de natureza textual (cartas, programas radiofônicos, críticas musicais, notas de periódicos, leis formais), que visam mostrar a trajetória pública de Koellreutter e seus arranjos conceituais, assim como as de natureza musical, que expõem a estrutura específica do serialismo praticado e quais os impactos composicionais desta técnica – que se quer linguagem – nos seus alunos. Precisamente sobre as cartas abordadas, documentação entrelaçada de uma carga subjetiva, não há como tomá-las em si, ganhando sentido apenas no conjunto dos acontecimentos. Os periódicos que abrigam as críticas musicais e programas radiofônicos, devido à escassez de fontes sobre a sua natureza, não são abordados no aspecto da produção – esforço que demanda estudo específico –, dando-se primazia ao conteúdo veiculado em função do contexto histórico próximo.

Tendo em vista a autonomia barganhada socialmente com a crítica musical através do desenvolvimento de atividades que incorporaram demandas da sociedade, assim como a formação de um “estilo” a partir da *Música 1941*³, tentamos aqui, no terceiro

³ Esta composição se transfigura em base mimética e lança influências sobre seus primeiros alunos, a saber, Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, para que possam se apropriar para verticalizar sua proposta do

capítulo (“Material Musical e Modernização à Brasileira”), um primeiro movimento (“Consolidação e Isolamento [1948-1951]”) no sentido de descrever os anos finais da participação do professor na liderança do grupo. Neste período, sua empresa se torna internacional através da Bienal de Veneza com grande repercussão através, principalmente, da performance de sua recente aluna Eunice Katunda. A trajetória da compositora sob os auspícios do professor é um dos sinais de que a concepção de *material musical* de Koellreutter havia se consolidado, orientando os seus alunos para um dodecafonismo que expandia suas bases através da incorporação de externalidades (polifonia, contraponto bachiano, rítmica nacional, silêncio, engajamentos).

Concomitante à construção flexível de uma linguagem serial, o projeto de Koellreutter começa a ser atacado por uma série de movimentos que, consciente ou inconscientemente, foram concatenados e corroboraram para seu isolamento, culminando nas reações da *Carta Aberta* de Guarnieri. Suas ações não estão isentas dessa direcionalidade, muitas vezes contribuindo para seu ocultamento provisório, o que não faz das obras deste período meros resultados de uma estética subjetivista e incomunicável de um prócer vienense que atracou no Brasil.

O segundo item do terceiro capítulo (“Uma experiência vanguardista?”), através de uma discussão bibliográfica que visa aprofundar os dois caminhos pelos quais se orientam, atualmente, as pesquisas sobre a trajetória do compositor, interroga sobre o sentido específico a que poderíamos nos referir as suas movimentações em relação ao conceito de *vanguarda*. A fim de contribuir com o debate, procuramos ler, nos seus escritos dispersos, a consolidação de uma concepção de *material musical*, conceito desenvolvido nos debates da *Neue Musik* nos anos 20-30 entre os compositores que participavam da revista *Anbruch* e lapidado pelo filósofo Theodor W. Adorno. Nesta época, em linhas gerais, a revista abrigava neoclássicos e dodecafonistas.

A partir dos conceitos que emergem deste debate, é intenção desta pesquisa ver a relação específica de Koellreutter com a filosofia do material, assim como sua correspondência às formas antigas e ao nacionalismo, elementos conflitantes com este

temário nacional rítmico no interior da técnica serial.

arranjo teórico *a priori*, mas que compõe este todo orgânico *a posteriori*, se aproximando de uma ala dissidente de Darmstadt da qual Luigi Nono talvez seja seu exemplo maior. O produto derivado desta relação é tensionado com os horizontes interpretativos pelos quais caminha Koellreutter, ora identificado com a dualidade de Oswald de Andrade, ora apontado como um arauto do pós-moderno. A partir do movimento ambíguo de seu material musical, o compositor alemão integra mais um capítulo da “dialética sem síntese” que ronda os objetos estéticos nacionais, com uma contribuição específica à percepção dos contrários na periferia do capitalismo. Esta contribuição está representada pela interrogação que acompanha o título.

A princípio, uma pesquisa cujo projeto visava exclusivamente à investigação do conceito de “vanguarda” produzido por Koellreutter, e que procurava uma releitura desta sua trajetória sob o vértice conceitual, acabou, por fim, percebendo que esta trajetória se insere em um movimento de fundação das linhas contemporâneas da música brasileira e na disputa pela verdade de suas fundações entre duas escolas composicionais, capitaneadas por Koellreutter e Guarnieri, respectivamente. É desse dique da música brasileira criado pelo professor alemão que se trata a contribuição específica do seu vanguardismo – o qual mal se esboça e já não vê possibilidade de ser reconstruído.

Ao ser isolado em 1951, depois das querelas em torno da *Carta Aberta*, se esvai a crença de que as diretrizes estéticas podem orientar diretamente as técnicas composicionais, pois a enrijecem e impedem a liberdade compositiva, levando consigo a possibilidade de uma unidade programática na música.

1. Um “virtuoso flautista” em busca de reconhecimento: pressões encontradas e autonomia negociada (1937-1948)

1.1 Do “bem intencionado” ao “dodecafonista ortodoxo”: vida musical, crítica e periódicos

Hans Joachim Koellreutter chega ao Rio de Janeiro em 1937, exilado pelo regime nazista, como um “virtuoso flautista” e jovem compositor advindo dos cursos musicais

alemães, onde participou dos “Círculos de Música Nova” no qual travou conhecimento com as técnicas “de vanguarda” na música, se ligando diretamente ao maestro Hermann Scherchen, com quem apenas tivera cursos extracurriculares, mas que exercera influência determinante sobre o seu fazer artístico (KATER, 2001, p. 179).

Primeiramente recebido aqui por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, então bibliotecário da Escola Nacional de Música e contribuinte crítico da *Revista Brasileira de Música*, este irá apresentar Koellreutter a uma parcela de músicos e críticos que tinham certa representatividade dentro do cenário musical carioca como Otávio Bevilacqua, Andrade Muricy, Luiz Cosme e Egídio de Castro e Silva. É interessante notar que todos estes músicos e críticos ocupavam posições de renome no meio musical, a maioria como contribuintes da *Revista Brasileira de Música*, publicação científico-acadêmica de música no Brasil criada e mantida pela então Escola Nacional de Música. Além disso, aderiam a posições distintas no projeto do incentivo à música nacional, constituindo uma ala minoritária que procurou se filiar a Koellreutter naquele momento e incentivar as novas ideias trazidas pelo compositor. Sendo assim, podemos afirmar que a recepção de Koellreutter no Brasil, de início, não é conflituosa, pois logo começa a lecionar no Conservatório Brasileiro de Música e consegue agrupar músicos e críticos para fundar o grupo Música Viva, ambos empreendimentos de 1938, ano em que são realizadas as primeiras audições e concertos organizados pelo professor.

No entanto, é só em 1940 que será criada a revista (ou Boletim) mensal *Música Viva*, que publica seu primeiro número tendo no corpo editorial Koellreutter como fundador, Otávio Beviláqua como diretor e Egídio de Castro, Luiz Heitor e Brasília Itiberê como redatores. Este é o número que dá reconhecimento público às audições e aos concertos organizados pelo Música Viva no ano de 1939, com um balanço dos compositores que foram escolhidos, assim como a uma relação da quantidade de reproduções de cada um, mostrando que a grande maioria dos compositores ouvidos eram contemporâneos, sendo apenas uma pequena parcela compositores “clássicos”. Entre os compositores contemporâneos brasileiros podemos notar a presença de: Ernâni Braga, Lorenzo Fernandes, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Brasília Itiberê,

Francisco Mignone e Heitor Villa-Lobos. Os compositores estrangeiros são de maioria francesa, com algumas exceções. Os “clássicos”, alemães: Bach, Brahms e Beethoven (MÚSICA VIVA, maio/1940, p. 1). A Fundação do grupo Música Viva foi celebrada por Andrade Muricy, que teceu comentários sobre a iniciativa de um “musicista excepcionalmente culto, informadíssimo e recém-chegado de centros de alta atividade musical”, em crítica intitulada “Um Recital de Música de Câmara” (02/02/1939), publicada no *Jornal do Comercio*, atestando que as atividades do compositor são “da mais nobre intenção” (MURICY, 1939, p. 1).

Em 1940, podemos elencar a vinda de Arturo Toscanini, em temporada na América do Sul, à frente da Orquestra Sinfônica da NBC, como um evento que produziu controvérsias, enquadrando-se tanto como um elemento que respaldou a sacralização do regente e do compositor como um “gênio” em solo brasileiro, assim como quem animou e produziu o incentivo à música sinfônica e de concerto que começara a crescer em 1940, por exemplo, com a criação da Orquestra Sinfônica Brasileira. Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa considera que a vinda de Toscanini foi um ato “da maior relevância cultural e social que mexeria com os brios da plateia carioca” (CÔRREA, 2004, p. 17). Koellreutter apostava que a vinda de Toscanini poderia ser de grande ajuda ao desenvolvimento do cenário musical carioca. Seu primeiro artigo no boletim *Música Viva*, que aparece apenas no segundo volume da revista, é dedicado à vinda do celebrado regente ao Brasil, o qual Koellreutter anuncia com entusiasmo, além de louvar a autonomia de seu fazer artístico:

Toscanini tornou-se guardião dos clássicos. O mestre não conhece concepções, mas unicamente o espírito da obra que lhe serve como a única base de interpretação (...) mais pura de todas as exigências artísticas, exclusão absoluta de toda e qualquer consideração política, tensão suprema de todas as forças em prol de um trabalho artístico livre. (KOELLREUTTER, junho/1940, p. 1)

Um comentário que provavelmente nos diz mais sobre Koellreutter do que sobre Toscanini, pois se percebe neste artigo um apego ao que poderíamos nos referir como uma autonomia da linguagem artística que claramente traz ideias que o compositor alemão tenta projetar sobre o celebrado regente, não as justificando a partir das suas

interpretações ou atividades musicais. Por outro lado, Mário de Andrade, na sua crítica publicada na *Revista do Brasil*, também em junho de 1940, intitulada “Os Toscaninis”, assumirá uma postura crítica ao relatar à vinda de Toscanini, principalmente ao “abuso financeiro da genialidade” - altas despesas de orquestra para o regente que ganhará “centenas de contos de réis” por apenas alguns concertos em um cenário musical onde “a situação das orquestras brasileiras é reconhecidamente deplorável” (ANDRADE, 2013, p. 163). Engajando-se na construção de uma vida musical autenticamente brasileira, Mário de Andrade nega que há possibilidade do convite ao maestro alemão ser um gesto profícuo em solo nacional:

Ora, que valor, que produtividade pedagógica poderá ter para orquestras como as nossas atuais, a próxima lição de Toscanini? Creio que nenhum. A diferença vai ser tamanha que a coletividade nada poderá aproveitar. E é certo que não estaremos tão cedo em condições de apresentar orquestras a que a incomparável afinação e demais sublimidades técnicas de incrível virtuosismo toscaninesco possam ter alguma utilidade, servir de qualquer incentivo, realizar qualquer ensinamento. (...) E não será um verdadeiro martírio de Tântalo propiciar aos nossos regentes a mirífica lição de Toscanini, e, em seguida, lhes negar a orquestra em que poderiam exercer e pôr em experiência o aprendido? (ANDRADE, 2013, p. 164)

Vale ressaltar brevemente que enquanto Koellreutter está engajado em pensar a ontologia da obra musical nesta crítica de Toscanini, fazendo apelo a certa autonomia do fazer artístico, Mário de Andrade se atem aos impactos pedagógicos da vinda deste maestro laureado, além de ressaltar o desgaste de verba pública e um certo “complexo de inferioridade nacional”. Através desse cotejamento de críticas, podemos pensar quais são alguns dos possíveis que condicionam as críticas e as práticas que elas inauguram no período.

É no interior deste rol institucional da música sinfônica e de concerto que está inserida as primeiras movimentações “bem intencionadas” de Koellreutter, assim também como esta agremiação de músicos se constitui como uma alternativa formacional emergente no cenário da música de concerto no Rio de Janeiro neste momento.

Cabe lembrar que é anunciado no primeiro boletim a transformação do grupo *Música Viva* em uma sociedade de músicos como a *Sociedade Filarmônica do Rio de*

Janeiro (1834), “atendendo ao impulso de consolidação do organismo criado, visa adequar-se às normas vigentes na época, representada pela ala majoritária de tendência mais conservadora” (KATER, 2001, p. 51). Entretanto, ao inserir esta instituição no cenário carioca, vemos que a “sociedade” se constitui como uma formação emergente e nada conservadora, mesmo se pensada sob parâmetros de estruturação institucional rígida. Pois, se esta sociedade se propõe a divulgar “o novo de todos os tempos”, além de privilegiar as formas musicais menos monumentais, como a camerística, não se associa de fato à febre lírica ou sinfônica que tanto adoravam os diletantes frequentadores dos grandes teatros. Ou, mesmo na sua atenção voltada às primeiras audições de músicos ainda desconhecidos no Brasil, não é possível perceber em sua historicidade, senão sob um registro reducionista, um “exercício diplomático da facção progressista, mais ainda minoritária, do grupo” (KATER, 2001, p. 51-52), mas antes um desenvolvimento de uma instituição em busca de autonomia e consolidação no meio musical carioca.

Esses quadros irão se alterar futuramente, o que possivelmente orienta a leitura do musicólogo. No entanto, antes de prosseguirmos, cabe uma digressão para explicitar a utilização do conceito de autonomia que é, sobretudo, social; isto é, trata-se de uma série de atividades e empresas musicais desenvolvidas por Koellreutter que lhe garantem certo reconhecimento pelo meio musical, tomando como índice a boa recepção de seus cursos/aulas, seu protagonismo editorial e o engajamento em divulgar um repertório advindo de novos compositores internacionais e nacionais, desconhecidos pelo grande público. Esse reconhecimento é, consciente ou inconscientemente, negociado através das críticas musicais que noticiam essas atividades e oferecem determinada projeção pública que cria solo para a introdução de suas ideias musicais.

Os desenvolvimentos iniciais dos primeiros boletins produzidos pelo *Música Viva* entre 1940 e 1941 devem ser destacados. Nos três primeiros volumes⁴ (lançados em maio/junho/julho de 1940, respectivamente) constam apenas dois textos publicados

⁴ Estes três exemplares são maiores que os posteriores, manufaturado em formato ofício, possui 3 colunas e contém algumas ilustrações. A mudança no formato vem a pedido dos leitores por questões de acessibilidade e manuseio, como relata em nota o número 4 da revista que já contém o novo modelo em formato 16x23, 2 colunas.

originalmente por Koellreutter e nenhum deles têm como objeto principal o atonalismo ou a música dodecafônica. O único não mencionado ainda neste trabalho leva o título de “Cravo ou piano moderno?”, onde o compositor procurará levantar apontamentos sobre os debates que tomava acerca da predileção dos músicos entre os referidos instrumentos, afirmando basicamente que cada um destes instrumentos tem uma demanda específica de seu tempo histórico e que esta comparação não encontra sentido se pensada historicamente (KOELLREUTTER, julho/1940, pp. 3-4) – análise que deriva de um mote que Koellreutter prolongaria para a maioria de suas contribuições escritas: a música como “uma expressão viva de seu tempo”, tornando impossível deslocar os instrumentos temporalmente a fim de compará-los.

Mês a mês e em doses homeopáticas, se pode perceber a introdução de discussões sobre a técnica dodecafônica e o atonalismo no interior do grupo de compositores que constituem o Música Viva, assim como certas cisões que vão se operar no interior do grupo. Por conseguinte, Koellreutter será progressivamente colocado como um difusor e reproduzidor das ideias schoenbergianas, participando ativamente desta construção que lhe imputaram. Pois, em questões composicionais, como nos lembra Kater, a única peça “rigorosamente estruturada” no sistema dodecafônico é a *Invenção* para oboé, clarineta e fagote composta em 1940 e divulgada no sexto volume do boletim *Música Viva*, lançado em novembro deste mesmo ano (KATER, 2001, p. 107). Para se defender destas acusações, Koellreutter recorreu em larga medida ao discurso de que defende a “música hodierna”, “música como expressão do tempo” ou “o novo de todas as épocas”.

Este raciocínio se torna fundamental ao percebermos como Koellreutter utilizará destas atividades ligadas à música do passado para justificar-se dos ataques que recebe em relação à divulgação e tomada de partido da música dodecafônica e atonal, mostrando que esta não constitui o único ramo por onde enveredam as suas atividades musicais. Com isso, Koellreutter parece escamotear como a sua própria releitura do passado era condicionada por algumas variáveis da então chamada “música de vanguarda” em sua busca pelo “novo”.

Ao longo das colunas escritas por João Itiberê da Cunha no *Correio da Manhã*, intituladas “Correio Musical”, podemos detectar a nuance inicial de tom da crítica musical em relação ao compositor alemão, pois, em um primeiro momento (1940-1941), o crítico apenas louvara os empreendimentos do grupo, argumentando que esta agremiação de músicos deveria ser conhecida e protegida. Itiberê da Cunha, notado defensor da estética nacional na música, é um dos poucos a descrever detalhadamente as atividades do grupo neste momento, que é visto como um dos polos aglutinadores da música brasileira contemporânea, já tendo lançado em seus boletins a respeito de compositores “nacionalistas” como Camargo Guarnieri (número 4) e Frutuoso Vianna na (número 1), na seção organizada por Luiz Heitor chamada “Compositores de Hoje”.

Ao dedicar o boletim de número 7/8 para Heitor Villa-Lobos e declarar este como um presidente honorário do grupo, que acaba de criar no seu interior a Seção Brasileira da *Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC)*, Koellreutter assume uma posição que, até então, contradiz o caráter emergente do grupo ao se vincular ao compositor dos *Choros* – cabe lembrar que este não é um fato isolado, sendo recorrentes os artigos de Koellreutter na sua coluna junto à revista *Leitura* os elogios em relação não apenas às composições de Villa, mas à sua pedagogia musical desenvolvida em volta do canto orfeônico. Quem inaugura o volume do referido boletim (n.7/8) é o próprio Koellreutter, narrando que tomara ciência da obra do compositor carioca em sua ida a Paris, especificamente com o “Choro no. 2”, obra que imediatamente remeteu ao produtor do programa de rádio que participava na *Radio Nationale* de Paris, em 1934 (KOELLREUTTER, jan. fev./1941, p. 1). Nesta “Homenagem a Villa-Lobos” de Koellreutter, o compositor tece elogios à educação musical proposta por Villa, atividade do compositor brasileiro que ele não conheceu quando travou relação com a sua obra em Paris: “Não imaginaria, no entanto, que seu campo de trabalho fosse tão vasto, pois além de compositor é educador, realizando um programa educativo de música como talvez haja poucos iguais no velho mundo” (KOELLREUTTER, jan.fev. 1941, p. 1)

Para Kater, a nomeação de Villa-Lobos para ser patrono do Música Viva é entendida na mesma chave da facção progressista que, por não ter meios de impor suas

ideias estéticas dada a hegemonia nacionalista, artilhosamente as escamoteava a fim de adentrar o meio musical, para depois modular sua posição em um momento em que já estava sorrateiramente instaurado e divulgar a música contemporânea – intento primeiro desde a chegada de Koellreutter no Brasil, tendo em vista seu engajamento anterior com a Neue Musik. Leandro Cândido de Souza perceberá como o musicólogo enrijece os conceitos (nacionalismo/universalismo, por exemplo) a fim de construir seu argumento fundado em uma suposta “dissimulação taticista”, termo que sintetiza a interpretação de Kater desse momento do grupo, enfatizando que “isto implica certamente em reconhecer as palavras de Koellreutter sobre Villa-Lobos como mera tentativa de conciliação com o ambiente conservador” (SOUZA, 2009, p. 77). No entanto, não estamos aqui de acordo com Leandro ao minimizar o poder de pressões que eram subjacentes aos rumos tomados pelo compositor e quando declara que “evidenciamos com toda nitidez, por exemplo a admiração sincera de Koellreutter por Villa-Lobos”, descartando que alguns imperativos institucionais se impunham ao compositor tomar tal decisão. Cabe salientar e dar atenção, por exemplo, ao fato de que há uma lei federal fomentada por Sá Pereira à frente da Escola Nacional de Música e comentada por Mário de Andrade na *Revista do Brasil*, em 1940, que determina a obrigatoriedade da presença de pelo menos uma obra nacional em todos os concertos:

A bonita iniciativa da Escola Nacional de Música, lembrada e levada avante pelo prof. Fontainha quando diretor da mesma, e agora continuada na gestão do prof. Sá Pereira, é de uma especial benemerência para o Brasil. Porque vem minorar um pouco o desespero das nossas orquestras, das nossas sociedades sinfônicas e de agrupamentos de cordas, a respeito da execução de música nacional. Uma determinação federal, muito razoável em sua finalidade, obriga hoje os concertos que se realizam no país a terem no programa alguma composição de músico brasileiro. Ao que me disseram, em certas regiões do sul do país, que estamos cuidando de renacionalizar, a exigência está sendo, no momento, bem mais severa, aumentando o número de peças brasileiras a serem executadas e diminuindo sistematicamente o repertório clássico alemão. (ANDRADE, fev./1940, p. 77-78)

Desta maneira, podemos ver que se exerce uma pressão nem tanto só e exclusivamente pelo prejulgamento de uma lei federal, o que é bastante substancial, mas

do pronunciamento contínuo⁵ de uma figura canônica do modernismo que se institucionalizara junto aos cargos públicos e ao Estado, figurando como uma autoridade quase que incontornável para os delineamentos dos rumos artístico-musicais brasileiros, fator que exerce uma pressão de peso equivalente à lei federal pela disposição de certas hierarquias que se impõem no meio musical. Relato marioandradiano e lei federal⁶ que não são levados em conta pela bibliografia existente sobre a trajetória inicial de Koellreutter, que interroga antes as intenções do compositor ao invés de tensioná-las contra o cenário institucional que exercia determinação relativa sobre estas ações. Dessa maneira, não podemos também encarar como “sincera admiração”, pois esta assertiva planificaria a contradição que imputa Villa-Lobos no processo histórico-musical detectado por Koellreutter em mero “ecletismo”.

Essa conclusão encontra respaldo no estudo de Contier, onde se lê: “Nesta fase inicial do Movimento Música Viva, Villa-Lobos era também 'endeusado' por H. J. Koellreutter. (...) Além disso, o ecletismo favoreceu, num primeiro momento, a infiltração de compositores modernos e nacionalistas junto à elite musical da cidade do Rio de Janeiro, vista pelos principais críticos da época como conservadora” (CONTIER, 1991, p. 15), mostrando também que taticismo ou ecletismo não são conclusões excludentes. Há aqui outra possibilidade a se vislumbrar: a de um projeto musical (não eclético, portanto)

5 Este pronunciamento a favor da promulgação desta lei federal não é isolado, sendo que um ano antes Mário de Andrade publica em 31 de dezembro o artigo “Teutos mas músicos” (ressalva para a adversativa presente no título), na qual já antecipa as preocupações presentes na crítica feita à Revista do Brasil mas com um caráter apologético, pois a lei ainda não fora promulgada: “Acho perfeitamente justo, pois que se trata de nacionalizar toda uma região brasileira, que se force um pouco à exigência, e se obriguem a essas sociedades teuto-brasileiras a compor programas com pelo menos um terço de música nacional. Há exagero nisso, mas será um exagero necessário” (ANDRADE, 1963, p. 70). Ao pensar essas duas críticas podemos ver como os apelos de Mário de Andrade podem ser vistos como variáveis que estruturaram não só as leis federais e procuraram formalizar suas demandas de nacionalização musical. Dessa maneira, Mário de Andrade é uma instituição tanto ou mais dinâmica do que a própria Escola Nacional de Música.

6 Infelizmente a pesquisa não empreendeu achar a descrição da lei federal, nem a data exata em que ela fora instituída, estipulando que ela tenha surgido entre janeiro de 1939 e dezembro de 1940. Anais Flechet, em um trabalho que descreve a política cultural a partir de documentações internas ao Itamaraty, mostra como este privilegiava a música nacional erudita: “Até o final dos anos 1950, o Itamaraty privilegiou a música erudita. Apesar de perseguir um projeto oficial de divulgação da 'música brasileira, em seu aspecto erudito e popular', o ministério optou **na prática** pela difusão do 'nacionalismo musical' brasileiro, representado por intérpretes e compositores eruditos, como Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. As coleções de discos, partituras e livros editados a partir do final dos anos 1940 atestam o domínio do erudito na definição do nacional em vigor no corpo diplomático” (FLECHET, 2011, pp. 227-252)

que se distancia dos projetos modernos – sobretudo de Villa-Lobos e Mário de Andrade –, sem tensioná-los.

Na publicação em homenagem a Villa-Lobos, o boletim e o grupo Música Viva já obtém uma recepção que relata os ímpetos “militantes” dos envolvidos, como se pode ver na crítica de João Itiberê da Cunha “‘Música Viva’ em Homenagem a Villa-Lobos”, que mostra como o grupo segue em direção a práticas mais engajadas com relação a música contemporânea:

Música Viva é um símbolo. Agrupa uma Associação e uma Revista (ou Boletim, como quiserem) ambas doutrinantes, militantes, nacionalizantes, ainda não agressivas por que (sic) os que convivem nelas são pessoas educadas... Sente-se, contudo, latente, o prurido da luta, o desejo de matar muita gente, pelo menos os que possam divergir das suas diretrizes “avançadas”... É justo que a gente nova se divirta... (...) E lucrarmos também ficar sabendo, com a leitura desse introito, que a finalidade principal da agremiação ou melhor do grupo “Música Viva” - não é o mesmo das outras sociedades musicais que possuímos e que “realçam o virtuose e o concerto”, enquanto a “Vivíssima Música” pretende divulgar “o compositor e a obra e principalmente a música contemporânea” (CUNHA, fev./1940, p. 21, grifo nosso)

Como podemos perceber o grupo agora é visto não apenas como “bem intencionado”, mas portando um engajamento “militante”, além de diretrizes “avançadas” e “doutrinantes”, o que guarda um reflexo no interior da revista com a publicação de textos contundentes como os de Sílvia Guaspari a respeito da relação da música com os meios de comunicação, “Música Mecânica e Rádio” (número 6), ou a seção inaugurada com traduções dos artigos de Nicolás Slonimsky feitas a partir do IV Boletim Latino-Americano de Música (números 5, 6 e 9), onde, em sua segunda aparição no boletim, o musicólogo se presta a narrar relatos das reações que se seguiram à estreia do Pierrot Lunaire de Schoenberg (SLONIMSKY, nov./1940, p. 11). Esse movimento também se percebe em textos posteriores à crítica de Itiberê da Cunha, como a crítica de Claudio Santoro, “Considerações em torno música brasileira contemporânea” (número 9), artigo que demonstra como o folclore tem de ser pensado em um registro lógico e não temático, postulando o que o diferencia do nacionalismo que percebe⁷; ou mesmo na entrevista

⁷ Em Santoro, devemos nos atentar para esse constructo recorrente que intenta corresponder seus ímpetos

reproduzida com Alban Berg, “Que é a Atonalidade?”, mostrando como este é um conceito que não é fundado por Schoenberg, mas antes uma produção da imprensa da época que correspondia ao ímpeto de classificar esta música que era então desconhecida e causava certo incômodo⁸.

Esses desenvolvimentos da revista são resultados de uma autonomia negociada não somente pelas posições sociais que ocupavam os músicos relacionados ao grupo, mas também pela recepção cordata de Koellreutter junto a cena musical carioca, possibilitando a difusão destes temas que encontravam claramente opositores.

Quando os avanços do *Boletim* estavam se concretizando, tem fim a primeira fase da revista (número 1 ao 10/11) em 1941. Carlos Kater interroga as razões pelas quais a revista findara-se, seja pelas “limitações de ordem econômica” apontando que eram recorrentes as dificuldades de manutenção financeira, também os problemas de saúde que sofreram Koellreutter em 1941, citando inclusive uma “situação causada pelos rumos da Segunda Guerra Mundial”; por fim, afirma que provavelmente decorreu de “razões extrínsecas ao movimento” (KATER, 2001, p. 52).

Em cartas enviadas a Camargo Guarnieri em junho e novembro de 1941, Koellreutter reclama demasiadamente da sobrecarga de ofícios que haviam lhe imputado no editorial e que “não se resolvia nada sem Luiz Heitor” (GUARNIERI, jun./1941, p. 1). Não há nada descrito que precise exatamente por que razões se deu o fim do *Boletim*, mas estas cartas encontradas indicam um desgaste profissional entre as partes que não se sustentaram até o fim de 1941, período em que Luiz Heitor vai para uma temporada nos Estados Unidos.

musicais mais recentes a desenvolvimentos lógicos da linguagem musical, onde estes se inserem como uma superação ou uma resolução a problemas atribuídos à lógica: “Este estudo rigoroso e organizado deve ser feito com uma finalidade ou conhecimento profundo do nosso folclore; para que dele possa tirar um sistema de construção musical de acordo com as normas lógicas que deve existir na formação da melodia (...) A escola do neo-classicismo guiada pela polifonia, é ao meu ver, o passo mais sensato para o desenvolvimento de nossa escola nacional. Muito lógico: se a melodia e o ritmo, elementos essencialmente polifônicos são como construção étnica o que, de melhor, possuímos, por que não havemos de seguir a trilha que a natureza mesmo traçou?” (SANTORO, mar./1941, p. 3)

8 □ “Na realidade, toma-se essa denominação pelo oposto de tudo quanto até hoje se entendeu por música e não apenas se afastar de um centro tonal conforme a definição de Rameau” (BERG, abr. mai./1941, p. 237)

No entanto, neste interregno entre as primeiras edições (40/41) e as publicações posteriores (46-48) do *Boletim*, há uma edição do *Música Viva* no Uruguai tornada pública em agosto de 1942 pelo *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores*, tendo Francisco Curt Lange como diretor e Koellreutter como redator-chefe. Nesta sucursal uruguaia provisória do movimento, os textos assumem forte conotação etnográfica e focam exclusivamente em aspectos que possam embasar o “Americanismo Musical” - principal tese de Lange que é enunciada no início da edição sob o título “Nuestros Principios” -, tanto é que o referido está redigido nas três línguas do continente americano. Nele estão contidos textos de Mário de Andrade (sobre Sonata de Mignone), Charles Seeger (sobre a Folk Music norte-americana) e Diego Errandonea (relatando as atividades musicais promovidas no Uruguai em 41-42), personagens que até o presente momento não figuravam nas páginas do *Boletim*.

Esse conjunto de fatores nos leva a concluir que essa edição fora conduzida principalmente por Lange, que mantinha correspondências com todos os autores que publicaram neste Boletim (principalmente Mário e Seeger), provavelmente encomendou os artigos, não se fazendo perceber aqui nenhuma matriz koellreutteriana. No entanto, aqui nos interessam menos o conteúdo interno da revista e mais a sua dinâmica externa de circulação, pois apesar de ter sido veiculada no Uruguai, esta edição nunca chegou a ser distribuída aqui no Brasil por restrições institucionais. Koellreutter teria o desejo de trazer a edição uruguaia para o Brasil; entretanto, havia sérias imposições do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) a periódicos publicados em língua estrangeira que aparentemente não o frustraram em sua ação. Ao tomar contato com uma carta de Francisco Curt Lange a Mário de Andrade em 11 de março de 1943, onde relata as razões pelas quais o DIP censurou a revista:

Como usted sabe, “Música Viva” tuvo que suspenderse porque el DIP no da la autorización para publicar la revista em los tres idiomas oficiales dos países americanos. Debido a esta contradicción e (sic) la precipitación de Koellreutter em publicar, la he suspendido. Tampouco me agradaba la presentacion y el descuido en la lectura de las pruebas. Hay muchas faltas (LANGE, 1943)

Dessa maneira, apesar destas informações não corroborarem para a investigação sobre as razões que teriam levado o fim da primeira fase dos boletins, elas apontam para uma suspeição constante que pode ter inviabilizado a continuidade não só deste periódico uruguaio, mas o decurso sem obstáculos do *Boletim*. Não é possível uma verticalização dessas perguntas que deixa a carta de Lange, pois não sabemos as razões pelas quais Koellreutter pode ter se precipitado, nem se este próximo número do boletim uruguaio estava previsto, mas aqui interessa apenas saber da ocorrência de uma intervenção institucional-estatal no desenrolar do periódico musical estudado.

Nos anos que se seguem até 1944, ano da publicação do primeiro manifesto do grupo e desenvolvimento de programas radiofônicos, é grande o rol de atividades que realizou o compositor alemão. Temos relatos de uma *tournée* com a harpista Mirella Vita financiada pela instituição “Pro Arte Brasil”, entre 1941-1942, aonde Koellreutter é visto como “quem agitou a modorra musical do nosso meio criando a revista Música Viva”, além de notado “discípulo de Schoenberg; e conserva muito de suas predileções. Compreende-se desde logo o seu amor pelo atonalismo” (CUNHA, jan./1942, p. 11). É documentada também sua participação na fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira, aonde ingressou como o primeiro flautista e foi diversas vezes instrumentista dos programas organizados pela OSB na Rádio Nacional em “horário nobre”, próximo do programa “A Hora do Brasil”. Executara alguns cursos de Composição e Contraponto no Instituto Musical de São Paulo. Em 1943, o Conservatório Brasileiro de Música convida Koellreutter para ser diretor da Orquestra de Câmara, “destinado a tornar conhecida a vasta literatura dos séculos XVII e XVIII e as obras originais para orquestra de câmara (...) especialmente as dos jovens compositores brasileiros” - atividades estas que são descartadas por Kater ao pensar a trajetória de Koellreutter, pois afirma a certa altura de seu texto que de “1941 a 1946 (...) verificamos um interregno na série de publicações, pontuado apenas por dois documentos isolados” (KATER, 2001, p. 52), são estes os Manifestos de 1944-1945 e os “Estatutos” do grupo publicado também em 1944.

Além dessas atividades integradas a instituições, esse período é marcado por

artigos e entrevistas publicados tanto em jornais de grande circulação como o *Diário*, o *Correio* e *O Globo*, quanto em revistas de coloração comunista como a *Diretrizes* e a *Tribuna Popular*, espaços em que Koellreutter transitará até o fim do recorte proposto. Todas estas partem da autonomia relativa conquistada junto ao quadro institucional até então e problematizam este lugar alcançado em função das suas composições, principalmente a partir da publicização da sua composição *Música 1941*, editada em 1943 pelo Editorial do Instituto Interamericano de Musicologia, junto com a canção “Puebla”, com poemas de Ronald de Carvalho. Esse destaque para a composição *Música 1941* se deve à crítica feita por João Itiberê da Cunha a respeito da recepção desta música por escrito, o que mostra a nuance no tom do crítico em relação aos relatos feitos anteriormente sobre Koellreutter a partir da leitura da partitura. Vale conferir o conteúdo da crítica pelo seu tom irônico e agressivo:

Logo para começar uma pergunta. Por que “Música 1941”, e não “Música 2941” ou 594? ou mesmo sem marcação alguma no tempo e no espaço?

Diz Koellreutter, modestamente: “creio ter resolvido, pela primeira vez, o problema formal da música atonal, estabelecendo uma forma baseada no material harmônico e temático das variedades da série de 12 sons, em substituição da ‘Sonata’ baseada na cadência tonal”.

Se Hans Joachim Koellreutter nos tivesse dito que descobriu habitantes na Lua, ficaríamos menos surpresos... É curioso. Resolver o problema dos 12 sons não é nada. Encontrar quem agente semelhante achado é que é difícil! (...)

Koellreutter que tenha paciência. Música é música. Notas esparsas, por mais bem arrumadas que sejam, constituindo apenas ruídos musicais – ou anti-musicais – não podem ter a pretensão de ser música. (CUNHA, 1943, p. 9)

Dessa maneira, essa afirmação de Cunha respalda a assertiva de Berg supracitada (publicada no *Boletim*) de que se lê o atonalismo como o desenvolvimento de elementos sonoros que se contrapõem a tudo que pode se denominar música. A partir daqui, Koellreutter despe-se da sua vestimenta de “bem intencionado” frente ao crítico para ingressar paulatinamente na construção de “dodecafonista”/“atonalista”, ambos jargões que refletem pouco suas atividades musicais neste momento, mas que denotam uma certo interesse da crítica na identificação da sua trajetória aos termos referidos, promovendo um antagonista ideal a se colocar frente aos desenvolvimentos da música

nacional.

Como consequência desse acirramento, Koellreutter anuncia uma palestra sobre os “Problemas da música contemporânea”⁹, anunciando que irá nesta conferência debater os artigos produzidos por seu atual crítico (J.I.C). Empreendimento de Koellreutter que dissolve fronteiras que se impunham entre compositor, “virtuoso” e crítico musical, ocupando cada um sua função específica na dinâmica social da música¹⁰.

Para divulgar essa palestra, também ao dia 18 de dezembro, Koellreutter confere uma entrevista ao *Diário da Noite* exposta em forma de artigo: “O Futuro Terá Uma Nova Expressão Musical”, onde enfatiza que a conferência a ser proferida se deve aos recentes artigos publicados por “seu maior opositor”, pois este “manifestou-se inteiramente contrário à técnica do jovem professor e condenou-a” - polêmica derivada dos debates ocorridos com a publicação da peça para piano *Música 1941*. Nesta entrevista, imbuído de vocabulário quase-wagneriano (“nova expressão do futuro”)¹¹, Koellreutter esclarece algumas confusões recorrentes, como entre os termos “atonalismo” e “dodecafonismo”.

Música atonal e a técnica dos 12 sons schoenbergiana, não são sinônimos (idênticas). A música atonal é uma linguagem sonora e a técnica dos 12 sons uma técnica de composição com a finalidade de resolver o problema formal da música 'atonal'; como cadência e funções harmônicas resolveram o problema formal da

9 Conforme relata e anuncia João Itiberê da Cunha no *Correio da Manhã* em 18 de Dezembro de 1943, dia em que se deu a conferência, que é aproximada novamente da escola schoenbergiana: “o assunto é vastíssimo. Mas supomos que o apreciado virtuoso se atenha apenas a uma das modalidades da música: a da defunta escola de Schoenberg. Em todo caso, veremos com prazer o que for. Se for para enterrar a escola, tanto melhor...”. (CUNHA, dez/1943, s.p.)

10 No primeiro anúncio da conferência, 6 dias antes da sua realização no Conservatório Brasileiro de Música, “J.I.C.” atenta para o despeito e vê com certo desconforto a arrogância da proposta do compositor teuto de comentar artigos produzidos por ele como crítico musical: “Agora Hans Joachim Koellreutter anuncia uma conferência: “Problemas da Música Contemporânea”, em que nos traz pessoalmente à bulha, por que vai fazer considerações a respeito de artigos nossos como crítico musical!... Que virá por aí, Santo Deus?” (CUNHA, dez/1943, s.p.)

11 Torna-se perceptível este apontamento com a leitura do seguinte trecho que é colocado como se fossem palavras do Koellreutter: “- Creio que a linguagem sonora atonal será a expressão musical do futuro (...). Achemo-nos atualmente, talvez na maior transformação pela qual o mundo jamais passou. Somos testemunhas de uma gigantesca transformação social que não ficará, certamente, sem influência sobre a expressão artística de nossa época. Infelizmente, uma grande parte da humanidade se recusa a reconhecer esta transformação global, não conseguindo compreender assim os problemas intelectuais do mundo” (KOELLREUTTER, dez./1943, s.p.)

música 'tonal'

Uma obra pode ser atonal sem ser escrita na técnica schoenbergiana, e vice-versa; uma composição pode ser tonal, porém, composta na técnica dos 12 sons. (KOELLREUTTER, dez/1943, s.p.)

Não podemos aqui concordar com Leandro Souza ao concluir dessa entrevista “o marco definitivo da nova projeção pública assumida por Koellreutter como polemista, séquito do seu intuito permanente de renovação musical” (SOUZA, 2009, p. 71). Partindo de um reconhecimento disputado constantemente, as afirmações de Koellreutter aqui apontam antes para a vontade de participação na recepção de suas composições frente às demandas que se colocaram por seu crítico, assim como uma “aclimatação” de suas propostas estéticas. Apontamentos estes que se verificam no relato sobre a conferência de João Itiberê da Cunha, contrariando a expectativa gerada em função dos relatos anteriores, ao dizer que está fora “a mais interessante e instrutiva das conferências”, onde o compositor “não propriamente para responder artigos nossos, mas para explicar a gênese de certos movimentos revolucionários musicais” (CUNHA, dez/1943, p. 13). Inclusive, relativiza a opinião do crítico que gostaria de sepultar a escola de Schoenberg, com relação ao “Pierrot Lunaire” de Schoenberg, obra que foi reproduzida durante a conferência¹². Neste sentido, podemos até aferir que tenha se desenvolvido uma polêmica a partir destas novas atividades, pois inauguram uma nova fase na condição de autonomia alcançada pelo compositor, fruto de um processo relacional entre o compositor e a formação institucional.

A partir daqui podemos ver como essa modulação na atuação pública de Koellreutter reflete andamentos internos ao Música Viva que, neste íterim entre fins de 1943 e início de 1944, reformaliza as disposições da antiga “sociedade” em “Estatutos”, claramente engajados nas pautas que Koellreutter desenvolve progressivamente nos anos ulteriores. Organizados a partir de uma tripartição de competências (Assembleia

12 “A audição (realmente muito má) do “Pierrot Lunaire”, de Schoenberg fez-nos, contudo, compreender que o espírito, nessa música, toma a dianteira sobre o sentido ou o sentimento, mas que as audácias de escrita se resolvem, em suma, em combinações sonoras *muito menos agressivas do que pensávamos, e que é possível descobrir até uma nova espécie de emoção nessas elocubrações*” (CUNHA, dez/1943, p. 13) (grifo nosso). Também foram reproduzidos nesta conferência o *Choro Bis* de Villa-Lobos e a *Sonatina para Oboé e Piano* de Claudio Santoro.

Geral, Comissão Executiva e Júri), os “Estatutos” do grupo Música Viva marcam um momento de coesão interna constatada pela unidade das propostas, como se lê nas suas finalidades:

Finalidades

Art. no.3: O grupo “Música Viva tem como fim:

- a) cultivar a música contemporânea de valor para a evolução da expressão musical e considerada a expressão de nossa época, de todas as tendências, independente de nacionalidade, raça, ou religião do compositor.
- b) proteger e apoiar principalmente as tendências dificilmente acessíveis
- c) reviver as obras de valor da literatura musical das grandes épocas passadas, desconhecidas, pouco divulgadas ou de interesse especial para a evolução da música contemporânea
- d) promover uma educação musical ampla e popular sob pontos de vista modernos e atuais
- e) animar e apoiar todo movimento tendente a desenvolver a cultura musical.
- f) promover o trabalho coletivo e a colaboração entre os jovens musicistas no Brasil.

Com esse documento oficial, podemos perceber um distanciamento do *Música Viva* da luta imediata por reconhecimento e a consolidação de suas práticas sob um prisma de relativa autonomia em relação as pressões colocadas pelo cenário musical carioca devido à natureza das colocações presentes no documento que regimenta o grupo. Tanto é que, desde sua promulgação, se iniciam às produções de manifestos do grupo com a publicação do *Manifesto 1944* na revista *Clima* em 1º de Maio de 1944, sendo assinado por Aldo Parisot, Mirella Vita, Guerra Peixe, Egydio de Castro e Silva, João Breitinger, Mirella Vita, Oriano de Almeida e Koellreutter. Vale aqui a reprodução integral do manifesto para percebermos posteriormente suas nuances:

Manifesto:

O Grupo Música Viva como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito.

A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do Grupo Música Viva.

Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência.

A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a música contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente a música nova. Ideias, porém, são mais fortes do que preconceitos! Assim, o Grupo Música Viva lutará pelas ideias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro” (MÚSICA VIVA, 1944)

Ao analisarmos este Manifesto à luz do “Estatuto” e da entrevista-artigo “O Futuro Terá Uma Nova Expressão Musical”, percebemos que este condensa ideias presentes tanto nas finalidades do referido estatuto, tornando públicas as atividades propostas no regimento interno do grupo, quanto em relação às ideias que poderíamos imputar a Koellreutter pela proximidade com o discurso proferido em entrevista no ano anterior, como “arte do futuro”, “evolução do espírito”.

Salta-nos aos olhos, como efeito dessa conjuntura, a postura de Koellreutter na entrevista “Sabotado Pela Crítica Reacionária o Movimento de Música Moderna!”, publicado no O Globo ao vigésimo dia de dezembro do mesmo ano, com o intento de “criar ambiente próprio para a obra nova, para a formação de uma mentalidade nova e destruir preconceitos e valores doutrinários” (KOELLREUTTER, dez./1944, p. 14). Aqui, Koellreutter sugere diversas tensões: entre elas, a falta de reconhecimento no Brasil da obra de Villa-Lobos e as deficiências da educação musical; assim como propõe atividades para o ano de 1945, como: a criação de um curso de composição moderna que inclui estudos de Contraponto e Harmonia baseado na técnica dos doze sons, a organização de uma “Semana de Música Contemporânea” em Belo Horizonte, fundação de uma sociedade de música de câmara onde seriam oferecidos quatro concertos ao ano e recebimento de “discos de obras modernas ou antigas não gravadas em gravação comercial”.

Portanto, nesta entrevista, surge uma efervescência de ideias que agora encontram uma formalização coesa – o que não descarta as ambiguidades que já se acumulam e anunciam novas responsabilidades artísticas no horizonte -, eclodindo em novas movimentações, como as relatadas acima. No mais, não há motivos ainda para se interrogar se estas novas atuações marcam uma ruptura ou uma permanência, mas percebê-las como resultantes dessa série de encadeamentos que se dão na luta por

reconhecimento.

Uma mudança substancial a se comentar brevemente, trata-se da adesão de Koellreutter ao termo “vanguarda” que surge nesta entrevista de 1944, se referenciando indiretamente como um artista de vanguarda ao dizer que sua ida a Belo Horizonte representava o “estabelecimento de maior contato com os artistas vanguardistas de outras cidades”¹³ - termo que ecoará também na frase inicial das irradiações dos programas radiofônicos: ““Música Viva”, grupo de vanguarda. Movimento musical que combate pelo advento de uma nova era, em que não haja lugar para preconceitos”. (MÚSICA VIVA *apud* KATER, 2001, p. 308). O termo até então era usado neste contexto específico apenas para referenciar, em tom genérico, a “música de vanguarda”, termo largamente usado pelos críticos para referenciar-se à música dodecafônica ou atonal.

A parte da entrevista publicado *n'O Globo*, que adquire maior repercussão na crítica musical da época, se trata da afirmação feita pelo compositor dirigida a um opositor que Koellreutter idealiza como sendo o “crítico conservador e reacionário”:

Enquanto uma parte dos críticos musicais se interessa e se preocupa seriamente com os problemas da música contemporânea, outra parte formada de críticos conservadores e reacionários, se mantém em silêncio absoluto, não apenas indiferente mas também boicotando o movimento no seu noticiário, assim pretendendo derrotar uma iniciativa de estímulo pela criação artística da nova geração que, felizmente, não precisava de favor para viver, nem perecerá pela simples incompreensão e pela má vontade que lhe é encarada (KOELLREUTTER, dez./1944, p. 14)

Pois podemos ver que é a partir de 1945-1946, período em que se consolidam as promulgações de 44 como anuncia o artigo produzido em dezembro deste ano, quando haverá uma reviravolta de críticos que, até então, não tinham entrado em contenda

13 Koellreutter apresenta uma lista de nomes que reconhece como estando em sintonia com seus apelos vanguardistas para o Brasil. Nota-se a presença de diversos ícones da literatura brasileira, assim como do poeta Rossine Guarnieri, com quem estabelecerá uma intriga nos anos posteriores ao ser acusado pelo poeta de plagiador: “Considero pessoalmente muito importante o movimento intelectual vanguardista, que luta no Brasil por uma causa comum, e admiro sinceramente Portinari, Segall, Livio Abramo, Clovis Graciano, Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Carlos Drummond de Andrade, Osvald de Andrade, Oneyda Alvarenga, o jovem poeta Rossine Camargo Guarnieri, Nelson Rodrigues, Cecilia Meirelles, Jorge Amado” (KOELLREUTTER, dez./1944, p. 14)

direta com Koellreutter, entre eles Andrade Muricy e Eurico Nogueira França. Dois críticos musicais que se alinham ao primeiro momento do movimento Música Viva, publicando artigos seus em suas primeiras edições, mas que neste momento se prestam basicamente a narrar a temporada das atividades do Teatro Municipal e da OSB. Esta desigualdade de reconhecimento se nota na primeira crítica de Eurico Nogueira França no *Correio da Manhã* sobre Koellreutter, aonde o crítico acusa ter espaço e tempo para se debruçar sobre “as impertinências de um ex-segundo flautista da O.S.B” somente pela interrupção da temporada de concertos da sinfônica carioca; mostrando assim que este, de fato, não é um assunto a que gostaria de dar visibilidade.

As acusações dirigidas a Koellreutter se intensificam. A partir de 1945 se iniciará um mantra que atrela a figura do compositor alemão ao de um ávido e ortodoxo defensor da linguagem atonal e da técnica dodecafônica – acusações estas que o compositor criticará, mostrando sua preocupação em divulgar “música de todas as tendências”. Podemos refletir sobre esse movimento constatado através da carta endereçada a Andrade Muricy em 16 de fevereiro de 1946, que afirma a “divulgação da música hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano”. (KOELLREUTTER, fev./1946, p. 1). Ou mesmo em 1945, na crítica de França intitulada “Música para o Povo”, aonde este relata que Koellreutter lhe enviara uma súmula apresentando as composições que o Música Viva fez ouvir ao longo do ano, alegando que “os dados estatísticos de 'Música Viva' esclarecem, porém que, das 84 obras executadas, somente 21 foram atonais. Aqui fica, portanto a ressalva, que não deixa de ser um tanto em detrimento da escola ortodoxa que professam” (FRANÇA, nov./1945, p. 13). Eurico, mesmo confrontado com a empiria das estatísticas, não abre mão do constructo que pretende enquadrar Koellreutter: o de um dodecafonista ortodoxo.

Para elegermos uma crítica como sintoma do movimento que o estudo percebe, podemos pensar no artigo publicado por Eurico Nogueira França, que agora ocupa o lugar de João Itiberê da Cunha a frente do *Correio Musical*, titulado “Opiniões Contraditórias”. Esse artigo visa responder a outra coluna escrita por Koellreutter em outro periódico, a saber “uma revista mensal de assuntos literários” (a pesquisa acredita

que seja a coluna musical “Nos domínios da Música” - revista Leitura). Aparentemente, neste artigo, como comenta França, o professor alemão se propõe a fazer uma reavaliação conceitual de suas críticas musicais, procedimento que o crítico arroga para si, afirmando: “iniciado por mim, com objetivos salutareos, enquanto o lamentável instrumentista e compositor alemão, ao decalcá-lo, visa apenas solapar o nosso ambiente de música” (FRANÇA, abr./1946, p. 11). Koellreutter endereça seu artigo a França e trata de cotejar dois artigos produzidos pelo crítico em dois diferentes momentos, um publicado na *Revista Brasileira de Música* em 1941, aonde louva os empreendimentos do compositor pela sua recente atuação no cenário musical; outro com seus pronunciamentos acusatórios, já a frente do Correio Musical. Para justificar essa mudança na sua *fortuna crítica*, França marca uma distinção na trajetória de Koellreutter:

Mas, de cinco anos pra cá, deu nos (sic) Koellreutter a plena medida da sua incapacidade de instrumentista e de professor de composição. Logo que chegou ao Brasil, entregou-se a uma iniciativa digna de apreço, as edições “Música Viva”, que motivaram o meu primeiro e benevolente artigo. Além compreender (sic) de obras atonais, essas edições viriam beneficiar o meio musical brasileiro (...) Louvei naquela época Koellreutter em função do editorial. Mas a seguir ele se revelou um intransigente defensor de uma falsa estética atonalista, um flautista incapaz de executar as primeiras partes nos concertos da Orquestra Sinfônica Brasileira, e um professor de composição que prejudica os alunos” (FRANÇA, abr./1946, p. 11)

Podemos aqui respaldar a percepção de uma mudança estrutural na crítica musical que fora afirmada anteriormente, ao pensarmos neste diálogo entre críticas proposto por Eurico Nogueira França e Koellreutter. Pois a crítica musical, antes direcionada apenas às obras musicais e sua dinâmica interna/externa, alcança aqui uma dissolução, pois crítico e compositor passam a ocupar momentaneamente um lugar de fala equivalente, isto é, um diálogo condicionado antes pelos antecedentes de cada um no cenário musical do que propriamente do lugar de onde escreve. Produz-se, dessa maneira, uma nova possibilidade para o crítico musical: a fundação de um procedimento crítico que visa submeter a crítica musical a uma revisão conceitual, garantindo movimento a essa dinâmica. Além disso, França faz duas acusações

peçoais: uma dizendo que Koellreutter “pretendia conferir o diploma do curso de composição a alunos que não haviam cursado harmonia”; e outra de “haver sido preso certa vez, em São Paulo, como suspeito de práticas nazistas”. Em réplica, Koellreutter vai se ater aqui apenas a justificar a sua saída do Conservatório Brasileiro de Música¹⁴ e arrolar sobre o seu histórico de práticas antinazistas que lhe garantiram o exílio no Brasil.

Aqui notamos uma crescente de acusações peçoais, o que denota, na parte empírica que lhe cabe, interpretar um jogo implícito à crítica musical que procura desqualificar a recepção musical de Koellreutter por meios extramusicais, pois estas surgem mescladas às críticas estéticas.

Interessante lembrar também aqui o trabalho de Jorge Coli, *Música Final*, que sustenta uma hipótese interessante ao analisar as críticas musicais de Mário de Andrade em relação a Schoenberg, sugerindo que estas poderiam ser algumas indiretas à movimentação de Koellreutter. Para Coli,

não haveria, objetivamente, duas alternativas no que concerne a Koellreutter. Sentindo-se ameaçado nos seus projetos mais caros, Mário de Andrade ataca violentamente (...) tentava atingir a penetração da modernidade da escola de Viena no Brasil, sem enfrentar a polêmica. (1998, pp. 286-287)

Podemos desenvolver essa hipótese de Coli ao percebermos como estes discursos de Mário de Andrade ecoam nas palavras de França e Guarnieri.

No mesmo ano de 1946, o grupo Música Viva retoma suas edições musicais (*Boletim no. 12*) que haviam sido encerradas em 1941, mas em um modelo de editoração completamente diferente das publicações anteriores e posteriores, partindo-se aparentemente de uma produção independente pelo aspecto que apresenta¹⁵. O

14 “Deixei o lugar de professor de composição no Conservatório Brasileiro de Música por iniciativa própria em consequência do diretor do estabelecimento, Oscar Lorenzo Fernandez, divergindo dos princípios pedagógicos, se haver negado a dar um simples atestado de frequência a um aluno do Curso Livre de Composição e Estética” (KOELLREUTTER, mai./1946, p. 2)

15 Cada um dos artigos têm paginação própria, letras evidentemente reproduzidas de uma página datilografada não-editada, textos dispostos em uma única coluna e ilustrações apenas na capa. Contém 4

escrito que nos interessa discutir nesse periódico é o “Manifesto 1946”, pois acreditamos que este documento não pode ser enquadrado na análise de Kater que o interpreta como um marco ruptural do Música Viva com relação às suas atividades anteriores (primeira fase do *Boletim*), que o insere como um “grupo musical na vanguarda estética e um movimento de frente sociocultural, investido de atribuições inusitadas para a sua época” (KATER, 2001, p. 67). Esta interpretação é percebida e criticada por Leandro Souza: no momento em que seu estudo comenta o *Manifesto 1946*, conclui deste escrito programático um “ímpeto constantemente conciliador” em Koellreutter, “que diversas vezes o conduziu a uma alteração na nomenclatura utilizada, sem tocar propriamente em suas teorias” (SOUZA, 2008, p. 28)

Um novo quadro de pressões se apresenta a partir da publicação do *Manifesto 1946* para Koellreutter, pois as desavenças que esta publicação gera com Cláudio Santoro (documentadas em correspondências trocadas entre os compositores ao longo da segunda metade da década de 40¹⁶), então filiado ao PCB, são nodais para o desenvolvimento de uma nova pressão a se tornar uma das variáveis no jogo da música: a responsabilidade do compositor frente ao engajamento de sua música para com a sociedade (diretrizes estas carregadas de forte coloração nacional-comunista). A resposta a estas demandas já se faz perceber na composição do *Manifesto 1946* que carrega, em alguns momentos, algumas colocações de cunho marxista como “base”, “superestrutura”, arte “utilitária” em contraposição a “arte pela arte”; mas que ainda não nos possibilita afirmar o condicionamento das pressões e uma correspondente adequação de Koellreutter.

Nos dois outros volumes lançados da revista, vemos que os escritos publicados por Koellreutter se dirigem exatamente a esta temática, sendo eles “O músico criador

artigos, “Música Brasileira” de Koellreutter, “Falhas nas Relações Musicais Interamericanas” por Francisco Curt Lange, “Aspectos da Música Popular” de Guerra Peixe, “Não farei crítica botocuda” por Geni Marcondes e um manifesto intitulado “Manifesto de 1946 – Declaração de Princípios”.

16 “Quanto à revista fiquei um pouco decepcionado... Não fique zangado comigo (...) quanto ao Manifesto estou em alguns pontos de vista em plenos desacordo. Como sabe ignorava este porque não compareci na sua discussão embora dissesse a você que assinava de qualquer maneira” (SANTORO, jan./1947, p. 1).

no Estado Socialista” (número 13 – abr. 47) e a resposta ao prof. Pierre Darmangeat (convidado de Santoro e publicado no número 13) “A propósito da arte social” (número 14 – set/1947), além de textos publicados na revista *Fundamentos*, como “Aspectos econômicos da música” (jan/1948) e “Arte funcional: a propósito de *O Banquete* de Mário de Andrade” (fev/1948) – textos estes que confirmam a latência destas demandas, pois também diferem substancialmente dos dilemas que Koellreutter procurava responder em 1944, focando especificamente nos críticos musicais que intencionavam acusar uma doutrinação estética ortodoxa em torno do dodecafonismo. É importante perceber que estas acusações estéticas ainda estão em jogo, mas ganham nova dimensão com os dilemas de natureza política – lembrando que essa separação é meramente didática a fim de distanciar os momentos da trajetória de Koellreutter e de quais demandas estamos especificamente falando.

Aqui é preciso fazer uma digressão: o único texto de Koellreutter presente nas duas últimas edições (publicadas respectivamente em julho e agosto de 1948) do *Boletim Música Viva* é a respeito d'*O Banquete* de Mário de Andrade. Contextualizando este escrito, com a morte de Mário de Andrade no início de 1945, o modernista se torna alvo de divergências em relação ao seu legado para a música; é quando Koellreutter propõe uma leitura de coerência própria, mas que carrega bastante do linguajar de tom marxista que assinalamos para este período em específico¹⁷. Assim se inicia um movimento de luta pelo significado da trajetória musical de Mário de Andrade, e quais seriam os possíveis rumos para os quais o conjunto de sua obra aponta.

Torna-se imprescindível nos determos aqui no documento publicado por Cláudio Santoro, “Problema da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga”, no qual o compositor relata em resumo as “intervenções mais importantes realizadas” durante o Congresso realizado

17 “Como solução, Mário de Andrade preconiza uma arte que não represente mais o indivíduo, mas sim a comunidade. O artista deixará de ser o 'grande homem' e tornar-se-á um homem social, procurando o que lhe é de direito dentro da sociedade em que vive. (...) É claro que esse meio de expressão só adquirirá o direito de existência quando servir à humanidade e obedecer diretamente ao princípio da utilidade” (KOELLREUTTER, fev./1948, p. 20)

em 1948. Neste momento, Santoro atribui certo destaque à palestra de Hans Eisler, “dodecafonista e ex-aluno de Schoenberg” e às suas acusações de Schoenberg pela maneira como a música dodecafônica “expressa muito bem esse cunho psicológico de terror, histeria, pânico (...) esse estado é negativo e condenável, numa sociedade nova e cheia de esperança no futuro” (SANTORO, ago./1948, p. 233-240), fundamentando um *a priori* da escuta das músicas compostas pela poética atonal ou através da técnica dodecafônica. Depois de discutir rapidamente as composições de Bartók, Stravinski e Hindemith, Santoro tenta fazer uma leitura do cenário musical brasileiro a partir dos problemas apontados no expressionismo vienense por Haba e Eisler:

Os abstracionismos, os expressionistas etc, frequentemente, como homem, têm ideias mais positivas do que suas obras, cometendo assim um grave erro desligando as duas coisas: sua arte e sua atividade em face do problema social. (...) Esta maneira de encarar a arte, levou aos maiores exageros, e gerou uma série de caminhos super-individualistas e egocêntricos, nos quais a arte não passa de um jogo onde o importante é fazer diferente dos outros, não importando que só o autor o compreenda, ou que até ele não o compreenda... O conteúdo mórbido e pessimista da maioria das obras atonais, é negativo, porque leva o ouvinte a estados de contemplação e abatimento moral, tirando-lhe as forças e otimismo para lutar. Este problema que me preocupa depois de 1945, foi objeto de longas discussões com Koellreutter, sem chegarmos a um completo esclarecimento da matéria (SANTORO, ago./1948, p. 238)

No início do ano seguinte, Eurico Nogueira França (jan/1949), ao comentar a viagem de Koellreutter a Veneza, mostra que mesmo havendo “entre os nossos numerosos compositores nacionalistas”, ainda muito se escreve sobre Koellreutter que representa “um líder do sistema implantado por Schoenberg”. Além disso, vemos aqui uma nova acusação sobre o vanguardismo incongruente com os imperativos sociais de sua época em Koellreutter, ressonância dos novos questionamentos formulados pelo Apelo: “As posições avançadas em arte – uma espécie de vanguarda que não raro parece haver perdido o contato com a realidade humana, correndo o risco de deslizar pelo terreno da aridez experimental – são sempre, aliás, função de minorias relativamente restritas” (FRANÇA, jan./1949, p. 13).

As acusações – a de Santoro principalmente – tem um teor significativo para

determinar o paulatino isolamento de Koellreutter que se segue a partir desse momento até a dissolução do grupo em 1951, pois se tratam de assertivas formuladas pelo seu primeiro e mais laureado ex-aluno de composição. Além disso, estas palavras são publicadas em um momento em que Koellreutter havia acabado de partir para Veneza para participar junto de Hermann Scherchen da XI Festival Internacional de Música Contemporânea da Bienal local, fator que respalda sua ligação com representantes dos desenvolvimentos do expressionismo vienense e a sua atividade musical em prol da música serial, participando de círculos da música contemporânea europeia tidos na época como “decadentes” e “burgueses”, como afirma Eisler no relato de Santoro.

A despeito da agressividade com que as críticas surgem nesta época e da contínua sobreposição de demandas a suas atividades, Koellreutter muda-se para São Paulo em 1949 e continua seus trabalhos na capital paulista, das quais poderíamos ressaltar o concerto de inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Através do relato que temos de um crítico musical da *Folha da Manhã* chamado “Ricardi”, podemos depreender que a apresentação de Koellreutter encontra aqui na capital paulista ares mais abertos, apesar de já carregar consigo a marca de “dodecafônico”, como mostra o título da crítica “Concerto de Música Dodecafônica”¹⁸. No entanto, o compositor teuto, então naturalizado brasileiro, não abandona as atividades no Rio de Janeiro ao se verificar, em fevereiro deste ano, a criação da seção brasileira na Sociedade Internacional de Música Contemporânea (S.I.M.C), junto com Renato de Almeida e Eurico Nogueira França, presidente e vice-presidente respectivamente, sendo Koellreutter secretário-chefe da Sociedade – o que denota uma das características das movimentações musicais no cenário carioca, com posições constantemente nuançadas em função de pragmáticas que se impõe, mostrando, ainda assim, a pluralidade de vias

18 Após nos dar longa exposição de critérios técnicos do dodecafonismo, sem fazer referência alguma a outras críticas musicais que referenciavam o compositor, Ricardi convida o leitor a pensar sobre a recepção desta música “dodecafônica” repensando seus critérios: “Naquele concerto de anteontem, a nova linguagem soou-nos mais com surpresa do que com agrado. Não vai daí qualquer julgamento condenatório à nova linguagem. Que o Museu de Arte Moderna prossiga nas suas realizações, para que possamos ambientar-nos melhor com o novo idioma musical. Quem sabe se a identidade não estará na maior habitualidade?” (RICARDI, mar./1949, p. 6).

que existem nesse momento com intento dar respostas aos dilemas da música contemporânea, a fim de orientar suas obras e seus alunos.

Neste capítulo, procurou-se pensar as atividades musicais de Koellreutter encontrando espaço no interior da dinâmica musical do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que as primeiras geravam demandas à última, tentando mapear diferentes quadros através das críticas musicais – documento privilegiado para se entender a dinâmica institucional da música, assim como para refletir sobre a recepção das atividades musicais de Koellreutter. Por conseguinte, logramos perceber como, progressivamente, determinados problemas musicais e políticos vão ganhando pauta nas críticas de Koellreutter. Além disso, se diagnostica a inauguração de uma prática na crítica musical do período ao pensar como os compositores encamparam “a crítica da crítica” (razão do debate entre Koellreutter e França). No mais, por estarmos exclusivamente pautados na dinâmica musical através da crítica, restringindo-nos aqui à performance pública escrita do compositor alemão, deixamos de lado, propositalmente, suas atividades desenvolvidas no rádio e na educação musical, pois estas carecem de contexto específico.

1.2 Programas radiofônicos e atividades pedagógicas: duas propostas em diálogo

Os programas radiofônicos do grupo Música Viva se dão em um momento específico da trajetória de Koellreutter, principalmente em função de sua inserção em espaços fundamentais de divulgação musical onde as suas composições e as de seus alunos ganharam reconhecimento público. A primeira irradiação da qual temos relato foi feita 12 dias após (13/05/1944) a promulgação do “Manifesto de 44”, documento que estabelece uma formalização programática das movimentações que Koellreutter vinha delineando em artigos e entrevistas. Estes programas eram sediados na rádio PRA-2 do Ministério da Educação e Saúde – quanto a isso, cabe ressaltar a aparente inexistência

das documentações que garantiram a concessão do espaço radiofônico para o grupo, se tornando este um campo aberto para hipóteses. Em nota, o *Jornal do Comercio* comenta a primeira série de irradiação do programa no mês de maio:

Como programa inicial, o grupo “Música Viva” realizará um ciclo de audições dedicadas à música contemporânea, na PRA-2, Rádio do Ministério da Educação. Para o mês de maio foi organizado o seguinte programa: Dia 13, sábado as 22:10 dar-se-á o programa inaugural, constando somente obras de autores: Guerra Peixe “Invenção”, para flauta e clarinete, primeira audição; Camargo Guarnieri, Improviso para flauta solo, primeira audição; Villa-Lobos, Choro no. 3 para flauta e clarinete. O grupo será apresentado pelo musicólogo Sr. Dr. Francisco Curte Lange (sic), Diretor do Instituto de Musicologia em Montevideú. Dia 27, as mesmas horas, em primeira audição no Brasil será apresentado “Pierrot Lunaire” de Schoenberg, uma das obras máximas da literatura musical contemporânea. As audições serão completadas por comentários e análises” (NOTA, mai./1944, p. 8)

Para nos situarmos em relação ao desenvolvimento da estação PRA-2 do Ministério da Educação e Saúde, cabe aqui explicitar que essa rádio foi fundada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), órgão criado pela política cultural varguista com a intenção de se tornar um instrumento eficiente na manutenção da gestão cultural do país. O DIP possuía cinco seções, das quais uma exclusiva para a Rádio. Como afirma Lia Calabre (2003, p. 7) em seu estudo sobre o rádio na política cultural varguista, pautando-se em documentação oficial do órgão, “um princípio básico a ser cumprido (...) era o reforço e valorização do sentimento nacional”, além da divisão “efetuar censura prévia dos programas radiofônicos (dos scripts), das letras de música e, inclusive, dos textos dos anúncios e cartazes”. Outrossim, a consolidação dessas propostas do DIP não se efetivam, encontrando contrapropostas do Ministério da Educação e Saúde. Quem melhor demonstra esse conflito é Maria Helena Capelato, pois, ao afirmar que o órgão de censura se preocupou em promover o âmbito publicitário do regime varguista, percebe nisto a oportunidade que o ministério vê de difundir o civismo e a cultura; ambos aspectos que são reforçados pelo seu pertencimento ao poder central (CAPELATO, 2009, p. 89).

Entretanto, estas não são as únicas ambiguidades pelas quais se enveredam a

formação da política cultural varguista para o rádio neste momento de estruturação, pois, como relata Renato Ortiz, baseando-se no levantamento de opiniões da revista *Cultura e Política*, considerado pelo sociólogo como “porta-voz oficial do DIP” (ORTIZ, 1988, p 52), havia uma ambiguidade no discurso estadonovista que, ao mesmo tempo em que afirma o discurso que seria prejudicial relegar a radiodifusão para a livre iniciativa somente, ainda é um sistema aparentemente recente para sua oficialização estatal sem concessões. Ortiz, a partir desse referencial, mostrará que a Rádio Nacional (a mando do Estado Novo desde 1940) funciona basicamente como um empreendimento privado devido a predominância da programação das rádios comerciais (música popular, rádio teatro, programas de auditório, novelas), conservando apenas um setor minoritário da sua programação (4,5%) aos referidos “programas culturais”. O que a diferenciava, em partes, da PRA-2, doada em 1937 por Roquette Pinto, sob o comprometimento de “elevar o espírito das massas” e a difusão da “alta cultura” (CALABRE, 2003, p. 12), o que não desfigura o quadro de que “a acomodação dos interesses privados e estatais se realiza no seio de uma mesma instituição” (ORTIZ, 1988, pp. 52-53).

Não pretenderemos nos alongar por toda a política cultural varguista dedicada ao rádio, mas antes em função das atividades de Koellreutter. Para tanto, nos cabe ver a preponderância que assumia o programa “A Hora do Brasil”, pois este era um programa oficial que divulgava tanto discursos de Getúlio Vargas, quanto peças sinfônicas de compositores nacionais. Lia Calabre (2003, p. 11), ao levantar a documentação oficial sobre o programa, descobre a existência de um decreto-lei (no. 1.949, 30/11/1939) que “obrigava todos os comerciantes a possuírem aparelhos receptores de rádio em seus estabelecimentos e os serviços de alto-falante, a transmitirem o programa oficial do DIP”. Antes das atividades radiofônicas de Koellreutter ganharem visibilidade através da fundação do programa em 1944, o do dia (31) na PRA-2:

PRA-2 do Ministério da Educação – Do programa de hoje: às 7 horas da noite: Noticiário. “Hora Medica do Brasil” da Organização Medica de Radiodifusão e Intercambio Cientifico; 8 horas: “Hora do Brasil” do Departamento de Imprensa e Propaganda; 9 horas: Transmissão, diretamente da Escola Nacional de Música,

do concerto de Gabriella Ballarin (cravo) e H. J. Koellreutter (flauta) - 10º concerto oficial daquela escola; 11horas: Efemeridades Brasileiras do Barão do Rio Branco (NOTA, jul./1940, p. 11)

Conforme a nota, podemos perceber que Koellreutter já tinha, desde 1940, acesso aos meios radiofônicos, assim como suas apresentações se davam, normalmente, após as irradiações do programa “A Hora do Brasil”, sempre atingindo os objetivos previstos para a emissora, contemplando tanto as propostas pedagógicas, quanto a divulgação do que se convencionou “alta cultura” para o momento através de concertos e audições.

Além da visibilidade que esta participação inicial no rádio garantiu ao professor, é interessante ressaltar esse seu comprometimento inicial com a questão da música gravada para percebermos como sua trajetória intelectual-musical se relaciona com a esfera radiofônica, objeto que era fruto de constantes críticas por certa ala da intelectualidade carioca pelo conteúdo musical veiculado, tendo Mário de Andrade como um dos representantes dessa visão¹⁹. Essas assertivas vexatórias sobre o rádio têm reincidência clara no discurso de Álvaro Salgado, publicado no número 6 da revista *Cultura Política* (ago./1941), sobre como utilizar de modo eficiente a rádio PRA-2 e realizar seu intento pedagógico-cultural, podendo relacionar a formação e estruturação desta instituição a partir de críticas como a de Mário. No entanto, Salgado não descarta a publicização destas músicas, constituindo uma nova ambiguidade em uma narrativa conciliadora desses contrários:

A nosso turno adiantamos que (...) todos os indivíduos analfabetos, brancos, rudes de nossas cidades são muitas vezes atraídos à civilização, (...) dia virá, estamos certos, que o sensualismo que busca motivos de disfarce nas fantasias de carnaval, seja a caricatura, o fantoche, o palhaço, alvo ridículo desta festa pagã. Enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro é prejudicial combatermos no broadcasting o samba, o maxixe e os demais ritmos selvagens da música

19 Como podemos ver em texto escrito no ano de 1939: “Trata-se exatamente de uma submúsica, carne de alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugas de importação” (ANDRADE, 1962, p. 280)

popular (...) o samba, que traz na sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas paciência: não repudiemos nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejam benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. **Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social.** Pouco importa de quem ele seja filho” (SALGADO apud WISNIK, 2004, pp. 135-136, grifo do autor)

Dessa maneira, vemos quais eram as objetivações propostas pela intelectualidade que estava à frente da política cultural varguista para divulgação da música nas rádios e, indo além, como um discurso “modernista” pôde ser apropriado para os meios de seu funcionamento. Na sexta edição do *Boletim Música Viva*, em novembro de 1940, vemos que Koellreutter cede espaço para Silvia Guaspari publicar um texto intitulado “Música mecânica e o Rádio”, no qual a autora afirma que o rádio “constitui um grande progresso e produzirá inevitavelmente uma seleção entre os artistas”, aludindo para o fato de que toda “revolução” produz seus descontentes. No entanto, para referenciar estes descontentes em texto, a autora não recorre à fala de nenhum musicólogo ou catedrático brasileiro, mas a de Stravinsky – que, dada as proporções, ocupa certo paralelismo em relação as inconstâncias marioandradianas com o rádio:

a compreensão da música requer um esforço ativo (...) o ouvinte de rádio perde pouco a pouco o senso crítico (...) sendo o responsável também pela quase deserção das salas de concerto (...) chegando a ser indiferente a qualidade da música que ouve (STRAVINSKI apud GUASPARI, nov./1940, p. 3)

Para Guaspari (nov./1940, p. 3-4), é evidente: com o nascimento de uma nova tecnologia surgem igualmente novas limitações. A autora, no entanto, procura ver os aspectos positivos deste “esplêndido agente de aperfeiçoamento”, juntamente ao disco. Pois, tanto o rádio como o disco conferem ao compositor um “recurso valioso” ao possibilitar que ele ouça e critique suas próprias peças em gravação, não havendo, portanto, a necessidade de se ouvi-la em um concerto ou mesmo lançar mão de um instrumento para efetuar a análise musical. Guaspari termina o seu artigo anunciando que “ainda não se conferiu ao rádio sua verdadeira função”, mas também essa função

não é apontada pela autora, antes se dirigindo ao fato de que esta descoberta ainda está em processo no Brasil. Quatro anos após a publicação deste texto de Guaspari e recém inaugurado o programa radiofônico *Música Viva*, Koellreutter no artigo-entrevista “Sabotado pela crítica o movimento de Música Moderna!”, publicado na edição vespertina do Globo, fará referência à falta de especialização dos produtores de rádio para com a técnica para microfones:

Considero muito importante a parte especializada de composição para filme, rádio e gravação. O Ministério da Educação e Saúde devia organizar um Instituto Microtécnico, de pesquisas micro-técnicas, ligado à sua estação PRA-2, a fim de formar técnicos e artistas especializados na técnica do microfone. Acredito que uma tal realização não acarretaria grandes despesas. Um Instituto de Pesquisas Microtécnicas, sem dúvida, seria um instituto de grande futuro (KOELLREUTTER, dez./1944, p. 13)

Apesar de não serem raras as assertivas na época que condenavam tanto a produção técnica do rádio como a preparação dos técnicos exclusivamente para o ofício, esta conduta de Koellreutter frente às empresas radiofônicas guarda um aspecto relevante ao pensar a realização de um instituto para a formação de “artistas especializados na técnica do microfone”. Pois, por ser o rádio nesse momento entendido como uma técnica de reprodução por excelência, não se sentia a necessidade de estudos que aprofundassem sua especificidade na produção da música, aspecto ressaltado por Koellreutter que assume certo tom inovador não só por seu fomento à iniciativa, mas também por inserir nos seus cursos de composição atividades pedagógicas para composição da “música mecânica”.

Carlos Kater, tendo feito o único trabalho com acesso a 90 transcrições de programas radiofônicos (referentes ao período de 1946-1950), observa que “no seu conjunto todas as atividades subordinaram-se a uma intenção marcadamente didático-pedagógica”. Essa intenção encontra determinante nas variáveis expostas sobre a função social que ocupava a PRA-2 no rol das instituições radiofônicas. Infelizmente, não conseguimos acesso a estas transcrições por não se encontrarem em acervo público, tendo como fonte aqui apenas transcrições anexadas no seu trabalho (2-1946/1-1947/1-

1948/1-1949)²⁰ Procuraremos aliar estas transcrições a uma proposta interpretativa que procura interrogar qual o impacto de um programa apresentado por um “grupo de vanguarda” em uma instituição radiofônica com forte vínculo estatal, assim como se deu sua inserção neste meio.

Conforme relatado acima, na segundo programa apresentado, o *Música Viva* se dedica exclusivamente à exposição da obra de Schoenberg, o *Pierrot Lunaire*, em primeira audição pública no Brasil. Composta no início do século, a composição schoenbergiana guarda sua inovação nos centros musicais europeus mesmo certo tempo depois de sua primeira audição pelo seu caráter de novidade histórica, pois esta configura as dualidades pelas quais se debatia o expressionismo alemão (expressão e construção), assim como configura uma ruptura que funda um momento no atonalismo. Para Jorge de Almeida, esta ruptura se deve ao “rigor compositivo” que esta obra inaugura, pois, conforme explica o autor, ao mesmo tempo em que se pode perceber um motivo de sete notas retornando constantemente, este não se encontra ligado a uma “unidade fundamental”, mas cada momento da peça possui uma particularidade (troca de instrumento, mudança timbrística); e a utilização motívica baseada no poema garante uma unidade formal para a obra que não depende de centro tonal (ALMEIDA, 2007, p. 54).

Tal como aludido na audição feita em 1943 no Conservatório Brasileiro de Música e documentada na crítica de João Itiberê da Cunha, acreditamos que as análises empreendidas se deram no sentido de fazer compreender qual a mudança estrutural que se opera na relação dos sons nessa obra de Schoenberg, assim como fazer compreender que não se trata apenas de “cerebralismo”, mas que a expressão (ou “espírito”) coexiste como impulso dentro da lógica formal, contemplando assim também o cunho pedagógico exigido pelos moldes radiofônicos da PRA-2. Pois, mesmo que

20 Além disso, Kater opera um exímio trabalho de documentação ao sistematizar as obras e os compositores apresentados nos programas radiofônicos que foram relatados nessas 90 transcrições, descrevendo obra por obra, o que nos possibilita pensar a incidência de obras menos conhecidas em compositores de claro reconhecimento no cenário como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri; assim como sistematiza algumas estatísticas que nos direcionarão para as tendências assumidas pelo grupo.

contemplemos a possibilidade dessa música ter ocupado o lugar de *background* sonoro, pautando-se na crítica de Stravinski levantada por Guaspari, julgamos que essas características composicionais inatas à obra introduzem um impacto na escuta em função da racionalização musical incipiente nos espaços musicais nacionais, obstaculizando uma escuta com vistas à fruição.

Além da escolha de uma música comumente reconhecida como “música de vanguarda” para o segundo programa, os programas documentados (a partir de janeiro de 1946) apresentam reincidências das ideias contidas nos manifestos, tanto na abertura, quanto no fechamento dos programas, como podemos conferir no que fora irradiado ao dia 26 de Janeiro de 1946 – a primeira transcrição em que o grupo se apresenta como “de vanguarda”:

“Música Viva”, grupo de vanguarda. Movimento musical que combate pelo advento de uma nova era, em que não haja lugar para preconceitos e receitas acadêmico-doutrinárias.

“Música Viva” acredita que “a finalidade do mundo é o desenvolvimento do espírito, cuja condição primordial é a liberdade” (MÚSICA VIVA, jan./1946, p. 1)

Para então, fechar o programa com colagens claras do “Manifesto 1944”:

Termina aqui mais um programa “Música Viva”

Divulgando por meio de concertos, irradiações, conferências e publicações, a criação musical contemporânea de todas as tendências e correntes estéticas, mostra que em nossa época existe música, expressão de nosso tempo e de um novo estado de inteligência.

A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixa de influenciar a produção artística contemporânea. Essa transformação radical, que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea em frente à música nova.

Ideias, porém, são mais fortes que preconceitos!

Por isso, “Música Viva” lutará pelas ideias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro. (MÚSICA VIVA, jan./1946, p. 5)

Diante deste fato e da proximidade da produção do “Manifesto 1944” com a inauguração dos programas radiofônicos, podemos sugerir que mesmo a forma literária do manifesto pode ter sido elaborada não apenas com um intento de dar razões programáticas às suas produções artísticas, o que seria um aspecto característico desta

forma, mas que fora pensada para a veiculação nos programas radiofônicos desde a concepção. Esse argumento se torna um pouco mais claro ao percebermos como é estruturada a composição do manifesto em pequenos parágrafos e com frases rápidas de comunicação fácil, denotando anseios que permanecem no plano genérico (“revolução espiritual”, “transformação radical”, “incompreensão momentânea”), assim como frases de efeito (“ideias, porém, são mais fortes que preconceitos!”). Essa é antes uma sugestão interpretativa pautando-se na forma literária que o manifesto assume aqui, do que uma hipótese sustentada a partir do referencial empírico. A função que ocupam os programas radiofônicos do Música Viva se liga igualmente às propostas pedagógicas de tentar “educar” o público para a escuta, sugerindo assim também uma correlação entre as atividades desenvolvidas pelo compositor.

Outro aspecto que pode respaldar o argumento desta correlação é a funcionalidade que têm os programas radiofônicos do Música Viva em divulgar e promover os compositores seus alunos como Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger, Roberto Schnorrenberg, Heitor Alimonda, Minita Fried Mantero. Estes músicos transitavam entre todas as instâncias da movimentação koellreutteriana neste momento do início das irradiações (45-48).

Nas divulgações emitidas, em alguns casos, como o de Cláudio Santoro e Guerra Peixe mais representativamente, o roteiro do programa procura apresentá-los não apenas por critérios técnicos de suas obras, como é feito comumente, mas traçar um sentido para sua obra e como ela se torna nova ao ser pensada na esteira dos desenvolvimentos da música contemporânea brasileira. Em programa de 11 de janeiro de 1947, o Música Viva anuncia que a transmissão se dedicará a três compositores específicos: Cláudio Santoro, Guerra Peixe e Heitor Alimonda. Ao traçar um perfil deles em conjunto, é possível denotar a hipótese da formulação de um sentido teórico-musical específico que, para dar sentido ao “material” que procuravam introduzir, busca projetar estes “jovens compositores brasileiros”:

A arte dos mais jovens compositores brasileiros rompe energicamente com a tradição concebendo uma arte mais universalista, sem a preocupação de

regionalismo expresso por característicos especiais de país e raça, integrando-se nas correntes mais avançadas da música contemporânea. Sua obra, alheia a preconceitos e doutrinas, não pretende ser outra coisa senão a expressão real e sincera de nossa época.

Estes jovens, talvez se encontrem na madrugada de um novo estilo. Expressam-se diretamente, sem se envergonhar de ser simples. Tristes ou alegres, consonantes ou dissonantes, fazem da música o objeto principal de suas preocupações. Chamam as suas obras simplesmente “Música”, “Peça” e exteriorizam já assim sua atitude espiritual. Não tem a obsessão do belo, e, principalmente, ‘essa intenção estúpida, pueril mesmo e desmoralizadora de criar obra-de-arte perfeitíssima e eterna’, para falar com Mário de Andrade. Pretendem ser unicamente sinceros, verdadeiros” (MÚSICA VIVA, jan. 1947, pp. 313-314)

É possível nos interrogarmos: até que ponto esse anúncio não diz mais sobre as diretrizes colocadas para o Música Viva sob forte influência de Koellreutter, do que a trajetória relatada por ele dos próprios compositores. Como podemos ver, Cláudio Santoro, em 1947, já havia repensado suas diretrizes e se encontrava em constante discussão através de cartas com o seu ex-professor de composição. Questões discutidas que não torna possível enquadrá-lo na descrição de “uma arte mais universalista, sem a preocupação de regionalismo”. Outras tensões se produzem ao relatar a trajetória específica do compositor e também outras tentativas de projeção do referido músico como uma figura proeminente no cenário brasileiro, chegando a imputar em sua responsabilidade a produção de uma ‘crise’ na música brasileira:

CLÁUDIO SANTORO é uma das mais notáveis individualidades da música brasileira. Moço ainda, é de uma extraordinária vitalidade interior e exterior, uma sensibilidade e inteligência abertas a todos os campos e modalidades da arte musical. (...) Para SANTORO não há dogmas, não existem códigos que legislem sobre o que o artista deve ou não fazer, pode ou não abordar. (...) Na obra de CLÁUDIO SANTORO, a música brasileira entra em crise. (...) uma força de construção que constitui o verdadeiro volta-face tanto aos exageros nacionalistas que inundavam o país em consequência das obras mal compreendidas de um Villa-Lobos, como ao invertebramento do seu ambiente impressionista. (MÚSICA VIVA, jan./1947, p. 3)

A despeito desse relato, podemos ver que se anunciam nas atividades musicais de Santoro “códigos que legislem sobre o que o artista deve ou não fazer, pode ou não abordar”, afinal de contas, está é a principal tópica da discussão entre Koellreutter e o compositor amazonense na documentação epistolar reunida que se inicia neste mesmo mês após a publicação do “Manifesto 1946” e com a volta de Santoro da França

(jan./1947).

Não nos é possível concluir, ainda assim, que Koellreutter tenha intencionado obscurecer aspectos da trajetória de Santoro e conduzir a recepção do compositor amazonense a seu bel-prazer; mas por estar apegado a uma análise formal das composições, este descarta as novas ideias que o compositor vinha desenvolvendo, ainda não concretizadas materialmente; e parece centrar sua crítica apenas com referência em suas composições. Além disso, a irradiação imputa a Santoro uma crise na música brasileira que procura, a partir deste diagnóstico, projetá-lo como uma grande solução para um ambiente conservador estagnado em uma má compreensão do legado deixado por Villa-Lobos. Dito isto, funda-se uma tradição nestes compositores que diz respeito a um legado “em crise” de Villa-Lobos que deixara alguns dilemas a serem superados, para em um segundo momento do programa, traçar um distanciamento entre Santoro e Peixe, a fim de mostrar como ambos estão participando da “criação de uma nova linguagem sonora” que procura dar diferentes respostas para este legado/problema deixado pela obra de Villa.

GUERRA PEIXE é totalmente diferente de CLÁUDIO SANTORO. É um compositor de um humor muitas vezes satírico e de um realismo quase dramático. Um real talento. GUERRA PEIXE possui um grande domínio da matéria sonora e um autêntico conhecimento dos recursos mais subtis e brilhantes da palheta orquestral. Sua linguagem musical baseada num cromatismo diatônico, atonal e livre de preconceitos, é de uma brevidade de proporções e de uma economia de meios que – característico de uma das tendências estéticas do nosso tempo – parece determinada por uma certa pressa, um certo desejo de condensar (...) As DEZ BAGATELAS são um exemplo de que o atonalismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça, com o lirismo, e que o aspecto por assim dizer esotérico e 'cerebral' que essa linguagem musical frequentemente apresenta em SCHOENBERG, em contraste com a 'humanização' nela operada pelos jovens atonalistas brasileiros, CLÁUDIO SANTORO e GUERRA PEIXE, está estribada, apenas na diferença de suas respectivas naturezas psicológicas e artísticas” (MÚSICA VIVA, jan./1947, p. 4)

Aqui, além do legado villa-lobiano, podemos perceber o ímpeto em correspondê-los ao desenvolvimento musical europeu “mais avançado”, ao colocá-los como um desenvolvimento lógico do casamento de suas naturezas subjetivas com o material

musical que se manifestava, neste momento, através das técnicas composicionais seriais.

No entanto, como ressaltam Durão e Fenerick pensando na introdução do dodecafonismo em uma racionalização “ambígua”, adotar esta técnica no Brasil assume mais um aspecto de atitude do que um imperativo conduzido por uma tradição de rupturas (colapso do sistema tonal, por exemplo) no ceio do desenvolvimento da linguagem musical ocidental. Para estes pesquisadores, torna-se impossível pensar uma necessidade histórica para o material musical fora do círculo musical europeu, assumindo ares de um produto internacional que, ao chegar, assume colorações nacionais (DURÃO; FENERICK, 2011, p. 216). Essa análise formaliza em alguns aspectos o sentido que têm a afirmação do programa a respeito de Guerra-Peixe e Cláudio Santoro, ao dizer que estes “humanizam” a linguagem de Schoenberg, pois aderem a referenciais da racionalização musical brasileira.

Apesar das implicações da projeção dos alunos de Koellreutter através das irradiações, fica claro que o programa é uma extensão de suas outras atividades que têm um tom marcadamente pedagógico, pois, aqui não se trata apenas de aclimatar essas obras ao público brasileiro, mas tornar elas audíveis para que os próprios compositores se submetam à crítica de suas composições e sejam comparados entre si, a fim de promover também a educação musical empreendida pelo professor.

Com o avanço das querelas a respeito do fazer artístico de Koellreutter, marcado principalmente pela adesão de Santoro às linhas das diretrizes de Praga e a crescente crítica aos princípios do dodecafonismo, principalmente por uma atribuída ortodoxia, o programa irradiado em agosto de 1949 procurará esclarecer alguns aspectos da música contemporânea e sua relação com o público. No início é apresentado o *Concerto para violino e orquestra* de Alban Berg (1936), baseada na série dodecafônica, desenvolvendo-a a partir da utilização de procedimentos de permutação da série-base, permitindo que algumas tríades tonais apareçam no interior da série como derivações. Tal tonalismo é fortemente assumido em algumas passagens do segundo movimento, por exemplo, em sua citação final da cantata de Bach *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV

60, mostrando a possibilidade de uma relação “harmoniosa” entre serialismo e tonalismo.

Após a apresentação do *Concerto* de Berg, o programa *Música Viva* utilizará um recurso pedagógico da forma radiofônica ao simular uma conversa entre o Locutor e uma Ouvinte. O fato da conversa estar transcrita nos garante que é uma encenação com o objetivo pedagógico de desfazer algumas (in)compreensões sobre a música contemporânea. A ouvinte, entrando em uma aparente contradição, encena uma antagonista ideal das técnicas composicionais contemporâneas que adora os programas do *Música Viva*:

Ouvinte: - Hoje, finalmente, depois de ter ouvido o programa “MÚSICA VIVA” durante anos, resolvi telefonar para o snr. Estou simplesmente desesperada. Não compreendo nada dessa música e até nem sei, se se pode chamar essa aglomeração de notas, dissonâncias e cacofonias de toda espécie, de música. Fico irritada e até neurastênica. E é por isso que hoje tomei coragem e lhe telefonei.” (MÚSICA VIVA, ago./1949, p. 327)

Com a apresentação dessa personagem, o locutor terá diversas oportunidades de afirmar a incongruência dessas assertivas que se fazem reincidentes no meio musical da época. Ao iniciar citando que composições como o concerto recém-apresentado de Berg eram “profundamente feias”, o locutor dá alguns exemplos musicais contrastando uma Sonata de Mozart e uma de Schoenberg:

Ouvinte: - Isso mesmo. O Snr. vê enquanto que a música de Mozart soa agradavelmente, harmônica, dando prazer à gente, a música de Schoenberg não satisfaz, irrita e até aborrece com sua falta de melodia e suas constantes dissonâncias

Locutor: - É porque o ouvido está submetido à lei do mínimo esforço e habituado com o ideal sonoro dos tempos passados. Somente um esforço maior do ouvido – que naturalmente é o esforço do ouvinte – descobrindo as belezas e o interesse propriamente dito pode proporcionar a música de nossa época poderá resolver essa questão. Assim sem dúvida, o ouvido se habituará e sentirá igualmente satisfeito. É, em consequência, o ouvinte começará a interessar-se pelas novas criações sonoras.” (MÚSICA VIVA, ago./1949, p. 6)

Aqui o referencial pedagógico pode se converter em presunção com a música contemporânea, pois ao perceber esse processo de relação entre as novas técnicas e o

público como problemático, visa resolvê-lo a partir de uma acusação do público que não compreende esta música por não ter se esforçado o suficiente, o que desnatura em partes o processo pedagógico de identificação dos ouvintes com as razões do locutor. Por conseguinte, o locutor procurará dar o contexto da racionalização do material musical europeu a fim de aclimatar este processo estrangeiro ao público nacional:

Ouvinte: - Bem, talvez tenha razão. Mas o Snr. não pode negar que a música de hoje profana arbitrariamente as regras da música clássica?

Locutor: - Bem, era esse o argumento que eu esperava. Mas, a sna. me desculpe. Creio mesmo que deve seriamente estudar a história da música e da estética das artes. Como se, precisamente, toda a música do Romantismo não viesse já, desde Beethoven, dando nova significação a essas sacrossantas “regras”. Como se um Chopin, um Wagner ou um Mussorgsky tivessem recuado um momento só que fosse em infringir as regras clássicas, criando, ao mesmo passo, outras, quando se tratava de dar expressão verdadeira ao que o seu instinto musical lhes ditava, ao que a sua verdade interior gritava a ser Verdade mesma (MÚSICA VIVA, ago./1949, p. 8)

No entanto, esta tentativa pode incorrer em dissensos ao se pensar que podemos interpretar a “verdade interior” tanto como a lógica imanente da obra, como uma “verdade interior” arbitrariamente arranjada para legislar a favor da música contemporânea a partir de um discurso transcendental. Como já ressaltamos que essa história da música não se encontra sedimentada na racionalidade brasileira, acreditamos que seja provável a possibilidade da segunda interpretação – razões estas que mostram que a construção de Koellreutter (aludido como o “organizador do programa” em diversas transcrições) como dodecafonista tem clara incidência em suas atividades e não apenas no suposto “reacionarismo” da cena musical.

Levantamos essas questões também para perceber até que ponto se efetivam essas propostas pedagógicas de Koellreutter, questão interpretativa ainda não levantada pela bibliografia sobre o compositor. Como podemos ver ao fim do programa, onde a ouvinte se pergunta: “para que servem então todas aquelas regras que se aprende no Conservatório?”. Na sua resposta, ao invés de mostrar a necessidade dessas técnicas convencionais para entender o desenvolvimento da lógica

composicional, o locutor opta por uma resposta genérica, atestando que se trata de uma questão de princípios estas lições passarem para ser “matéria morta dos Tratados”, produzindo um conflito que Koellreutter sempre se furtou em incorrer, pois o compositor se manteve constantemente em defesa da rigorosidade do estudo musical das técnicas composicionais clássicas e pré-clássicas.

Para tentar entender melhor as dinâmicas pedagógicas que se deram por meio das irradiações, cabe-nos entremear os escritos e as atividades pedagógicas de Koellreutter. Em um primeiro momento, existe um relato professoral que pode ser tomado como um dos marcos efetivos da introdução do dodecafonismo no Brasil. Koellreutter, que então lecionava aulas de harmonia e contraponto a Claudio Santoro, afirma ter sido influenciado diretamente pelo seu mais recente aluno advindo das terras amazonenses para compor a sua peça *Invenção para oboé, clarineta e fagote*. A narrativa construída por Koellreutter afirma que Santoro empregou alguns motivos seriais em passagens de sua *Sinfonia para duas orquestras de cordas*, de 1940, que fora apresentado ao seu então professor que, apesar de ter vivido em círculos da música contemporânea europeia, não o havia introduzido nestas técnicas²¹.

É possível ler a tendência serial em Santoro tanto como sendo atribuída ou apreendida por Koellreutter, ambiguidade que problematiza esta afirmação, *a posteriori*, em entrevista tomada como uma determinante do sentido das atuações do compositor alemão no cenário. Por conseguinte, torna-se perceptível o paralelismo que há entre esse procedimento educacional colocado por Koellreutter para constatar e aderir ao serialismo em música e o de Schoenberg com seus alunos ao abrir o seu tratado de *Harmonia* que funda o primeiro momento da poética atonal, escrito em 1910 e iniciado

21 Todas estas informações têm como substrato unicamente essa entrevista concedida a Kater em 1997, onde relata: “Mas quem leva realmente a estudar, a aprofundar meus conhecimentos sobre a síntese da música dodecafônica, sobre o atonalismo, foi Cláudio Santoro [...] Ele trouxe um dia a partitura de uma sinfonia para duas orquestras de cordas que tinha indícios, sintomas de uma organização serial. Aquilo nele era pura intuição. [...] Então conversei com o Cláudio sobre isso e resolvemos que seria interessante desenvolver aquilo um pouco mais. Desenvolvemos juntos. Portanto, quando fazia esse desenvolvimento para o Santoro, fazia também para mim. Comecei a estudar a dodecafonia através da análise que fiz para mim. Mas eu nunca – isso também é fofoca – estudei a música dodecafônica de forma rigorosa. Tenho apenas uma peça a meu ver – e mesmo assim não tenho certeza -, uma peça de duas páginas, que é rigorosamente dodecafônica” (KOELLREUTTER, 1997, p. 16-18)

com a epígrafe: “Este livro, eu o aprendi de meus alunos”. Esse paralelismo não toma ares aqui de um estudo comparado, mas antes tenta perceber por onde Koellreutter pode ter se apropriado desse constructo para poder problematizar a afirmação deste dado em entrevista. Pois, através dos relatos de Schoenberg sobre como se desenvolve sua pedagogia musical e como ele estabelece, enquanto professor, relação com os seus alunos, pode se perceber certa reincidência de posturas na atitude de Koellreutter frente à pedagogia musical²².

Com esse tipo de aproximação pedagógica, Schoenberg funda um procedimento que visa apreender o elemento expressivo presente na dinâmica de necessidades da subjetividade do aluno. Submetendo os alunos a refletirem sobre a construção formal que lhes é imposta social e musicalmente sob o crivo de seu referencial expressivo. Há como se traçar certa afinidade com essas fundações em Koellreutter a partir de uma querela com Andrade Muricy, após o crítico afirmar em sua coluna no *Jornal do Comércio* que Koellreutter militava (“prosélito tenaz”) pela música atonal/dodecafônica, cooptando seus alunos a engrossar as fileiras do serialismo. Em resposta, o professor afirma um discurso que ecoa algumas derivações do relato pedagógico schoenberguiano:

Ensino exclusivamente a construção musical, não intervindo, de maneira nenhuma, na formação estética de cada um! Viso, deste modo, o desenvolvimento da expressão *própria* dos meus alunos – princípio fundamental do meu trabalho pedagógico – eliminando as influências de regras doutrinárias e acadêmicas, prejudiciais para a criação artística, e as quais servem unicamente para a análise das obras escritas na época, cuja linguagem sonora elas representam. (...) apenas 3 exprimem-se no atonalismo, conservando-se os outros dentro do conceito tonal. São todos jovens, e se eu fosse inescrupuloso 'prosélito tenaz' preso a uma 'descabida paixão' pela técnica schoenbergiana, na certa os meus alunos teriam de ser atonalistas, mercê da minha influência. No entanto de quem bem me conhece, é sabido o respeito que pela personalidade dos alunos, sempre tive (KOELLREUTTER, fev./1946, p. 1)

22 Como vemos em Schoenberg: “O professor que não se entusiasma, por somente dizer 'aquilo que sabe', desperta muito pouco as forças de seus alunos. O movimento deve originar-se dele mesmo e transportar sua inquietude a seus aprendizes. Então, eles buscarão como ele. Não disseminará, desse modo, formação, e isto será bom. Pois 'formação', hoje, significa saber um pouco de tudo sem compreender nada de coisa alguma (...) Por conseguinte, fica claro que a primeira tarefa do professor é, sem rodeios, sacudir de cima a baixo o aluno.” (SCHOENBERG, 2011, p 31)

A partir do sentido que nos conduz o excerto, podemos levantar a hipótese de Koellreutter ter elaborado essa narrativa a respeito da trajetória musical de Santoro e Guerra com interesse em corresponder aos avanços pedagógicos propostos por Schoenberg ou mesmo projetar essa necessidade musical em seus alunos a partir desse constructo que legitima suas posições na educação musical. Por isso a importância também de delimitar a distinção entre as diferentes formações dos seus alunos – que emanam da matriz Koellreutter –, principalmente entre Guerra-Peixe e Cláudio Santoro, a fim de garantir projeção pública para os resultados da sua atividade pedagógica.

Apesar de Santoro ter ingressado nos cursos de Koellreutter antes do ano de 1940, Guerra-Peixe irá ingressar apenas em quatro anos depois, recém-formado pelo Conservatório Brasileiro de Música. O compositor inicia suas publicações por volta de 1947, no entanto, colhemos em documentação epistolar datada do ano de 1946 um comentário sobre o seu então professor, onde podemos perceber o apreço e a importância que o recém formado músico atribui a seu orientador:

O professor Koellreutter (antes de tudo amigo de todos) cada vez se torna mais admirado pelos que o conhecem mais de perto. Graças a ele muitos jovens de talento não se perdem em estéril academicismo, como os paulosilvas de cá, graças a ele já se compõe muito melhor no Brasil (GUERRA-PEIXE, dez./1946)

O jargão utilizado 'paulosilvas' é uma referência direta ao professor de harmonia da Escola Nacional de Música, Paulo Silva. Neste momento, se sobressaem como instituições reguladoras do ensino musical da época de maior relevância, a Escola Nacional e o Conservatório Brasileiro de Música, neste último Koellreutter lecionaria até 1944, demitido após a desavença já relatada no primeiro subcapítulo com Oscar Lorenzo Fernandez, diretor do Conservatório. À frente da ENM, até 1946 temos o espaço coordenado pela gestão de Sá Pereira. Ambas as escolas e seus respectivos diretores não só possuem uma adesão à estética dita “nacionalista”, mas também procuram, por seus meios, encontrar caminhos que se dirijam contra o academicismo, algo que é também levado a cabo pela educação villa-lobiana através dos cantos

orfeônicos. Em Sá Pereira, podemos ver que são percebidos problemas correlatos aos que Koellreutter diagnostica, e com algumas nuances, soluções parelhas sobre uma possível personalidade inerente ao aluno que carece de desenvolvimento pelo professor:

O ensino antigo desconhecia a criança. Preocupado unicamente com o programa, a matéria a ser ensinada tinha assim uma orientação intelectualista e informativa. Não passava pelo espírito do professor que só se aprende verdadeiramente através da própria experiência, e que a função primordial do mestre deve consistir em despertar a curiosidade e o interesse e a vontade de aprender do aluno e em canalizar e dar direção acertada à atividade que tinha logrado despertar (SÁ *apud* PAZ, 2013, p. 47)

Diferente de Koellreutter que trata a apreensão da personalidade pela organização dos sons apresentada, Sá “traça um paralelo entre a função do professor (...) até a compreensão do ensino intuitivo” (PAZ, 2013, p. 47-48), trazendo para o ensino musical os avanços na pedagogia comportamental de Pestalozzi, o que distancia as duas propostas.

Não nos deteremos no projeto orfeônico de Villa-Lobos devido à vasta bibliografia que se têm sobre o assunto, o que, além do mais, nos distanciaria do objetivo proposto. Mas, cabe aqui perceber como Koellreutter louvava a iniciativa pedagógica orfeônica e perceber que semelhanças poderíamos atribuir a esta comparação de propostas, que são comumente lidas como antagônicas. No entanto, em seu artigo “A música moderna e as novas formas de expressão musical”, Koellreutter louva a oportunidade que concede o canto orfeônico às coletividades musicais como alternativa ao ensino exclusivamente técnico que visa produzir virtuosos.

A preocupação central será, sem dúvida a criação musical e as matérias coletivas de música: conjunto instrumental e canto orfeônico. Entretanto estarão perfeitamente integrados com a vida social, com a qual tomarão contato íntimo, a fim de tomarem consciência de que o artista faz parte do povo também (KOELLREUTTER, 1944, p. 2)⁴¹

Koellreutter elogia a proposta villa-lobiana tanto pela dissolução do artista em meio ao povo, quanto pela acessibilidade musical que propõe a pedagogia orfeônica de Villa-Lobos. Dessa maneira, podemos unir todas essas propostas pedagógicas ao universalizar entre estes compositores o critério de crítica ao ensino técnico de instrumentistas-virtuose e da recusa do “academicismo” das regras clássicas providas pelos “paulosilvas” dos Conservatórios. Nesse ponto em comum, Koellreutter se sobressai por um aspecto que não se efetiva na prática pedagógica dos outros compositores: a falibilidade do professor. Por mais que a proposta villa-lobiana procurasse dissolver o músico, vemos que o compositor nunca alcançou essa dissolução, antes se monumentalizando pelas atividades grandiosas que apenas ressaltavam seu caráter de “gênio”. Em documento colhido unicamente por Leandro Souza, intitulado “Ata 1946” pelo pesquisador, vemos que este é um critério que garante uma inovação das práticas pedagógicas de Koellreutter no meio, quando este disserta sobre como conduz seus alunos à resolução de um problema formal na música:

Os Srs. observarão igualmente um grande número de novas formas ou melhor, de tentativas formais. Isto porque cada um dos estudantes tenta resolver por si próprio o problema formal, talvez a questão mais importante na música. (...) Na solução do problema formal assim como em outras questões artístico-intelectuais, prefiro não dar soluções, a não ser em último caso, quando o estudante não as consegue encontrar. Indico apenas o caminho. (...) E, às vezes, desconheço – eu mesmo – as soluções de determinados problemas estéticos, formais ou mesmo técnicos, procurando-os em conjunto com os meus discípulos. Considero essencial – acentuo: considero essencial – a cooperação entre discípulo e professor. O aluno deve reconhecer no seu mestre o direito de errar. O professor, por seu lado, precisa ter a coragem de mostrar que também ele não sabe tudo. (...) Deste modo, o nosso trabalho é baseado em princípios que, a meu ver, são os únicos que podem ser justificados em relação à responsabilidade, em que estão implicadas a educação musical e a formação de uma nova geração de compositores: 1º – Liberdade de expressão; 2º – Desenvolvimento do caráter e personalidade; 3º – Conhecimento de todos os processos de composição, antigos e modernos, e das leis científicas que constituem o fundamento da composição musical; 4º – Aquisição de um 'metier' que corresponda inteiramente às exigências da composição moderna, justificadas pela evolução musical (KOELLREUTTER apud SOUZA, 2009, p. 106)

Por mais que elogie a proposta villa-lobiana e perceba os mesmos diagnósticos,

a resolução para o problema constatado em Koellreutter se dá estritamente no âmbito do tratamento com o material musical, sem preocupações de acessibilidade ou de dissolução do artista. Se sobressai aqui a ética do professor em assumir seus limites em relação ao conhecimento musical e procurar induzir o aluno por meio destes problemas constatados na sua contemporaneidade que não necessariamente encontram resolução imediata, constatando assim a falibilidade do docente. Esse procedimento, novamente, tem reincidência anterior nas palavras de Schoenberg, publicadas no Prefácio ao seu tratado de Harmonia, escrito em 1910:

Quando lecionava, nunca procurei dizer ao aluno, meramente, 'o que eu sei'. Bem antes, o que ele desconhecia. Por outro lado, esse fato não era o principal, apesar de, por isso mesmo, sentir-me já na obrigação de encontrar algo novo para cada discípulo. Senão, esforçava-se em mostrar-lhe substância da coisa desde o seu fundamento. Por esse motivo, jamais existiram para mim essas regras regidas que tão cuidadosamente armam os seus laços em torno do cérebro de quem aprende. Tudo se resolvia em instruções tão pouco obrigatórias para o aprendiz quanto para o professor. Se o aluno pode agir melhor sem tais instruções, então que passe sem elas. O professor, todavia, deve ter a coragem de expor-se ao ridículo. Não deve apresentar-se como o infalível, o que tudo sabe e nunca erra: mas como o incansável, que busca sempre e que, talvez, às vezes encontra. Por que desejar ser semideus? Por que não, melhor, plenamente humano? (SCHOENBERG, 2011, p. 31)

Com essa descrição, percebemos aqui que as palavras de Schoenberg arroladas nesta citação encontram certo paralelismo com o discurso de Koellreutter, fato que se confirma até pelo emprego das mesmas palavras para designar os alunos como “discípulos”. Dessa maneira, por mais que Schoenberg não tenha formalizado uma metodologia própria para o ensino musical, vemos que Koellreutter tenta empregar as posturas semelhantes do compositor vienense em sua prática educacional.

No mais, cabe discutirmos aqui se há a possibilidade da pedagogia musical promovida por Koellreutter produzir suas próprias dissidências. Com a reviravolta de Cláudio Santoro já desenvolvida no primeiro subcapítulo, podemos perceber como o compositor amazonense acusa Koellreutter exatamente pelos aspectos que negariam os supostos fundamentos de sua pedagogia. Em artigo sobre os problemas da música

contemporânea, Santoro questionará a formulação koellreutteriana da música atonal como “arte do futuro”, termo recorrentemente empregado em entrevista e que têm reincidência na produção dos manifestos:

É comum entre artistas que criam para si próprios declarações como esta “eu sinto assim”, não se importando que sua arte seja compreendida ou não compreendida. A expressão “minha arte será compreendida no futuro” é uma espécie de consolo com que o artista procura justificar-se. Deste modo fica bem claro que existem duas atitudes: o que escreve sem pensar em ser compreendido e o que procura ser útil com a sua mensagem, buscando uma relação com o povo (SANTORO, 1948, p. 237)

Com isso, podemos apontar a função social e comunitária da arte como uma demanda relativamente nova em Santoro, se compararmos com sua postura nos primeiros escritos na primeira fase da revista (1940-1941) que se tratava mais de questões formais da obra musical (em busca de uma substância no folclore) e apelava para um universalismo engendrado por elementos nacionais. Essa demanda irá progressivamente produzir a ruptura de Santoro com o Música Viva e seu professor/fundador, constantemente acusado de isolar-se em resoluções no plano formal do desenvolvimento musical, se preocupando pouco com o possível solipsismo que poderia derivar de suas práticas musicais.

O desfecho dessa querela, no interior do grupo Música Viva, entre Koellreutter e seus dois principais “discípulos” tem fim em 1949 de acordo com Kater, onde o autor afirma que em junho deste ano Guerra-Peixe compõe sua última peça “atonal-dodecafônica” e considera “ter abandonado definitivamente a orientação dodecafônica e abraçado a linha nacionalista” (KATER, 2001, p. 190), ocupando-se de pesquisas folclóricas no Recife; e continua suas reflexões sobre os limites e possibilidades artísticas da música popular no cenário brasileiro a partir de reflexões pautadas no *Ensaio* de Mário de Andrade. Também em 1949, recém chegado de sua estadia em Paris, em meio a problemas financeiros, Santoro irá se desligar das atividades do Música Viva ao decidir morar na fazenda do sogro (Fazenda Rio do Braço – local constado das assinaturas de sua documentação epistolar com Koellreutter), dedicando-

se exclusivamente ao desenvolvimento de um “nacionalismo substancial” que procura se diferir daquele praticado por Villa-Lobos e Guarnieri.

No entanto, se Guerra-Peixe está pautado fundamentalmente no *Ensaio marioandradiano*, Santoro dispensa as orientações do “papa do modernismo” e segue as diretrizes do realismo socialista soviético propagado pelo Congresso de Compositores em Praga. Se abolirmos estas distinções de caminhos, podemos incorrer ao risco de interpretar o “nacionalismo musical” em bloco.

Esses aspectos demonstram a colisão de estratégias que se interpelaram na disputa pelo sentido que anuncia o material musical, assim como pelo diagnóstico dos problemas e impasses a serem solucionados. Essas tópicas levantadas aqui serão mais bem desenvolvidas à luz da discussão musical proposta pelo próximo capítulo, optando exclusivamente por um recorte temático em volta das atividades radiofônicas e pedagógicas de Koellreutter. Para tanto, vale ressaltar que dessa cisão dos “discípulos” em diante, ambos os compositores produzirão textos que se figuram como afrontas radicais a Koellreutter, como “Que ismo é esse, Koellreutter?” de Guerra-Peixe, escrito de 1952 que acusa o ex-orientador de plágio.

2. Obras e conceitos: formação de uma tensão musical (1939-1947)

2.1 *Música 1941*: impactos da formação de um “estilo” composicional

Procurou-se até aqui relatar um movimento histórico de dupla via na vereda percorrida pelas atividades de Koellreutter nos anos 40, momento em que não só acumulou críticos diretos e indiretos que alternavam suas posições conforme as atividades do compositor iam ganhando notoriedade pública, como também encontrava limites e pressões oriundos da dinâmica advinda, principalmente, da crítica musical carioca e dos seus alunos.

O primeiro exemplo que percorremos é do crítico João Itiberê da Cunha que, em

setembro de 1939, celebra no *Correio da Manhã* as “tão brilhantes e meteóricas iniciativas” do compositor alemão, tais como sua facilidade em fundar sociedades musicais ou suas qualidades como virtuose da flauta – se referindo apenas às suas empresas e não propriamente às suas composições –, para posteriormente, em seu último artigo publicado onde cita Koellreutter (13/12/1943), referenciá-lo junto a Schoenberg como “belicosos revolucionários”. Esta crítica, simultaneamente, finda as relações escritas entre crítico e compositor, reconhece a inovação e o valor das atividades musicais de Koellreutter, mas anuncia um dissenso originário que funda um distanciamento irreparável:

O espaço não nos permite, infelizmente, entrar em considerações sobre a magnífica palestra. Se não nos damos por convencidos não será por não compreender as intenções dos belicosos revolucionários; mas por pertencermos a um mundo muito diverso, absolutamente diferente, onde o espírito ainda não está liberto das suaves ninharias que se chamam: poesia, emoção e sensibilidade, e que forma a música que sentimos (CUNHA, dez./1943, p. 8)

O comentário deixa entrever um sintoma da racionalidade que opera na crítica musical deste período, que não procura isolar o material musical dos seus impactos na subjetividade, condicionando à crítica a lidar somente com as externalidades da obra, o que, portanto, desconsidera a dinâmica histórica do fazer composicional, passo teórico fundamental para a compreensão das músicas atonais e seriais em seus propósitos. À parte desta peculiaridade da crítica de Itiberê da Cunha, o que nos interessa aqui é perceber que há uma divisão fundamental da figura de Koellreutter pela crítica, pois, na medida em que torna pública a *Música 1941*, a crítica dividirá o compositor entre as suas louvadas empresas e a sua aderência estética vil aos preceitos do atonalismo e da técnica dodecafônica, como podemos ver na crítica de Andrade Muricy, publicada em 12 de fevereiro deste ano no *Jornal do Commercio*, assumindo a dualidade de elogiar e dar enfoque às publicações do *Música Viva* dirigidas por Koellreutter e condená-lo como “nitidamente schoenberguiano, e de intencional e sistemática cerebralidade” (MURICY,

fev./1941, p. 4). Dessa maneira, a peça para piano *Música 1941* é a composição que inicia a tensão entre crítico e compositor como relatado no primeiro capítulo e que julgamos fundar um estilo de expressão koellreutteriana que congregará seus opositores e partidários em torno de seus impactos estéticos durante o restante da década de 1940.

Uma série de fatores sociais e estéticos nos conduzem a eleger a *Música 1941* como um momento fundante da primeira expressão koellreutteriana. Apesar da peça para trio de sopros (fagote, clarinete em si bemol e oboé) *Invenção* ter sido publicada na sexta edição do *Boletim* e colocada como a primeira experiência dodecafônica do compositor, ela ainda não demonstra alguma apropriação específica da técnica dodecafônica, pois, como afirma a regente Ligia Amadio, nesta peça “a escolha da série (...) denota algum receio em arrojarse completamente para fora do ambiente tonal” (AMADIO, 1999, p. 31); isto é, preocupa-se antes em corresponder à maneira de uma peça de “estudo”, do que propriamente se valer dos recursos seriais para mostrar sua expressividade. A despeito da suposta rigorosidade²³ da peça, o compositor efetua certa condensação dos elementos da série, abreviando-os, não configurando propriamente uma composição estritamente dodecafônica – a procedimento que aparecerá como uma das marcas composicionais do alemão em *Música 1941*.

Em seus aspectos técnicos, a *Música 1941* é uma peça para piano dividida em três movimentos (Tranquilo, Muy expressivo, Muy ritmado y destacado) que, segundo Adriano Braz Gado, trabalha em cima de uma série de doze sons, mas utiliza diferentes processos no tratamento da série. Entre eles, destacam-se as alterações no ordenamento das alturas: “1) a omissão de alturas da série no interior do segmento”, não

23 Há uma divergência sobre a suposta rigorosidade dessa peça: Kater (2001, p. 107) afirma que a peça é “rigorosamente estruturada” na técnica dodecafônica, ao passo que Amadio afirma utiliza o recurso “com mais ousadia, mas não de forma rigorosa. Koellreutter vai condensando a aparição da série, eliminando alguns de seus elementos, alterando outros cromaticamente, utilizando famílias, procedimentos que vão, pouco a pouco, distanciando-o da poética da segunda escola vienense”. A partir dessas interpretações pensamos que esta ainda é uma obra de amadurecimento com a técnica. Por fim, em 2015, Teca Alencar (p. 77) nos apresenta uma análise subjetivista que procura incorporar a obra ao esquema teórico formado por Koellreutter a posteriori de Gestalts, elementos que são encarados unidades com vistas a substituir o desenvolvimento temático, mas que não participa dos possíveis dessa composição, pois Koellreutter ainda se atém a uma escrita convencional, como garante Amadio.

configurando uma reprodução integral da série; “2) a permutação de alturas da série”, formando séries derivadas da série-base; “3) a repetição de elementos no interior da série”, produzindo um efeito de expectativa e rememoração através da dinâmica motívica da série.

Série base

a)

$7 + 7 = 14 \quad (14 - 12 = 2)$

$0 + 7 = 7$

Série derivada

b)

0 7 2 ...

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Série base e série derivada de *Música 1941* (GADO, 2005, p. 104)

Pelo trabalho de permutação e flexibilização da série, podemos aproximar esta experiência de Koellreutter a alguns procedimentos seriais levados a cabo por Alban Berg que, por exemplo, em seu *Concerto para Violino* propõe alguns encadeamentos tonais a partir de tríades derivadas de uma série base. Cabe assinalar que Carlos Kater (2001, p. 105), pautado em relatos do próprio compositor, afirma que este havia estudado sistematicamente o *Concerto* sob orientação de Hermann Scherchen, juntamente com o *Trio de Cordas* (Op. 45) e o *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. Por

consequente, é importante notar que o uso de tríades derivadas da série no contexto da *Música 1941* não implica em relações tonais como pretende o *Concerto* de Berg, mas apenas a referência isolada de tríades em estilo atonal livre. Portanto, podemos atribuir a Koellreutter uma determinada afinidade com Berg no âmbito da progressão da técnica, pois ao dedicar sua atenção aos problemas da estrutura serial visando à sua flexibilidade – em benefício de sua intencionalidade composicional –, e não à adequação do propósito expressivo ao constructo da série, o que torna possível aproximar as respostas de Koellreutter aos impasses na técnica dodecafônica apresentadas na *Música 1941* com as soluções berguianas para o *Concerto para violino*.

Abrindo aqui uma breve digressão, Teca Alencar de Brito (2015, p. 78) afirma que nesta composição já se anunciam elementos gestálticos, formando planos ondulatórios que organizam a apresentação da série em um grande continuum que “é sempre igual e está constantemente diferente”. No entanto, em nenhum dos escritos de Koellreutter vemos qualquer citação sobre o termo *gestalt*, muito menos algo parecido com uma Estética do Impreciso e do Paradoxal (desenvolvido na década de 60 em diante e anunciado em composições de 52-53), fazendo com que seja pouco possível que estes conceitos e procedimentos tenham participado do espaço de experiência desta composição em questão, mas antes anuncia uma correspondência com uma proposta de flexibilização do dodecafonismo muito particular de Koellreutter. Essa tensão interpretativa não nega a possibilidade de correspondência entre os períodos do compositor, aludindo a uma linha coerente de expressão, mas busca a historicidade dos processos composicionais e quais respostas eles procuram dar ao impasse que chegou a música com a técnica dos doze sons. Além disso, é importante perceber que Koellreutter tem contato através de Scherchen com um dodecafonismo que já está sendo submetido à revisão teórico-musical para não se perpetrar em doutrina ou enrijecimento, e apontando para a sua insuficiência de se consolidar enquanto sistema, encarado por Berg e Adorno antes como uma técnica de organização contrapontística²⁴, procurando

24 Para ver mais sobre o fracasso da técnica dodecafônica em substituir o sistema harmônico tonal,

expandir os critérios de expressividade do compositor a partir de uma nova ordem formal: “Adorno defenderá publicamente a interpretação que Berg faz da nova técnica: um princípio de organização prévia do material, que não pode ser confundido com uma nova receita para composição. A necessidade histórico-musical que dá sentido à nova técnica é também o que deveria impedir sua degradação em um sistema” (ALMEIDA, 2007, p. 225).

Antes de prosseguirmos com as relações estéticas travadas pela composição para piano de Koellreutter, cabe-nos explicitar alguns conceitos correlatos, tais como: “necessidade histórico-musical” e “material musical” - que visam dar sentido à metodologia apresentada. Primeiramente, o desenvolvimento do que se entende por material musical assume ares de uma *linha evolutiva* hegeliana que procura rastrear uma tradição de rupturas na música – europeia, sobretudo alemã –, caminhando paulatinamente para uma expansão do cromatismo em relação ao diatonismo, alcançando seu ponto culminante no *Tristão e Isolda* de Wagner, que expõe uma saturação das possibilidades do sistema tonal através da via cromática; esta é, a grosso modo, a tese desenvolvida no *Tratado de Harmonia* de Schoenberg que parte deste diagnóstico para propor o total distanciamento de um centro tonal em suas composições.

Tendo o atonalismo²⁵ lançado a música à deriva de toda uma sorte de inorganicidades, o dodecafonismo surge como uma promessa de “volta ao lar” que não redundasse na volta ao tonalismo (o lar por excelência), isto é, uma outra organização possível dos sons. Sendo assim, para Schoenberg, o dodecafonismo “tornaria manifesta a consciência do processo de dominação do material rumo ao progresso, garantindo a historicidade de seus meios” (ALMEIDA, 2007, p. 290), em contraposição à solução neotonal, onde esta consciência seria negada. No entanto, esses polos comportam uma

sendo muito melhor aproveitada como uma base para organização do contraponto: ver MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**. São Paulo: Ateliê, 2002.

25 Cabe lembrar que, como fora discutido anteriormente no primeiro capítulo através de uma entrevista com Alban Berg publicada no número 9 da revista *Música Viva*, atonalismo é um termo antes atribuído pela repercussão de determinadas obras de Schoenberg, como o *Pierrot Lunaire*, do que algo que o compositor tenha fundado como um conceito no seu *Tratado de Harmonia*.

coerência dicotômica que, apesar de romper com o tonalismo como segunda natureza, instaura um princípio de necessidade que incorre novamente em um dualismo (progresso e reação) na sua busca incessante por autonomia estética.

Procurando historicizar a lógica imanente proposta por Schoenberg, o conceito de material de Adorno percorre um longo caminho, de Hanslick à Krenek, passando por Weber, onde encontra o momento preciso em que mesclam-se autonomia e heteronomia²⁶. Com o desvelamento do processo, se mostra evidente que esses problemas não são puramente estéticos, mas apontam para uma capacidade única de revelar a racionalidade que opera na sociedade. No entanto, ao tentar aferir um procedimento metodológico do conceito Adorno, Max Paddison aponta para uma antinomia que pode nos ajudar a conduzir o trato das obras, pois “o progresso ocorre no material musical, e não na obra individual, e, no entanto, o único acesso que temos ao progresso do material é através das obras individuais” (PADDISON, 1993, p. 89). Situando-nos no interior desta contradição, procuraremos pensar o movimento histórico do material musical a partir da confrontação de determinadas obras – dispostas em hierarquia pela importância que assumem no contexto histórico e da crítica, rastreando a contingência e pluralidade das soluções, por vezes antitéticas, que habitam este palco comum de experiências. Desta maneira, *Música 1941* se configura como a primeira e mais expressiva resposta material de Koellreutter aos impasses colocados à música

26 Torna-se impossível percorrer esse raciocínio de Adorno, sem quebrar o fluxo do discurso histórico. No entanto, para não tomarmos o conceito como fim em si mesmo e apenas fundo metodológico, cabe explicitar o trajeto filosófico-musical percorrido. Desenvolvido nos debates com Ernest Krenek, nos anos 30, e tendo como pano de fundo as disputas entre expressionismo e neoclássico na música alemã dos anos 20, o filósofo alemão entenderá que o conceito de material exposto pelo compositor, subjaz uma identificação entre as “possibilidades de composição” e a “totalidade dos meios de expressão”, o que configura uma naturalização de processos que são, sobretudo, históricos. Não há um diagnóstico físico-objetivo que procure dar conta da historicidade dos processos composicionais. Para tanto, ele é o “resultado da consciência das possibilidades de expressão”, do qual o dodecafonismo seria o estágio de consciência mais avançado em relação ao material. No entanto, em outra formulação aonde revê seus desacertos, Adorno mostrará que não depende apenas da sua imanência lógica interna, mas também do “canôe de interdições” que criam a cada nova possibilidade. Isto é, “a expansão do material, paradoxalmente, tem como principal consequência sua redução”. No caso do dodecafonismo, “com as novas possibilidades geradas pelo cromatismo, torna-se necessário repensar a questão da consonância e da dissonância no contexto da emancipação da dimensão polifônica em relação ao pensamento vertical harmônico” (ALMEIDA, 2007, p. 287-296)

brasileira, derivando daí um “estilo” que trará um impacto significativo para as obras posteriores formando dilemas que atingiram, sobretudo, seus alunos.

A primeira obra a se corresponder diretamente à *Música 1941* se trata da *Sonata 1942* de Cláudio Santoro, publicada e executada no mesmo ano em que à composição de Koellreutter veio à luz para a crítica, período em que ambos já haviam rompido a relação pedagógica mais imediata de professor-aluno e seguiam como amigos compositores que partilhavam as mesmas diretrizes, pois mesmo o *Boletim* não estava sendo desenvolvido no período. Os mesmos três procedimentos de utilização da série atribuídos à peça para piano de Koellreutter são aqui empregados, havendo apenas mudança na ordenação e não-ordenação das alturas. Essa relação, no entanto, só se percebe no nível da leitura musical, pois, na escuta destas peças vê-se que, apesar dessa similitude técnica, a expressividade das composições as distancia substancialmente. Koellreutter procura, em *Música 1941*, dar um papel preponderante às pausas a fim de dar expressividade ao silêncio e intensificar o efeito da mudança de alturas (texturizadas ou não) quando o sons se fazem ouvir; mesmo em seu último movimento que leva o nome de *ritmado y destacado*, anuncia um vigor rítmico que inexistia – interrompendo constantemente o fluxo do discurso musical –, além de ter uma variabilidade rítmica enorme, congregando a ocorrência de exatas vinte células diferentes que incorrem em momentos distintos, sob métricas irregulares entre si e dispostas, por vezes, entre grandes pausas:



Figuras rítmicas *Música 1941* (GADO, 2005, p. 149)

Na *Sonata 1942* de Santoro, mesmo utilizando dos mesmos procedimentos de organização dos sons a partir da dinâmica entre série-base e série-derivada, há uma vitalidade rítmica que não só garante constância e sustentação ao discurso musical, mas também uma textura polifônica através de sobreposições das séries apresentadas.

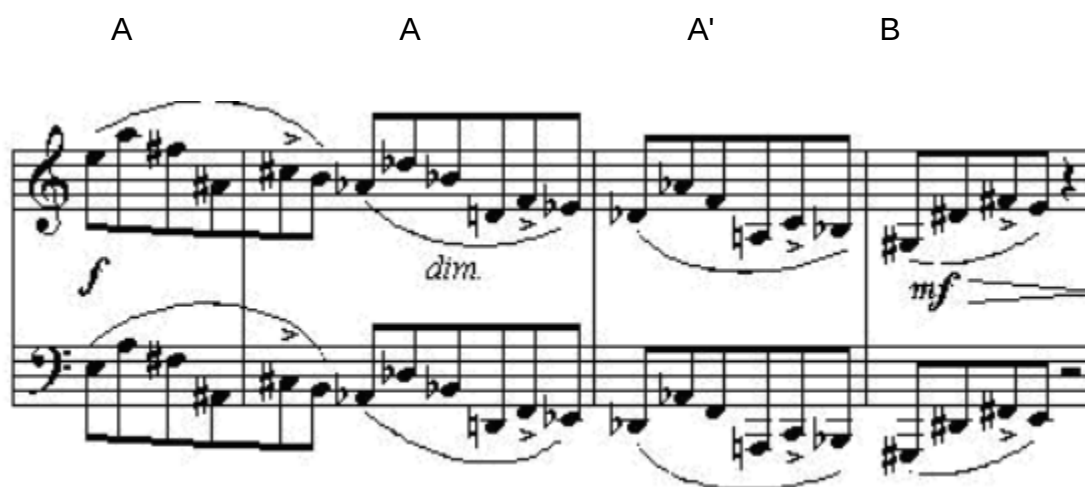


Série *Música 1942* – (GADO, 2010, p. 3)

Três anos após a composição para piano de Santoro vir à luz, Guerra-Peixe, recém ingressado no meio de compositores que se alinhavam às empresas de Koellreutter, publica sua *Música no.1* para piano. As direcionalidades harmônicas desta série são basicamente compostas por uma série única (sem derivações) que não abre mão de sua simetria no desenvolvimento. Há um uso livre da série (sem se importar com transposições ou inversões), situando esta composição de Guerra-Peixe no equivalente à *Invenção* de Koellreutter – uma obra de estudo da série, aplicando os métodos de

flexibilização que o correspondem materialmente ao seu orientador.

No entanto, em 1947, com sua *Peça p'ra dois minutos*, Guerra-Peixe apresenta-nos uma utilização serial não-dodecafônica (organizada a partir da série base de dez sons) na qual expressa uma rítmica constante a ponto de formar, a partir das células (A - 6 sons / B - 4 sons), motivos que garantem unidade e comunicabilidade à obra.



Series utilizadas na Peça p'ra dois minutos (GADO, 2005, p. 43)

Por fim, em uma tentativa de imprimir algum caráter nacional nesta norma serial, ambas as células rítmicas são sincopadas, dispostas em rigoroso contraponto – como podemos perceber na transição de A para A', caráter que também é ressaltado pelo nome da composição, que tenta reproduzir um linguajar coloquial brasileiro (*p'ra*) para uma peça erudita.

Dessa maneira, podemos concluir a partir das peças para piano desses três compositores que, apesar de partilharem de uma mesma predisposição harmônica para o material, pautando-se na sua inflexão em direção ao afrouxamento da normatividade da série, há uma diferença substancial na disposição rítmica que define os parâmetros de comunicabilidade do material.

Enquanto Koellreutter em *Música 1941* aposta em uma certa variabilidade da

rítmica, espaçadas em pausas para que se façam notar a variabilidade de tempos e sons, complexificando ainda mais um sistema já hermético; Santoro e Peixe, cada um à sua maneira, procuraram “humanizar” a linguagem – palavras do próprio Koellreutter em programa radiofônico irradiado em janeiro de 1947 – através da unidade rítmica e, cada um à sua maneira, tentar empregar parâmetros que garantam uma certa impressão de nacionalidade, como a síncopa ou a virtuosidade rítmica através de tempos rápidos de vozes sobrepostas.

Apesar de termos isolado as composições para piano para tornar mais ilustrativo o desenvolvimento de suas soluções musicais na apropriação da técnica, estas características apontadas são compartilhadas pelos três compositores. Como assinala a recepção de seus respectivos quartetos de cordas apresentados dezembro em 1947. Tanto o *Diário de Notícias* (Adhemar de Nóbrega), quanto *O Globo* (Octávio Bevilacqua – ex-contribuinte da revista *Música Viva*) noticiam a diferença fundamental que procuramos aludir através de suas peças para piano nestas peças compostas para câmara. Enquanto reproduziam sua insatisfação com o compositor radicado no Brasil, ambos elogiavam as execuções das peças, compostas no mesmo ano, de Cláudio Santoro (*Quarteto no. 2*) e Guerra-Peixe (*Quarteto no 1*), com Nóbrega ressaltando Guerra-Peixe como o melhor dentre os três. As críticas não apontam descrições detalhadas das músicas, mas, em resumo, se direcionam à expressividade destes jovens compositores que supostamente se enrijecem desde cedo com essas técnicas herméticas. No mais, essa exposição técnica das obras e a recepção da crítica torna claro o impacto da composição koellreutteriana na fundação de um “estilo” em seus primeiros alunos (NOBREGA, dez./1947, s.p.; BEVILACQUA, dez/1947, s.p.).

Na interpretação dos programas radiofônicos, ressaltamos a capacidade narrativa de Koellreutter em aclimatar as obras dos seus orientandos a partir da descrição de uma crise deixada por Villa-Lobos na música, criando uma *linha evolutiva* de rupturas a partir de distintas gerações (ver capítulo 1.2.). Retomando materialmente essas questões, se torna paradigmático o texto publicado no início de 1946, na revista de coloração

comunista *A Tribuna Popular*, intitulado “A Geração dos Mestres”. Neste texto, Koellreutter remonta Alexandre Levi e Alberto Nepomuceno para justificar sua tese de que o desenvolvimento da música brasileira é um movimento de lenta e contínua evolução em direção à sua emancipação (isto é, se despidendo das influências europeias e assumindo características próprias baseadas no ritmo nativo). No auge da emancipação, exibindo musicalmente “o grande país tropical”, estão Francisco Mignone, Villa-Lobos, Fructuoso Viana e Lorenzo Fernandez, compositores que compõem a geração posterior, totalizando o rol de “mestres”. Ao final, assume um tom messiânico ao expor uma má compreensão do real sentido dessas obras para a evolução da arte no Brasil, dando enfoque principal a Villa e Mignone:

Mas não há dúvida que a obra desses mestres, com relação ao Brasil, à música brasileira, é prenhe de significação problemática, tanto pelo que representa na evolução da arte deste continente como porque está insofismavelmente inserta na trama das forças que tanto poderiam levar a vitória como à catástrofe do espírito brasileiro. Em muitas obras de Villa-Lobos e Francisco Mignone, porém, a composição tonal é conservada somente como despojo dentro do qual se agitam novas ideias musicais, que procuram e conseguem rompê-lo; surgem novas combinações de sons, apenas frouxamente relacionadas com a tonalidade; a linha melódica constante não recua ante as durezas resultantes de contrastes com outras vozes ou combinações (...) e conclusões que às vezes nem podem ser definidas dentro do princípio tonal. (KOELLREUTTER, jan./1946, p. s.p.)

Entendida aqui como parte da sua ressignificação da evolução histórica, a ênfase dada a aspectos harmônicos (relação com a tonalidade) da obra de Villa e Mignone dá voz a uma leitura particular do processo histórico-musical. Percebe-se claramente que a maneira composicional dos dois compositores citados por Koellreutter, pelo menos nas peças referidas pelo artigo – a saber, “Uirapuru”, “Amazonas” e “Choros” de Villa-Lobos e “Maracatu do Chico Rei” de Francisco Mignone -, possuem, sobretudo, uma preocupação rítmica e timbrística, se desligando “frouxamente” da tonalidade antes pela vontade de espacializar o discurso musical, do que propriamente em propor algo que se aproxime de uma nova organização formal. No entanto, Koellreutter não está fora de razão ao afirmar essa dissolução de um tonalismo unívoco, como veremos, mas é interessante mostrar como ele tem preocupações muito específicas que procuram rastrear o que seria o

problema do desenvolvimento da linguagem musical nacional, projetando assim essas ambiguidades pro desenvolvimento da música no Brasil.

Nas obras de Villa-Lobos citadas por Koellreutter manifesta-se um mesmo estilo composicional que difere das obras do período posterior, por exemplo, as Bachianas. Tende-se a dividir a obra de Villa em Ciclos (“das Bachianas”, “dos Choros”), marcando assim dois momentos completamente distintos. No entanto, esses momentos chegaram a coexistir em alguns Choros orquestrais que, apesar de serem datados da década de 20, só tiveram execução em meados de 40 (o que anuncia aquela conhecida crítica de que Villa antedatava a bel-prazer suas obras) – esta é a principal tese do musicólogo Guilherme Bernstein (2015).

Para não cairmos no reducionismo de reproduzir essa cronologia villa-lobiana pautados nos mais variados compêndios de história da música, pautaremos a análise das composições que o musicólogo convencionou por denominar “à maneira dos Choros” (o *métier* composicional que Koellreutter têm em vista). A principal característica sublinhada é a transmutação musical de elementos melódicos em ostinatos através da iteração rítmica, ocupando um interregno entre a melodia e o ostinato, condicionando o desenvolvimento harmônico a blocos estáticos de pequenos motivos. O exemplo, por excelência, desse procedimento villalobiano está no canto final do *Choro no. 10* (1928), intitulado *Rasga o Coração*.



Ostinatos presentes no início do coral no Choro no. 10 (BERNSTEIN, 2015, p. 104)

Neste exemplo musical, o motivo circular desenvolvido a partir de pequenas células, “desempenhará as funções de ostinato e melodia simultânea ou alternadamente, de acordo com o que se interpreta das funções marcadas para cada voz” (BERNSTEIN, 2015, p. 103). Dessa maneira, há uma interação entre a camada melódica (assumindo aqui uma função ostinatizada) e os ostinatos propriamente ditos (ver Baixo). Como todo acontecimento musical gera consequências harmônicas, podemos assinalar que a criação melódica não desenvolve tensões a serem resolvidas pela mudança do encadeamento harmônico. Dessa maneira, a partir do estudo de Bernstein, podemos concluir que, se as funções harmônicas nessas obras de Villa apresentam certa instabilidade em relação a um centro tonal, se dá, sobretudo, pela sua proposta de um melodismo estático sobreposto a camadas acordais em ostinato. Essa é uma conclusão de matriz adorniana, para o qual esse procedimento de ostinatos em movimento (característico tanto à Debussy, quanto Stravinsky),

ao invés de expressar tensões de graus harmônicos no interior da própria tonalidade ou por meio de modulações, desprendem-se de vez em quando complexos harmônicos estáticos em si mesmo e permutáveis no tempo. O jogo de forças harmônicas fica substituído pela modificação dessas próprias forças (ADORNO, 2011, p. 145),

Desnudando o *métier* composicional villalobiano “à maneira dos Choros”, no que

tange especialmente ao ritmo, acreditamos também explicitar os meios utilizados por Mignone em seu *Maracatu do Chico Rei* (1933), ambos próximos da verve de Stravinsky em *Sagração da Primavera*. No entanto, um elemento híbrido se sobressai no bailado de Mignone, marcando sua apropriação particular desse *métier* composicional de “matriz imagética”²⁷, como podemos ver na dinâmica presente nas cordas a certa altura da *Dança Geral e Final*.



Hibridização harmônica no Maracatu do Chico Rei (LUCAS, 2011, p. 183)

Há que se perceber que a melodia circula a partir de células de mesma extensão que as de Villa-Lobos, especificamente nos violinos, configurando antes uma citação melódica barroca (que por vezes se desenvolve tematicamente, por vezes circula nestes temas). Esta roupagem melódica é sobreposta a um baião que é executado em *pizzicato* pelo restante do conjunto das cordas. Enquanto isso, o coro executa um trecho na forma

27 □ Para ver mais sobre o termo “matriz imagética”: WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 188

clássica do cânone²⁸, criando uma tensão temática entre os polos da orquestra²⁹. Além disso, utiliza elementos percussivos brasileiros, como o reco-reco, o chocalho (grande e pequeno) e o triângulo, se distanciando do *Choro* referido apenas por não utilizar o tantan. Outrossim, enquanto Villa-Lobos explorava uma temática pretensamente indígena a partir desta utilização motívica dos ostinatos, Mignone explorava os procedimentos de estatização harmônica a partir ritmos afro-brasileiros (baião, maracatu, etc) mesclados com elementos do coro clássico.

Esse conjunto de dispositivos musicais fundamenta uma apropriação do folclore através de citações diretas que dispõem imagetivamente certos característicos musicais (retratos da natureza, ritmos indígenas e afro-brasileiros) para servirem de núcleo empírico na construção do transcendente nacional, o que, portanto, expõe problemas de natureza rítmica que, antes de dar uma nova organização possível ao material, diluem o desenvolvimento harmônico na pulsação rítmica. Apesar desse caráter que aparentemente negaria o desenvolvimento das formas musicais, Koellreutter quer ver em Villa e Mignone o seu *Tristão*³⁰. O relativo desligamento da tonalidade percebido por Koellreutter nesses compositores fundamenta proposições que coadunam com a orientação da esquemática teórica do material musical: reconhecendo a historicidade da “geração de mestres” (“não somente um período de reação – contra um europeísmo – e de emancipação”) e anunciando a “preparação de um estilo mais castigado, de tendência mais universal: o estilo dos “Novos”” (KOELLREUTTER, jan./1946, s.p.).

Tudo indica que estes “Novos” a quem se refere sejam seus alunos eméritos,

28 □ “Na música, o cânone consiste em uma técnica de imitação a duas ou mais partes cujas origens remontam a meados do século XIII. Uma seção (ou movimento) é elaborada a partir de uma melodia inicial, que é iniciada em compassos diferentes entre outros instrumentos ou vozes.” (DOURADO, 2004, p. 67)

29 □ Para ver mais sobre a orquestração no “Choro no. 10” e no “Maracatu”, ver: LUCAS, Juliano Lima. **Orquestração e Instrumentação no Nacionalismo**: um estudo de quatro obras representativas do repertório sin APENDICE fônico nacional. Dissertação de Mestrado. UFG, Goiânia, 2011.

30 □ “Em fins do século XIX (...), o romantismo chega ao seu termo, este movimento de expansão destinado a esgotar-se. *Tristão e Isolda* é a sua expressão máxima. A expressão psicológica causa uma última sub-utilização dos elementos musicais: da melodia, do ritmo, da forma e a harmonia chega à consequente dissolução das suas funções tonais pelo cromatismo” (KOELLREUTTER, abr./1945, p. 1)

Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, que, dentro do espectro da construção serial, procuram através da flexibilização harmônica e da animosidade rítmica se corresponder à geração de mestres musicalmente; enquanto as composições de Koellreutter, como a *Música 1941*, não ocupam lugar objetivo no conjunto de expectativas que compreendia os possíveis do material musical nacional dessa época – essencialmente rítmicos –, preocupando-se exclusivamente com a pesquisa formal da linguagem musical, correspondendo-se com a geração anterior apenas por texto e crítica, sem nunca incluir a si mesmo no rol dos “Novos”.

Andrade Muricy, ao dia 26 de março de 1947, publica uma crítica musical no *Jornal do Commercio*, elogiando a *Música 1946* de Santoro (“encerra realmente música, o que nem sempre acontece na obra de certos apóstolos tecnicistas e estruturalistas”) para, em seguida, criticar indiretamente a atuação pública e teórica de Koellreutter: “Afim, essa *Música* pode ser ouvida como tal, sem precisar de avisos prévios, sem manifestos, sem intimações nem intimidações” (MURICY, mar./1947, s.p.).

O pensamento composicional de Koellreutter se veste de preocupações essencialmente harmônicas e não visa concessões na sua busca incessante por uma nova organização dos sons; sua defesa dos procedimentos atonais e seriais como uma consequência lógica do desenvolvimento da expressão se dá, sobretudo, pela preocupação estético-musical de “não dar nenhum passo atrás”, metáfora presente em uma réplica dada a Santoro quando este objetou ser a música dodecafônica e serial demasiado burguesa e individualista³¹. A própria noção de 'passo atrás' pressupõe um movimento histórico racional e coerente para o material. Pensando em possíveis projetos teórico-musicais paralelos que participem da mesma pretensão, chegamos à conclusão de que esse movimento histórico do material é introduzido, nestes termos, pela performance pública de Koellreutter, que necessitava fazer um apelo à preocupação com a dinâmica interna da música para aclimatar suas obras. No *Ensaio* (1928), Mário de

31 Para ver a carta de Koellreutter em resposta a Santoro, ver anexo 6 em KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção a modernidade*. SP: Atravez, 2001.

Andrade nos mostra um certo etapismo para a evolução da música brasileira rumo a uma consciência universalista, no entanto, as problemáticas levantadas são de ordem rítmicas e folclóricas, apenas anunciando um horizonte de resolução harmônica da música com a vaga proposição de um *Allegro* brasileiro, maneira de fugir do “excessivamente característico” do folclore. “O problema da Harmonia não existe propriamente na música nacional. Simplesmente porque os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades” (ANDRADE, 1972, p. 17).

Além disso, podemos nos referir à reação de João Itiberê da Cunha à *Música 1941*³² e à constante confusão entre estilo atonal e técnica dodecafônica, pois, como mostramos, as inovações técnicas (atonalismo, politonalismo, serialismo) surgem abruptamente³³ e aparecem como algo descolado do processo histórico, para se sustentarem, nas palavras de Koellreutter, como a lógica necessária. Essa condição que Koellreutter ocupa de “introdutor das novas técnicas” dá certo aval a ele para construir um arcabouço muito característico de conceitos como “nacionalismo substancial”, “cromatismo diatônico”, “primitivismo (de uma nova era)”, além de evoluções históricas construídas a partir de impressões muito particulares da música europeia para sustentar o princípio de necessidade no Brasil. Em 1945, publicando na revista *Leitura* sobre o *Banquete* de Mário de Andrade, Koellreutter irá colocar o *Pierrot Lunaire* (Schoenberg), *Wozzeck* (Berg) e a *Sagração da Primavera* (Stravinsky) em um mesmo momento de inauguração do primitivo e do simples na música:

32 Relatado no primeiro capítulo, Itiberê da Cunha ironiza uma colocação de Koellreutter que visa mostrar os problemas composicionais que está tentando responder na sua peça para piano. Para o crítico, cabe saber antes se está composição terá ouvintes e a desqualifica como meros ruídos e notas esparsadas, não constituindo propriamente música.

33 Poderíamos objetar que o Tratado de Harmonia de Schoenberg já havia sido traduzido e que Camargo Guarnieri já havia desenvolvido incursões no atonalismo através de seus primeiros Ponteios, como relata crítica de Mário de Andrade na época (ver SILVA, Flávio. “Camargo Guarnieri e Mário de Andrade. In: Revista de Música Latinoamericana, vol. 20, no. 2, 1999. pp. 182-212). No entanto, esses exemplos não penetraram o imaginário musical público, se tornando objeto de críticos e acadêmicos somente, no caso do Tratado e, no caso de Guarnieri, este fora podado desde cedo e ainda era demasiado jovem. “Durante o ano de 1933, liguei-me ao atonalismo... que os 'novíssimos' descobriram agora... Mas o atonalismo, na realidade, é como um 'chiclet': no começo é muito bom... depois some e não se percebe gosto algum. Na verdade, porém, não sou contra tendência alguma. O essencial é ser honesto, seguir seus impulsos interiores” (GUARNIERI *apud* SILVA, 1999, p. 195)

Já em princípios deste século – no *Sacre du Printemps* com suas sonoridades desencarnadas e seus ritmos elementares, em *Wozzeck* e *Pierrot Lunaire* ansiando crescer e expandir-se dentro de uma nova organização formal – irrompem forças elementares que anunciam uma era primitivista (...) **O primitivismo na arte aparece assim como consequência lógica na evolução da expressão musical**, e só ele pode ser construtivo e constituir a base de uma nova cultura. (...) E realmente, a arte dos novos, dos pioneiros do novo estilo, alheia a preconceitos e doutrinas – esta música que não pretende ser outra coisa senão música, a expressão dos pensamentos de uma nova sociedade, é primitiva na sua elementar simplicidade. Chamam as suas obras simplesmente “Música”, “Peça” e exteriorizam já assim sua atitude espiritual. Não têm obsessão do belo. Pretendem ser unicamente sincero, verdadeiros (KOELLREUTTER, abr./1945, p. 5)

Esse aporte teórico proposto pelo compositor alemão não encontra precedentes em nenhum dos teóricos da Segunda Escola de Viena, pois, ao mesclar figuras antitéticas no desenvolvimento do material musical europeu (Schoenberg e Stravinsky), procurando abarcá-los em um mesmo crivo conceitual de Primitivismo, sustenta os dois projetos de música com fundações distintas como a “consequência lógica na evolução da expressão musical” (KOELLREUTTER, abr./1945, p. 5).

Tanto para Schoenberg (*Style and Idea*³⁴), quanto para Adorno (*Filosofia da Nova Música*), Stravinsky representaria exatamente a negação dos desenvolvimentos da lógica imposta pelo material musical (essencialmente de verve vienense), ao dar voz aos impulsos primitivos e ritualísticos na música que, especificamente para Adorno, anuncia seu regresso aos vínculos tonais sob o estilo neoclássico pela ausência de preocupação com o progresso das novas técnicas harmônicas no Ocidente. Portanto, na *Filosofia*, é postulada uma bifurcação de possíveis caminhos que surgem com os impasses da Nova Música, que podem resumir-se em duas respostas musicais distintas para o problema que são assimiladas como um único caminho em busca de categorias como o “simples” e o “verdadeiro” para englobar ambos caminhos no seu princípio de necessidade.

34 Nesse livro, Schoenberg discute uma pretensa dialética do “moderno” em Stravinsky que, ao mesmo tempo que nega o passado, procura reproduzi-lo como uma espécie de pastiche: “Ele parece achar fora-de-moda considerar qualquer obra de arte como significativa para qualquer período além do presente. E ele aparentemente acredita nisso mesmo quando em outros pontos ele admite essa significação, constantemente encontrado novos pontos para serem ‘retomados’: Bach, Scarlatti, Clementi” (*apud* ALMEIDA, 2007, p. 212)

Agora que temos tanto uma certa dimensão do estilo composicional que Koellreutter derivara no início da década de 1940, quanto a teorização *a posteriori* que aclimata esta obra, há que se perceber que existem certos conceitos muito próprios ao compositor alemão que dão sustentação a esses movimentos aqui percebidos. Musicalmente, Koellreutter define este estilo que deriva de suas obras como “cromatismo diatônico” - conceito de natureza musicológica pouco precisa -, pois é identificado com figuras desde Arnold Schoenberg até Camargo Guarnieri, o que nos leva a concluir que esse conceito independe de tendências estéticas. Em carta a Santoro, Koellreutter argumenta que o “cromatismo diatônico”, como princípio harmônico, é “a lógica consequência da expressão da evolução musical”, não havendo “obra musical contemporânea de valor estético e artístico cuja estrutura não fosse baseada no 'cromatismo diatônico'” (KOELLREUTTER apud GOMES, 2007, p. 20). Constam declarações de mesma natureza sobre o procedimento harmônico de Koellreutter nos *Manifestos* 1946 e nos programas radiofônicos que divulgavam as obras de seus alunos, oscilando entre uma perspectiva muito genérica que abarcaria as principais tendências estéticas do século XX³⁵ e um significado muito restrito, que apontaria o estilo promovido pelos “Novos”³⁶ em direção à humanização das novas técnicas que, em Schoenberg, assumem força exclusivamente cerebral. Apesar deste não ser um termo consagrado

35 “Também é necessário compreender – pelo menos um músico devia entender isso – que o assim chamado 'atonalismo' não existe. É apenas uma “classificação” utilizada contra a música que 'oficialmente' não convém. O cromatismo diatônico, sim, existe. Este é uma realidade em Schoenberg, Prokofieff, em Shostakovich, em Hindemith, isto é, na linguagem musical do nosso tempo.” (KOELLREUTTER, mar/1945, p. 3)

36 Em programa irradiado em janeiro de 1947: “- GUERRA PEIXE é totalmente diferente de CLÁUDIO SANTORO. É um compositor de um humor muitas vezes satírico e de um realismo quase dramático. Um real talento. GUERRA PEIXE possui um grande domínio da matéria sonora e um autêntico conhecimento dos recursos mais subtis e brilhantes da palheta orquestral. **Sua linguagem musical baseada num cromatismo diatônico, atonal e livre de preconceitos, é de uma brevidade de proporções e de uma economia de meios que – característico de uma das tendências estéticas do nosso tempo – parece determinada por uma certa pressa, um certo desejo de condensar (...)** As DEZ BAGATELAS são um exemplo de que o atonalismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça, com o lirismo, e que o aspecto por assim dizer esotérico e 'cerebral' que essa linguagem musical frequentemente apresenta em SCHOENBERG, em contraste com a 'humanização' nela operada pelos jovens atonalistas brasileiros, CLÁUDIO SANTORO e GUERRA PEIXE, está estribada, apenas na diferença de suas respectivas naturezas psicológicas e artísticas” (MÚSICA VIVA, jan./1947, p. 4)

pela musicologia tradicional³⁷, não podemos relegá-lo à mera invenção de Koellreutter, mas antes perceber como uma proposição conceitual que fundamenta sua resposta ao desenvolvimento da linguagem musical nacional (*Música 1941*) e traça uma linha correspondente em relação aos compositores que se preocuparam com a inovação formal na música no século XX.

Outro conceito surgido nesta mesma seara de terminologias que visam dar sustentação a suas obras e teorias é o de “nacionalismo substancial” que se insurge contra um falso nacionalismo “dos compositores folkloristas, que apenas ambientam melodias populares com processos harmônicos franceses ou alemães” (lembrando que o tonalismo é francês – Rameau – e o dodecafonismo, alemão, não havendo precisão em seus opositores, como há em seus partidários Bartók, Guarnieri e Villa). Se pautando em Mário de Andrade na coluna sobre *O Banquete*, Koellreutter afirma que o nacionalismo, mesmo substancial, “não é um fim, mas apenas um estágio” (KOELLREUTTER, mai./1945, p. 4). Estágio, pois, em nenhum momento Koellreutter afirmará que, ele e os seus alunos, produzem “música nacionalista – a despeito da coloração nacional percebida nas composições seriais interpretadas aqui de Santoro e Peixe (entre muitas outras, inclusive de outros alunos como Edino Krieger e Eunice Katunda) – ou mesmo que estão “nacionalizando” a técnica dos doze sons; opta-se, sobretudo, pelo termo “humano”, que porta um significado mais cosmopolita do que propriamente nacional. O conceito referido, portanto, está a serviço da compreensão de projetos concorrentes de natureza estética distinta dos “Novos”, como mostra a ênfase dada ao “admitindo” quando reconhece “o nacionalismo substancial como estágio na evolução artística de um povo” no “Manifesto 1946”.

Qual é o projeto estético que não só compartilha dos pressupostos de um “cromatismo diatônico” musicalmente, assim como procura dar uma nova resposta à

37 □ Termo paradoxal, podemos sugerir uma interpretação técnica deste conceito a partir do raciocínio de Wisnik sobre a direcionalidade histórica da técnica dos doze sons: “O dodecafonismo recusa, antes de mais nada ou definitivamente, a escala diatônica. O seu fundamento é a aplicação intensiva da escala cromática, cujos doze semitons iguais serão usados de modo a evitar sistematicamente a emergência de notas polarizadoras e de hierarquias intervalares” (WISNIK, 1989, p. 178)

apropriação folclórica que, majoritariamente, estava se fazendo até então, criticada por Mário de Andrade como “excessivamente característica”³⁸? Camargo Guarnieri não apenas corresponde a esses critérios (sendo, inclusive, citado como referência a esses conceitos), como também poderíamos dizer que procura uma nova organização dos sons (mesmo que baseada nas formas sedimentadas do tonalismo), além de um pensamento harmônico que visa dar uma resposta ao caos rítmico e timbrístico colocado pelo conjunto da obra de Villa-Lobos. Suas obras deste período participam, portanto, de vontade semelhante à de Koellreuter de formar um “estilo”, no caso, de verve nacional e neoclássica – desejo claramente imputado por Mário que percebia o gigantismo de Villa como um dos principais entraves para a constituição desta escola composicional nacional³⁹. Mário, assim como Koellreutter, também sentia certa carência de um formalismo na música e, como orientador estético de Guarnieri, podará as relações travadas pelo compositor paulista com o atonalismo em suas obras de juventude, contestando o recorrente uso de dissonâncias em peças como sua *Sonatina no. 1*. Além de militar constantemente pela criação de um *Allegro* brasileiro, como testemunha n’O *Banquete*, narrado pelo compositor Janjão, “só Camargo Guarnieri já fez algum esforço nesse sentido (...) sobretudo em finais, como no *Concerto para violino*”, pois mesmo Villa-Lobos não teria conseguido fugir do “característico coreográfico” (ANDRADE, 1978, p. 106).

O *Concerto no. 1 para violino e orquestra* marca o início de uma fase que,

38 Basicamente, sob este rótulo, podemos incluir, para Mário de Andrade, todos os compositores nacionalistas da primeira geração e algumas obras de Mignone como o *Maracatu* e *Festa das Igrejas*. Restando apenas algumas peças para piano de Mignone e a obra de Camargo Guarnieri que, ainda jovem, já tinha uma quantidade colossal de composições. Estima-se em 1940 que ele já tinha composto por volta de 110 obras, como apresenta o catálogo organizado por Flávio Silva.

39 Esse desejo é claramente demonstrado no livro de Jorge Coli sobre as últimas colunas musicais de Mário de Andrade, especificamente duas intituladas “O Perigo de Ser Maior (I-II)”, onde destilará sua aversão ao que se tornara a figura pública de Villa-Lobos e os caminhos que vinham assumindo sua obra no pós-30, constantemente contrastando suas novas composições com as de Camargo Guarnieri (muito mais sólidas e desejantes em fazer escola). Para ver mais: COLI, Jorge. *A Música Final*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1998. Essa posição é reforçada n’O *Banquete*: “Há Villa-Lobos, é verdade... O Villa é um mundo; e merecia ser mais estudado, ser imitado, ser copiado até. Mas aqui entra um novo elemento escarninho que está atrapalhando ridiculamente a normalização de tendências e de psicologia da música brasileira. Me refiro a interferência do individualismo vaidoso, do complexo de superioridade” (ANDRADE, 1978, p. 152)

segundo Lutero Rodrigues, dá lugar à música “de características mais conservadoras”, distanciado da vontade cromática que marcou sua obra de juventude e claramente influenciado por ditames de Mário de Andrade, que “contribuiu decisivamente para isso” (RODRIGUES, 2001, p. 326). Portanto, as dissonâncias aparecem apenas no terceiro plano da textura musical, isto é, o cromatismo assume a função de determinar certas ambiências. Dessa maneira, o discurso musical aqui se ampara em uma “tonalidade fugidia”, como gostava de dizer Guarnieri.

Para verticalizarmos a interpretação musical em função dos nossos propósitos, cabe nos atermos apenas ao terceiro movimento, consagrado por Mário como a realização do *Allegro* brasileiro e que porta, de fato, uma tonalidade que está constantemente procurando se distanciar de seu núcleo, tornando difícil determinar a existência de apenas um centro ao longo do discurso musical, mas que termina num claro Mi Maior. Para Vaarhalen (p. 375), essa tonalidade sob rasura é o que visa garantir o caráter heroico da obra, que dispõe “os acordes de quarta sempre em conflito com estruturas que usam outros intervalos, pela trama harmônica”, caracterizando assim o uso dos acordes cromáticos nesta peça, que está a serviço da tensão harmônica para ressaltar suas próprias resoluções grandiosas.

No *Concerto*, percebemos um formalismo temático que garante a unidade da peça, mas que se resolve antes na orquestração do que propriamente na variação do material temático, havendo diversas exposições e reexposições nos mais diversos instrumentos; e mesmo os *tuttis* da orquestra possuem oscilações timbrísticas no interior. O terceiro movimento é composto em forma ternária – A, B, A'; o primeiro tema exposto pelo violino possui caráter enérgico de reexposição, pois se trata de uma variação rítmica do primeiro tema apresentado na peça; essa característica contrasta com o segundo tema (B), exposto pelas trompas e repetido aqui pelo violino solo, que dispõe os intervalos em terças paralelas, o que é uma clara referência a moda de viola paulista.



Passagem em terças caipiras presente no Concerto para violino e orquestra (LEMOS, 2009, p. 88)

Essa citação folclórica a ser citada num ostinato melódico como encontramos no *Maracatu* e no *Choro* – atribuindo uma certa inorganicidade à célula frente ao todo -, este tema exposto pela trompa em terças paralelas serve de base para uma imediata reexposição, no violino, de uma variação temática, além de derivar do segundo tema apresentado pelo primeiro movimento, garantindo organicidade a sua citação. Além disso, comenta Rodrigues (2001, p. 482) que, nos momentos em que aparecem os timbres característicos da percussão nacional (*cuíca, reco-reco e chocalho*), estes são contrastados com uma temática melódica de “caráter decidido”, neutralizando o característico excessivo.

Tanto a apropriação orgânica do folclore, quanto sua disposição do cromatismo como elemento de tensão a ressaltar a camada harmônica (por vezes, através de contraponto), enquadram Camargo Guarnieri nos conceitos koellreutterianos de “nacionalismo substancial” e “cromatismo diatônico”. Esse enquadramento é sintoma do espaço de experiência que estes compositores partilhavam. Ambos estavam em busca de uma verdade para a música brasileira e, a partir de suas obras, apontaram para respostas paralelas ao problema colocado, principalmente, pela obra de Villa-Lobos, musical e socialmente. Fundam-se, assim, duas tendências possíveis para a música contemporânea brasileira que, sobretudo, formaram escolas composicionais, trazendo objetividade e pensamento formal para a música brasileira em posições distintas.

“Duas tendências” porque, apesar dessa zona de convergência constatada,

existem opções estéticas que dividem as propostas substancialmente. Por exemplo, para compararmos apenas as obras aqui analisadas e restringirmos as divergências ao âmbito do desenvolvimento formal da linguagem, os dois compositores fazem largo emprego de cromatismos. Enquanto Koellreutter coloca o cromatismo e a dissonância em primeiro plano da música, tratando-as, sobretudo atematicamente (formando pequenos motivos seriais derivados da série-base), o que não oferece pontos de apoio ao ouvinte para fruir o fluxo do discurso musical; Guarnieri, por outra via, colocará os cromatismos e dissonâncias, normalmente, no terceiro plano da textura musical ao sobrepor-se a um ritmo enérgico de base modal que o sobrepõe através da cadência do violino solista, além de garantir a unidade da obra pelo desenvolvimento temático que só é tensionado pela modulação cromática a fim de exaltar suas resoluções grandiosas.

Essas divergências fundamentam suas respectivas apropriações e desenvolvimentos da forma-sonata: enquanto Koellreutter tenta uma nova organização formal para a sonata a partir da relação motívica com a série⁴⁰, Guarnieri segue reinventando a forma clássica de desenvolvimento temático a partir de escalas modais e cromatismos que a tensionam. Essas duas possibilidades de reinvenção da forma-sonata configuram como propostas formais para resolução de problemáticas sociais (ausência de uma escola composicional nacional sólida para reformular a educação musical), quanto musicais (titanismo da obra de Villa-Lobos).

Se é a obra de Villa-Lobos que constitui o grande dilema do material musical neste período e que forma um palco comum para diferentes respostas musicais, Mário de Andrade se coloca como o teórico por excelência do modernismo musical que, a partir da pluralidade de sentidos que sua obra ganha no *post-mortem*, se consolidarão diferentes leituras dos caminhos para o qual seus escritos apontavam como os verdadeiros rumos da música contemporânea brasileira.

40 “creio ter resolvido, pela primeira vez, o problema formal da música atonal, estabelecendo uma forma baseada no material harmônico e temático das variedades da série de 12 sons, em substituição da 'Sonata' baseada na cadência tonal” (KOELLREUTTER *apud* CUNHA, 1943, p. 8)

2.2 Mario de Andrade: Leituras em disputa

Como vimos, Koellreutter teoriza um sentido muito próprio para a evolução da música (nacional e europeia) do século XX, abarcando compositores, por vezes antitéticos (como Stravinsky e Schoenberg), sob as mesmas categorias, como, por exemplo, através do conceito de “primitivismo”, consagrado internacionalmente na historiografia da música como tendo enquadrado a primeira fase da obra de Stravinsky (*Sagração da Primavera* e *História do Soldado*) e com diretrizes conceituais consolidadas. Para o musicólogo Guilherme Bernstein, o primitivismo musical teria como essência a sobreposição de ostinatos desconexos entre si, tanto na gestão rítmica, quanto no desenvolvimento harmônico, para caracterizar a dimensão espacial através de imagens circulares que “representam o ritual primitivo, em suas intermináveis horas de movimentos repetidos, mas também o círculo das engrenagens” (BERNSTEIN, 2015, p. 55). Nesse sentido, Adorno, na *Filosofia da Nova Música* se coloca inteiramente contrário ao procedimento, acusando-o de “evitar a discussão dialética com o decurso musical no tempo”, mostrando que a atemporalidade da sua música procurava se ausentar do desenvolvimento imanente da música “desde Bach” (ADORNO, 2011, p. 144). É exatamente nesta intersecção que Koellreutter fundará seu conceito de “primitivismo”, assimilando a contrariedade existente entre estes dois caminhos possíveis para a música do século XX. Cabe a pergunta: quais são as razões possíveis pelas quais Koellreutter deseja se corresponder a um conceito que, historicamente, está a serviço da definição da música considerada inorgânica, sendo que em todas suas movimentações demonstra claro interesse em corresponder-se ao desenvolvimento orgânico da música (inclusive da forma-sonata) até então?

“Ora numa fase primitivista, o indivíduo que não segue o ritmo dela é pedra na botina”. Estas palavras constam no *Ensaio* de Mário de Andrade, mas em momento algum esta passagem é citada por Koellreutter, apesar de sempre recorrer a alguma formulação do conceito nos textos sobre *O Banquete* (iniciados em março de 45). Entretanto, o conceito em Koellreutter só se relaciona tangencialmente com o de Mário.

Essa inflexão no pensamento koellreutteriano surge dois meses após a morte do intelectual paulistano, tornando impossível a confrontação ou a correspondência direta entre os pensamentos, com a coluna publicada na Revista *Leitura* em março de 1945. Podemos afirmar que o compositor alemão não desejava se tornar “pedra na botina” dos objetivos da música nacional, mas não abria mão de seus pressupostos de desenvolvimento do material a partir do princípio da necessidade, o que configurará sua leitura particular do conceito.

Em Mário de Andrade, o conceito de primitivismo é sustentado como um imperativo histórico, mas essa demanda se dá pelo viés do engajamento social em prol da socialização dos compositores dispostos a desenvolver o nacionalismo musical, ainda incipiente (1928), negando assim qualquer relação estética possível do conceito - “É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético” (ANDRADE, 1977, p. 18) – como lemos no *Ensaio*. Portanto, por mais que Koellreutter sustente também o primitivismo como um imperativo histórico, nestes textos sobre *O Banquete*, seu apelo está muito mais ligado a um princípio estético de desenvolvimento da música que só se relaciona ao social por intermédio da racionalização do material. Seu primeiro artigo publicado na *Leitura* inicia em tom fúnebre e programático (“um apelo e uma advertência aos artistas de nossa época e, em especial, ao músico no Brasil”), onde lamenta e exalta a trajetória de Mário:

Um autêntico lutador, Mário de Andrade nunca vivia afastado da vida. Consciente de sua responsabilidade como artista, sempre era pronto a agir **e nunca se recusou aos novos**. Mário de Andrade, um mestre das novas gerações, punha sua fé na mocidade, que tantas vezes o decepcionou. Sempre sincero, falava com franqueza e sua obra é a obra honesta de preocupação constantes das atitudes nobres e de pureza moral.

Apaixonado pelas ideias e ideais, combatia, ele o mais moço dos moços, a indiferença e a mediocridade. Mas a sua ruptura com o tradicionalismo e convencionalismo estéticos foi incompreendida por muitos.

Nesta hora, em que a civilização muda de rumo, em que se processa uma das maiores transformações sociais e espirituais, as palavras de Mário de Andrade apelam para os artistas pela socialização da sua arte: ‘Acho que o artista, mesmo que queira, jamais deverá fazer arte desinteressada’ (KOELLREUTTER,

mar./1945, p. 1, grifo nosso)

Se levarmos em conta que até o presente momento deste escrito, Koellreutter havia mencionado apenas *en passant* o nome do então falecido, no caso, em meio a artistas da época no artigo-entrevista “Sabotado pela crítica o movimento de música moderna” (dez./1944). De acordo com o que relatam os documentos e os estudos consagrados ao assunto, Mário de Andrade nunca citou Koellreutter diretamente em seus textos e não chegou a conhecê-lo pessoalmente.

Dado o distanciamento, naturalmente surgiriam interpretações onde aflorariam as prerrogativas koellreutterianas, carregados de subjetivismos, que colocariam a obra de Mário de Andrade em uma rota distinta da seguida até então, como já mostramos com o conceito de primitivismo. Se delineia, por conseguinte, um outro paradoxo, pois, ao defender a arte interessada a partir de Mário, Koellreutter coloca em questão os avanços da sua obra, reconhecida pela crítica como dodecafônica (apesar de se tratar de uma flexibilização serial da técnica dos doze sons) e consagrada como, por excelência, uma música desinteressada. Como pode a música produzida por Koellreutter soar interessada? Ou, formulando por uma outra via, como pode uma obra corresponder ao princípio de necessidade do material (“a fim de que o artista possa criar algo de novo, segundo a lei da evolução”) e o princípio de utilidade social (“o artista deve colocar como cânone absoluto da sua estética o princípio da utilidade”) simultaneamente?

Para efetuar tal malabarismo, Koellreutter pensará o princípio de utilidade andradiano, sobretudo, como um apelo ao artista para se colocar contra o afastamento do público com a “criação viva” - isolado em teorias clássicas⁴¹ -, consequentemente, um princípio que legisle contra o belo clássico, pois, tal qual uma ordem exterior vinda do

41 Razões do atraso musical está diretamente ligada à falta de experimentação harmônica nos compositores “de hoje”: “Os princípios de Rameau, baseados em conceitos estéticos passados, continuam sendo o fundamento do nosso ensino teórico musical, tendo eles recebido grandes embates à medida que progredia o romantismo, que se caracteriza por um tratamento harmônico cada vez mais livre. É a criação viva que gera a linguagem sonora de uma época e a teoria, base do ensino, substitui apenas sua gramática” (KOELLREUTTER, mar./1945, p. 5)

firmamento, “Mário de Andrade exige que o músico abandone, como ideal, a preocupação exclusiva de beleza”, relacionando arte desinteressada e belo clássico. Dessa forma, Koellreutter une o princípio de utilidade e de necessidade expressiva do material: “a expressão musical (...) evoluiu; os conceitos de belo mudaram e a vontade criadora deu origem a uma nova linguagem musical”. E a superação deste impasse é o objetivo do “homem social”/“músico-artesão” que deseja servir à causa comum e à comunidade. (KOELLREUTTER, mar./1943, p. 4-5).

Raras são as vezes em que Mário de Andrade sugeriu simpatias para com as novas maneiras de organizar os sons surgidas no século XX. Desde o *Ensaio*, em que sugere que o Brasil faça com os compositores de obras universais o mesmo que a Rússia fizera com Stravinsky, até *O Banquete*, onde, na figura de Janjão – espécie de porta-voz das razões programáticas pelas quais a música nacional deveria seguir – manifesta completo repúdio às novas técnicas praticadas pelos jovens compositores, obras caracterizadas como “invenção livre”⁴². Além disso, seu princípio de utilidade estava diretamente ligado a uma relação tonal com a música, pois seu principal intento era uma música artística de fácil compreensão – como percebemos, desde cedo, nos seus aconselhamentos a Guarnieri, censurando seu excessivo cromatismo no segundo movimento da *Sonatina no. 1* (modinha): “você arreia a melodia de contrapontos e dissonâncias (...) que torna imediatamente rebarbativa pra generalidade do público o que era no entanto de fácil compreensão”, sugerindo que Camargo Guarnieri seria, nesse momento, um “compositor de elites pequenas” (ANDRADE, 2001, p. 209).

Dez anos depois, no Prefácio à biografia de Shostakovich, Mário reafirma os mesmos preceitos musicais, exaltando o “tonalismo decidido” do compositor russo. Para o líder modernista, os compositores brasileiros deviam, tal qual Shostakovich, “obter uma música purificada em seus elementos técnicos, que se torne de fácil apreensão e direta

42 Flávio Silva sugere que essa passagem d'*O Banquete* seria uma crítica indireta a Koellreutter: “A música brasileira não pode perder de vista o folclore. Se perder, se estrangeirizará [sic] completamente. Como sucede com os sistematizadores do atonalismo integral e os que baseiam sua criação na chamada ‘invenção livre’” (ANDRADE, 1977, p. 50)

de efeito, vulgar, etimologicamente vulgar, mas jamais banal” (ANDRADE, 1988, p. 401). Isto é, se encontra diametralmente oposto a leitura de Koellreutter, pois, aqui, sugere “a volta a princípios construtivos tradicionais do século XVIII e XIX”. Com relação a Shostakovich, em Koellreutter há apenas uma citação no texto publicado na décima terceira edição da revista *Música Viva* (abril de 1947), na qual apresenta o compositor russo no rol de “criadores do estado socialista”, possuindo obras de grande porte que tiveram apoio e influência no Estado soviético.

O *Banquete*, portanto, é a obra de Mário em que Koellreutter pautará todas suas reformulações, e o escrito oferece ambiente propício, pois, se tratam de crônicas que pretendem relatar uma série de reuniões acontecidas no país fictício de Mentira (vizinho ao Brasil, país no qual comentam sobre a música e os compositores), aonde as figuras musicais mais notórias se reúnem na casa de Sarah Light, uma espécie de mecenas dileitante, destilando indiretamente todas suas críticas ao ambiente musical brasileiro. Por um lado, Mário ganha terreno e pode criticar indiretamente tanto o governo de Vargas (através da figura do político Felix de Cima), quanto figuras de renome musical que surgem entre um diálogo e outro; por outro, cede terreno, através do material literário, para outros sentidos na sua obra, pois distintas posições são performadas a cada crônica, mesmo por personagem de aparente coerência, como o compositor Janjão. Demonstra-se aí a notória instabilidade do pensamento marioandradiano em suas últimas obras, da qual Koellreutter irá se aproveitar para tentar se corresponder teoricamente ao autor do *Ensaio*.

Construindo uma relação com a obra do Mário que segue um sentido oposto à leitura do compositor alemão, Camargo Guarnieri teve Mário de Andrade como seu orientador, logo após de lhe apresentar algumas obras em 1928 (ano em que o musicólogo paulista publica o *Ensaio sobre a música brasileira*). Contudo, o jovem Guarnieri nem sempre esteve alinhado diretamente com os propósitos de Mário de Andrade, como já mostramos na disposição da dissonância na modinha da *Sonatina no. 1*. Crítica a qual não ocorreu sem réplica, objetando o jovem compositor não ter sido compreendido pela ausência da notação de intensidade na partitura:

Você se engana em pensar que uso a dissonância pela dissonância, por ser moda, afinal! No 2º. tempo da sonata, existem mesmo intervalos de 7ª e de 9ª usados sistematicamente. A razão pela qual elas foram usadas é de ordem puramente expressiva. Nenhum outro intervalo (harmônico) produziria o efeito por mim desejado. Não são duras essas dissonâncias [exemplo musical na partitura], não! Depende naturalmente da maneira que forem tocadas. Se você tocá-las em *ff* o efeito será oposto se forem tocadas num *pp*. As que estão em minha sonata devem ser executadas em *pp*”(GUARNIERI, 2001, p. 209)

Além destas divergências, seguem-se outras assimetrias entre o compositor e o musicólogo paulista, constatadas através das documentações epistolares recolhidas. Shostakovich, dessa maneira, surge como o principal objeto desta oposição, pois, enquanto Mário vê no compositor o arauto tonal para as resoluções sociais da Rússia, para Guarnieri o russo não apresentava nenhuma novidade como um Stravinsky (compositor que dividia os dois igualmente):

Tenho minhas reservas a respeito dessa obra do grande compositor russo [Sinfonia do Leningrado], como aliás de toda composição musical que fuja ao verdadeiro sentido da música. Não compreendo música como expressão de um ideal político. Sinfonia onde se percebem tiros de canhão, roncões de aviões, matraquear de metralhadoras; também partituras com apitos de fábricas, ruído de máquinas, etc. Shostakovich é russo e tem lá suas razões para procurar fazer as coisas à sua maneira. (...) Não há contribuição nova, como por exemplo, no *Sacre du printemps*, de Stravinsky... Shostakovich não faz música de expressão popular. Ele quer chegar a música ao povo por meio dos processos que somente serviram para vulgarizá-lo (GUARNIERI, 18. 2001, p. 289)

Podemos perceber aqui Guarnieri como um estrito defensor da autonomia da linguagem musical em relação a vínculos extramusicais, isto é, que não acata o princípio da utilidade excessivamente alardeado por Mário e Koellreutter ou, aliás, não acata princípio algum, mesmo de ordem teórico-musical, como o princípio da necessidade. Como manifesta em entrevista para a *Gazeta Magazine* em 1941, não era sua intenção se deixar tomar por problemáticas extramusicais, preocupado unicamente com a “música pura... sem conteúdo intelectual, sem programa”. Ao pensar essa divergência, Flávio Silva nos sugere que Guarnieri, em um movimento que se diz confirmar sobretudo após a morte de Mário, começa a estabelecer uma “reiterada afirmação de fidelidade”, que o “impedia de fazer qualquer crítica e obrigava-o à incondicional e irrestrita defesa de suas

idéias” (SILVA, 1999, p. 194). Essa relação de influência já se mostra no conjunto epistolar, principalmente no que tange à composição do *Concerto para violino e orquestra*:

Terminei, apesar de tudo, o meu *Concerto para violino e orquestra*. Creio que você gostará quando ouvir. O final, em forma de alegro de sonata, ficou bem brilhante e me satisfaz bastante. A coda final foi construída com o segundo tema (em terças caipiras), num movimento mais rápido, como 'stretto'. Ficou muito bom. (...) Guardei comigo aquelas sugestões que você me forneceu e espero resolver os problemas da melhor maneira possível. Talvez, até, você nem se recorde: evitar o caráter coreográfico no alegro final; construir uma linha bem característica, mas sem as sincopas sistematizadas” (GUARNIERI, 2001, p. 253)

Como vemos, Guarnieri elenca todos os elementos que verificamos tecnicamente na obra como sendo, ou de agrado, ou aconselhado por Mário, o que argumenta a favor da hipótese de que estes movimentos de contestação às críticas do seu orientador representam uma revolta juvenil, na qual o compositor visa desgarrar-se dos laços paternos criados pelo seu orientador estético, não configurando uma divergência efetiva, nem um raciocínio coerente. Por conseguinte, essa mesma fidelidade que parece orientar Guarnieri em suas oposições a Koellreutter, três meses depois da carta onde afirma sua fidelidade à estética marioandradiana no *Concerto para violino*:

Quanta gente ao ler a sua Música de Câmara vai odiá-lo! Você será recriminado e alcunhado de corruptor do gosto musical! Não há de ser nada! Agora uma confissão: cada vez que leio ou ouço uma peça atonal, surge-me um problema, o do belo. Nunca pude ainda, apesar de minha franca simpatia pelo atonalismo, sem, entretanto, praticá-lo sistematicamente, encontrar beleza nas obras escritas atonalmente. Tenho a sensação de que essas obras não chegam a ser belas, acho-as profundamente intelectuais. Tenho a impressão de que o compositor, assim que traçou o seu plano formal, começa a escrever pensando exclusivamente na relação íntima dos doze sons e nas tendências atrativas nele. A meu ver, a condução das linhas possui um sentido mais visual que, propriamente, auditivo. Talvez seja esse o motivo porque a música atonal não me proporciona prazer estético, portanto, não me emociona, não me comove. Acho, não obstante, muito interessante as obras atonais e uma delas é a sua *Música de Câmara*. Mas será que a finalidade do artista é produzir obras interessantes? Poderão me responder que eu, pessoalmente, não sinto emoção que nelas se contém, sou, nesse caso, o único culpado. Pode ser! Admito o atonalismo, o politonalismo, a tonalidade fugitiva de Machabey, enfim, tudo. Dizendo isso, não estou afirmando a tonalidade fugitiva dessas manifestações, está claro. Todos os meios são lícitos quando visam um fim puramente artístico, sincero. Por isso, (...) *Quero antever em você a mesma transição por que passou Hindemith, que a princípio escreveu tanta coisa complicada, obscura e hoje está tão claro, simples, perto de Bach* (GUARNIERI, 2001, p. 281)

Nessa carta podemos constatar uma contradição em Guarnieri em relação a seus

escritos de mesmo ano: como um compositor que não procura “se amolar com os problemas exteriores da funcionalidade da arte” pode incorrer em prosélitos a favor de uma determinada “finalidade do artista” carregada de um conteúdo que se aproxima do “princípio da utilidade” andradiano? É latente o tom do discurso guarnieriano nesta carta que, desde o início (em um tom de “eu já passei por isso”), vem tentar cumprir o mesmo papel para Koellreutter que cumpriu o seu orientador estético em sua formação, utilizando de objeções que portam certo paralelismo com as objeções de Mário para suas obras “atonais”.

Guarnieri vivia em aparente conflito entre o seu lado pessoal, pouco interessado por política com forte apreço por uma música de linguagem formalista, e as diretrizes de seu orientador estético, largamente interessadas em diretrizes sociais para o material musical; Koellreutter, em contraposição, ocupando uma posição estratégica em publicar apenas após a morte de Mário, reformulará o quadro conceitual composto pelo musicólogo paulista para poder estabelecer correspondência entre seus ditames e a proposta estética que defendia. Com esse panorama de relações assimétricas, constata-se a incidência de dois sentidos dados para o legado marioandradiano que se encontra em disputa pelos possíveis caminhos que sua obra aponta para a música contemporânea brasileira.

O principal palco dessa contenda sobre a verdade da música brasileira é a formação dos jovens compositores. No entanto, não há relatos nas fontes que nos garantam que Mário e Koellreutter se encontraram, mesmo tendo Mário de Andrade conhecido não só o *Boletim Música Viva*, mas algumas composições de Cláudio Santoro tocadas por ele próprio em sua casa. Esse caso é narrado na última carta (28 de janeiro de 1943) remetida pelo autor do *Ensaio* a Camargo Guarnieri e encerra um relato interessante sobre o conflito de escolas musicais que havia, que muito nos interessa para pensarmos uma possível missão deixada por Mário. Vale a sua reprodução parcial:

Outro dia o Santoro que veio do Rio esteve aqui comigo. Tive má impressão do rapazinho, meio pretensioso, não nomeando ninguém, mas achando que todo mundo está errado e só ele está certo, dizendo logo de saída uma porção de

bobagens arquiconhecidas sobre música e nacionalizada. Falando com voz gordo em que ele é polifonista, etc. Deixei primeiro ele falar, aliás meteu o pau em rijo em Shostakovich também, e depois que ele falou, vim entrando com fala mansinha, dizendo que talvez ele não estivesse inteiramente com a razão, que os problemas da arte não eram só problemas de individualismo, e nem pude continuar, vi que ele ficou numa atrapalhada medonha sem saber como responder, falando que não dissera exatamente o que dissera. Na verdade, me pareceu bem intencionado, meu Deus! Mas desses indivíduos que só conversam consigo mesmos e os seus parceiros de teorias. Desse jeito é muito fácil achar a gente que está com a verdade, porque jamais escuta uma objeção nem supõe a possibilidade de errar. Quando percebi que ele estava desnorteadado, então falei: Olha, Santoro, acho que V. devia me escrever uma carta com os seus problemas e quais as suas intenções (...) Ele ficou de escrever e agora é que eu quero saber se o rapaz tem mesmo boas intenções ou quer ficar sendo genial sozinho. Se ele me escrever então, com muito jeito e sem a menor petulância, apenas com maior experiência de mais velho, lhe mostro os defeitos que acho que ele tem e os problemas em que ele jamais matutou. **Imagine V. que a horas tantas perguntei a ele: Mas então v. acha que o artista só tem que se preocupar com as exigências de sua personalidade e nada mais, e ele respondeu que estava convencido disso. Então aludi apenas a uma humanidade à espera de arte e ele encafifou.** Quanto a música dele, ainda não posso dar opinião. Trouxe uma porção de coisas, sinfonia, quarteto, trio, nada para piano ou canto, e não quis deixar comigo pra que eu examinasse devagar e me auxiliando do piano para entoação. Ele se diz e se quer polifonista, mas justamente como elasticidade polifônica é que me pareceu ainda bastante fraco. Ele se diz e se quer polifonista, mas justamente como elasticidade polifônica é que me pareceu ainda bastante fraco. Ou por outra, achei que ele está insistindo um bocado por demais em ser polifônico e talvez não seja. Em parte ele tem razão porque escrever na escala de doze sons sistematicamente e fazer harmonia é dificilimo e sobretudo dá um estilo meio impressionista. A última obra que ele fez já era mais limpa, a escritura mais clara, mas isso não quer dizer exatamente que esteja escrita com sensibilidade polifônica. Ela usa, por exemplo constantemente o processo de repetir a mesma frase por dois, três instrumentos, em distância de várias oitavas (...) É um albenizismo e nada mais. Gostei mais da rítmica que me pareceu mais variada e espontânea. Mas na verdade não posso ter opinião ainda: tive que examinar tudo em hora e meia mais ou menos e sem auxílio de instrumento. Em todo caso, uma coisa me agradou francamente nele: usa o atonalismo, mas se “sente” que carece de uma sucessão aparentável a uma tonalidade qualquer, não se incomoda de utilizar. Talvez possa vir a ser alguma coisa, e me pareceu inteligente e vivo. Se ele não ficar sendo o homem de um livro só, e aguentar uma companhia desagradável como a minha, creio que poderá ser alguma coisa. Não por mim, mas porque me aguentar é bom sinal de quem não busca amigo só pra dizer amém (ANDRADE, 2001, p. 298, grifo nosso)

Demonstrando sua enorme destreza com a retórica escrita, Mário de Andrade narra o acontecimento de uma postura verticalizada com o jovem compositor (“maior experiência de mais velho”), abordando diferentes aspectos da sua personalidade e obra a partir de um breve encontro. No início, a descrição sobre a sua personalidade (“achando que todo mundo está errado e só ele está certo”) coaduna com as entrevistas e artigos de

Koellreutter, onde se pauta de antemão o reacionarismo do cenário musical e da crítica para propor o “novo” em música, mostrando que o compositor amazonense está fortemente ligado às ideias de seu ex-professor. Apesar de Mário alegar que se trata de um compositor fechado em uma monódica diretriz estética (“só conversam consigo mesmo e seus parceiros de teoria”), esta parece, pelos ditos e não-ditos do relato, ser uma discussão entre conversos que parecem pouco dispostos à qualquer concessão. Em seguida, procura convencer Santoro de que o melhor para essa discussão seria uma troca de cartas, o que demonstra certo interesse em orientá-lo esteticamente a despeito de sua crença em outras diretrizes estéticas, procedimento epistolar característico para formação de seus discípulos⁴³. Em se tratando ainda da diretriz estética, Mário questiona seu formalismo, reprovando sua falta de sensibilidade para com toda “uma humanidade à espera de arte”. Apresenta-se, em suma, neste relato, um Santoro que ainda não questiona as diretrizes de Koellreutter, antes figurado como seu principal aluno emérito, fruto de seu ensino musical.

Em relação à análise das músicas, nenhuma das obras é para piano, o que circunscreve a um número bem específico de composições de Santoro⁴⁴, destas obras possíveis de serem apresentadas a Mário, *Impressões de uma fundição de aço* porta uma matriz imagética muito próxima a uma polirritmia stravinskiana. Perceber que o procedimento polifônico tem significado amplo ao longo da história da música e podem-se ter diferentes interpretações, inclusive relacionando-a ao desenvolvimento do serialismo (“escrever na escala dos doze sons sistematicamente”), utilizado por Koellreutter, basicamente, como uma ordenação contrapontística (dispondo, por vezes, de mais de uma voz) e não de um sistema harmônico. Isso fica claro nas considerações sobre o seu

43 Flávia Camargo Toni, quem divulgou essa carta, tece alguns comentários colhidos em entrevistas avulsas sobre Santoro em que relata esse fatídico encontro. Nestes relatos, o compositor amazonense se mostra precipitado em não ter enviado a carta para Mário com suas problemáticas: “Saí do apartamento dele meio decepcionado e, como jovem inexperiente, achei desnecessário manter essa correspondência, do que hoje me arrependo profundamente” [depoimento de 6 de agosto de 1972 em V. Mariz, *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato de Almeida, Luiz Heitor Correia de Azevedo*, p 73]

44 Podem estar entre elas o Trio para violino, viola e violoncelo (1941) e a Sonatina para flauta, viola e violoncelo (1942); a Sinfonia de Câmara (1941), os Três pequenos divertimentos e as Impressões de uma fundição de aço (1942), a Sinfonia no. 1 (1940) e o Adágio para Cordas (1942).

atonalismo, no qual se “sente que carece de uma sucessão aparentável a uma tonalidade qualquer, não se incomoda de utilizar”. Neste sentido, podemos pensar que esse procedimento é caracterizado como o que pretendeu Koellreutter por “cromatismo diatônico”, se coadunado com as impressões que tivemos da forma musical de Santoro a partir da *Sonata 1942*, inclusive no que tange à rítmica (“variada e espontânea”) de sabor nacional indefinido, celebrada pelo orientador modernista nesta correspondência à Guarnieri.

Pode-se concluir que essa disposição ambígua para com a música de Santoro não é apenas mirabolação da crítica (desde Muricy à Mário, passando por Mariz), mas antes é um dado que torna-se manifesto na dinâmica interna à forma musical (entre organização dodecafônica e rítmica espontânea) que representa, no interior das suas obras, o conjunto de possibilidades musicais da época, caracterizando uma obra jovem que oscila em seus rumos composicionais ao se tornar palco de disputas pela verdade na música. Pois, mesmo que no relato andradiano e nos escritos do período (40-43), Santoro demonstre demasiada convicção para com as diretrizes koellreutterianas, suas composições já anunciam, no interior do material, as tensões entre os diferentes rumos para a música brasileira nos anos 40. Essa carta de Mário não só é emblemática por tornar transparente essa divisão de rumos no interior da obra de Santoro, mas também para anunciar a relação *post-mortem* que trará Guarnieri com o seu legado. A hipótese aqui vislumbrada é de que Guarnieri entende essa tentativa falha de alinhar Santoro à diretriz marioandradiana e empreenderá fielmente, atenuando-se com a morte do orientador (como uma espécie de missão deixada em testamento), uma tentativa de mostrar a estes jovens compositores que existe uma força (sobretudo expressiva e rítmica) premente em suas composições, que está sendo enrijecida pelas orientações seriais dadas por Koellreutter.

Para não haver dissenso ou personalismo, cabe enfatizar que esse não é um movimento isolado e perpetrado pela dupla Mário-Guarnieri em sua cruzada catequizante pelo neoclássico interessado, mas uma vontade coletiva de que esses compositores – a

saber, Santoro, Guerra, Krieger, Katunda, principalmente – tão expressivos em ambientes de organização sonora tão árida, compusessem a partir de registros tonais e de interesse nacional. Essa coerência é encontrada nas críticas de Andrade Muricy, Octavio Bevilacqua, Vasco Mariz, Eurico Nogueira França, que, coincidentemente, participaram da primeira fase do grupo Música Viva como articulistas ou editores, o que aponta para um caminho onde possam ter se iniciado essas tensões, na convivência no plural *Boletim Música Viva* em sua primeira fase (40-41 – no.1 ao no. 11)

Conforme procuramos mostrar anteriormente, acompanhando a projeção pública de Koellreutter ao longo dos anos 40, percebemos que sua pedagogia tem grande efetividade, rapidamente introduzindo musicistas na arte da composição; assim como um promotor musical, criando empresas musicais, sociedades, grupos, além de divulgar intensamente a obra de seus alunos, através de palestras ou programas radiofônicos, procurando projetá-los no cenário nacional e internacional. Todas estas são características ausentes em Camargo Guarnieri, que, na década de 40, por mais que tivesse lecionado, era conhecido, principalmente, por ser um concertista laureado e um compositor muito virtuoso que compôs inúmeras obras desde jovem sob os auspícios de Mário de Andrade.

Em contraposição, a movimentação pedagógico-musical do compositor paulista era muito modesta e não tinha concretude para se formar uma escola composicional brasileira – eterno sonho de Mário de Andrade. Um exemplo disso é Eunice Katunda que de 1942 a 1945 é aluna de Camargo Guarnieri, para, em 1946, ingressar no Música Viva e começar a ter aulas com Koellreutter que, em 1949, a endereça a Zurique a fim de ter aulas com Hermann Scherchenn, onde travou relações documentadas com Luigi Nono e Bruno Maderna, tornando-se uma compositora e pianista muito elogiada pelos compositores vanguardistas, inclusive vencendo um concurso com sua cantata “O Negrinho do Pastoreio”. Dessa forma, Camargo Guarnieri se vê impossibilitado de constituir escola frente a esse avanço da empresa de Koellreutter, promovendo uma disputa estético-política (muitas vezes em detrimento de suas próprias vontades) para fazer frente a estes

projetos dos quais discordava, culminando no texto que gerará constante dissabor para o resto de sua trajetória, *A Carta Aberta aos Músicos e Compositores do Brasil*.

3. MATERIAL MUSICAL E MODERNIZAÇÃO À BRASILEIRA

3.1 “Embaixada atonalista”: Consolidação e isolamento de um projeto (1948-1951)

Até aqui temos um Koellreutter que logrou certa autonomia social para propor suas atividades musicais e projetar suas ideias, seja pelas concessões que fez, pelas reformas que introduziu ou pela sua tenacidade como empreendedor musical. Em que pese as concessões feitas, Koellreutter foi constantemente conduzido a polêmicas que, apesar de serem demasiado contundentes do ponto de vista do conteúdo (acusações de nazismo, plágio, elitismo, ortodoxia dodecafônica; ironias com a falta de musicalidade de suas obras e a rápida emergência de seus alunos) e terem alcance pela veiculação que tinham os grandes periódicos – *Correio da Manhã*, principalmente –, estas não perjuravam no tempo ao ponto de criar obstáculos a sua atividade musical até então, pelo contrário.

Como procuramos apresentar, até 1948 vemos uma concatenação entre as diversas incursões de Koellreutter no meio musical carioca que aparenta ter intenções de se formar em sistema. Suas composições trazem um material hermético – não assimilado pela crítica ou público – em conjunto com uma espécie de “dato mimético” (no sentido escolástico do termo) extraído a partir da organização da série que fornece base composicional para seus alunos. As obras destes alunos são justificadas teoricamente nas suas palestras e apresentações de rádio, aonde são igualmente divulgadas; e estas justificações partem de uma interpretação particular do material musical nacional que tensiona a própria noção de material⁴⁵, dada a sua amplitude e flexibilidade conceitual de termos como “cromatismo diatônico” ou “nacionalismo substancial”, projetando-a inclusive

45 Em certo sentido, a noção de material para Adorno diz respeito a uma tradição de rupturas que, por mais nuançada e contraditória, aponta para uma progressiva racionalidade do sujeito na manipulação dos sons que inexiste no conceito de Koellreutter, antecipando a sua desintegração. Para ver mais sobre 'desintegração do material' em Adorno, Análise metodológica que contrasta com a de Jorge de Almeida pelas suas sistematizações, mas que denota o mesmo movimento do material musical em sua expansão para longe das fronteiras exclusivas da autonomia musical. ver: PADDISON, Max. *Adorno Aesthetics of Music*. Cambridge: University of Cambridge, 1993.

para o escopo da obra de Mário de Andrade como no caso do conceito de “primitivismo”.

Assim, em 10 anos de atividades, com interrupções e dissidentes, Koellreutter conseguiu ensaiar uma espécie de organismo entre as atividades que o projetaram no cenário. Como lembra Carlos Kater, o *Música Viva* deixara de ser uma agremiação inicial de profissionais da música (críticos, musicólogos, instrumentistas, compositores) para se tornar “um pequeno núcleo, formado por compositores sob a direção de Koellreutter, todos eles ex-alunos seus” (KATER, 2001, p. 99).

A partir desse quadro consolidado, poderíamos dizer que Koellreutter passa a “colher os frutos” da sua experiência em busca de reconhecimento e começam a surgir novas possibilidades, como a internacionalização. Esta já era uma possibilidade real desde 1945, através da Divisão Cultural do Itamaraty, quando o Brasil apostava na música erudita como um produto identitário comercial a ser veiculado no exterior – de Camargo Guarnieri à Villa-Lobos –, exportando monografias, discos e partituras⁴⁶. Cláudio Santoro, já desvinculado das influências mais imediatas com Koellreutter, não se beneficiou de uma bolsa nos Estados Unidos pela sua filiação comunista irrevogável desvelada pelos governo norte-americano, optando assim pela bolsa concedida pelo governo francês em 1947, tutelado por Nadia Boulanger.

Um dos acontecimentos que apontam para esta internacionalização que Koellreutter iniciava no interior do grupo é a participação de dois jovens alunos no Concurso de compositores latino-americanos, realizado em Massachussets pelo Berkshire Music Center. Ambos estavam ao pódio no momento da premiação: em primeiro lugar Edino Krieger⁴⁷, 20 anos de idade, com *Peça Lenta para flauta, violino, viola e*

46 A análise documental concisa dos registros do DCI empreendida por Anais Flechet mostra que a instituição privilegiou sobretudo a “música nacionalista” até o fim dos anos 50, com claro domínio do campo erudito (FLECHET, 2011, p. 228). No campo da crítica vinculada ao nacionalismo, em 1947 Renato Almeida participa com o Itamaraty da International Folk Music Council; não menos que dois anos depois Luiz Heitor Correa de Azevedo foi nomeado primeiro secretário do Conselho Internacional de Música na sede da Unesco em Paris – o que o levou a um cargo de mediador entre artistas brasileiros e cenário internacional. (FLECHET, 2011, p. 240).

47 Edino Krieger já estava no grupo desde 1944, quando começa a lecionar contraponto com Koellreutter. O relato professoral que está em entrevista feita por Ligia Amadio (no DVD *Música Viva* – OSN-

violoncelo, e “*Movimento Misto*” para pequena orquestra; em segundo, Roberto Schnorrenberg, 19 anos, com as peças “*Quarteto Misto*” e “*Intrata*” para orquestra⁴⁸. Se Krieger estava em aulas de composição com Koellreutter desde 1944 e havia trabalhado em uma série de peças, Schnorrenberg lecionava contraponto e harmonia com o compositor apenas há 2 anos. Na banca avaliadora estavam compositores como Aaron Copland, Henry Cowell e o musicólogo Carleton Sprague Smith.

Essa projeção se dava de maneira alternativa ao que se assistia no aparelhamento do Itamaraty, pois procurava parte dos recursos no financiamento exterior. Mesmo Guarnieri encontrava dificuldades de internacionalização. Criava-se uma forte convicção por parte da crítica de que o professor alemão propiciava rápida projeção aos seus alunos (espécie de “sucesso pelo escândalo”), e mesmo optando pela estética dogmática que professava – como apontavam seus críticos mais mordazes – colocou o debate sobre a técnica serial na ordem do dia. Criavam-se assim, 2 anos após o Manifesto de 1946, condições reais de se propor uma coalizão estética com o modernismo, o que não resulta em uma atitude frontal de Koellreutter, mas se cria, aos poucos, a figura de um conflito. Flávio Silva traz uma análise quantitativa dos artigos produzidos sobre o tema entre 1948-1951: se em 1946 temos apenas três artigos, em 1947 onze artigos foram publicados; já no íterim referido, ao todo, publicaram-se 115 artigos sobre o tema, das mais diferentes matizes teóricas e opinativas (SILVA, 2001, p. 174-178).

Começa-se, portanto, a se delinear os resultados desse organismo de práticas musicais. Pode-se perceber, como um dos pontos altos dessa consolidação das atividades do Grupo, então presididas por Koellreutter, a realização da caravana brasileira de compositores(as) e instrumentistas para participar do Curso Internacional de Regência, ministrado por Hermann Scherchen em um dos eventos que integram a Bienal de Veneza em 1948. Não são documentadas as razões econômicas que dirigem o grupo ao evento,

UFF), mostra que a relação de Koellreutter com o discípulo se deu da mesma maneira de Cláudio Santoro. Ao analisar o seu *Trio 1945*, o professor alemão lhe sugere que a relação de sons que ele coloca ali está muito próxima

48 As premiações foram relatadas por Eurico Nogueira França no *Correio da Manhã* em 28 de Março de 1948, em nota abaixo de sua coluna semana no “*Correio Musical*”. (FRANÇA, mar./1948, p. 11)

se de iniciativa privada, cooperação internacional, ou benefícios estatais. Cabe lembrar que, como mencionamos anteriormente, Koellreutter já integrava a SIMC (Sociedade Internacional de Música Contemporânea) desde 1947, presidida pelo musicólogo Renato de Almeida; instituição que pode ter participação no financiamento desta viagem.⁴⁹

No navio com Koellreutter, ao dia 31 de setembro daquele ano, embarcam os(as) musicistas Antônio Sergi, Sula Jaffé, Esther Scliar, Geni Marcondes, Antônio Sergi e principalmente Eunice Katunda. Na sua maioria instrumentistas, alguns já estavam com Koellreutter desde 1946, como é o caso de Geni Marcondes, estas personagens sustentavam o projeto de Koellreutter do ponto de vista prático da execução das obras, coisa que há alguns anos Eunice e Geni já faziam no rádio, mas, nesse momento, em um nível mais significativo. Surge, assim, mais um elemento a integrar esse conjunto de práticas musicais interligadas e centralizadas nas diretrizes de Koellreutter. O compositor alemão, empreendedor da música, faz questão de reportar ao *Correio da Manhã* todas as suas atividades⁵⁰. Cabe a reprodução de uma nota emitida abaixo da coluna de Eurico França, três dias depois que os músicos haviam desatracado do porto de Santos:

O compositor H. J Koellreutter que há anos vivia em nosso país, naturalizou-se brasileiro. E ontem, seguiu para a Europa, a bordo do “Francesco Morosoni”, indo primeiro à Itália, convidado pelo “Centro di Cultura Internazionale” para realizar em San Remo um curso de seis semanas, subordinado ao título: “Novos fundamentos da composição musical”. Foi também convidado pela Comissão Diretora da “Bienal 1948”, de Veneza para a realização de uma série de conferências e análises da música brasileira. Koellreutter participará igualmente do “Curso Internacional de Regência e Interpretação”, da “Bienal”, como assistente e substituto do dr. Hermann Scherchen.

Depois da Itália, irá a Suíça (Genebra, Zurich, Basel), realizando concertos e

49 Cabe especificar aqui que a SIMC era um órgão que havia sido criado em diversos países europeus e americanos (inclusive com extensões na África do Sul), com a intenção de institucionalizar internacionalmente polos de divulgação do que vinha se convencendo pelo rótulo Música Contemporânea, contemplando as mais divergentes tendências. Organizando festivais, etc. Lembrando que não é à toa que Renato Almeida a presidia, com forte vinculação com o Itamaraty. devido ao vínculo comercial (ainda incipiente) que se propunha para a venda do produto interno no exterior, privilegiando a obra “nacional”.

50 Segundo Carlos Kater, as notas também eram enviadas ao jornal *O Diário de S. Paulo*, “fazendo a cobertura da Bienal de Veneza e enviando notícias sobre a vida musical no velho continente; realizam concertos em várias cidades da Europa, interpretando obras de autores nacionais e estrangeiros, para flauta e piano” (KATER, 2001, p. 189)

conferências. Na Alemanha atuará a convite da Academia Internacional de Berlim, e na Áustria sob patrocínio da Editora Universal. Depois, voltará a Itália, realizando concertos e conferências, em Milão, a convite da “Casa di Cultura” e da sociedade “Diapason”. Inclusive convidou-o para efetuar um concerto dedicado ao grupo “Música Viva”. No Teatro Nuovo, de Milão, apresentará, em concerto de orquestra de câmara, obras de Radamés Gnattali, Frutuoso Vianna, Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Villa-Lobos e de sua autoria. Em seguida, irá a França, e a Portugal. Leva Koellreutter largo repertório de música brasileira, que inclui os autores citados e mais Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Vieira Brandão, Eunice Catunda, Edino Krieger, e outros compositores” (NOTA, ago/1948, p. 15)

Aqui é preciso nos atentar para a complexidade das atividades que é relatada em nota. Ao dizer que Koellreutter está levando consigo Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Mignone e Lorenzo Fernandez para a reprodução no exterior, fato que o compositor irá constantemente se vangloriar por “divulgar música de todas as tendências”, não se trata de uma exposição de equivalentes a serem agrupados em um mesmo rol de compositores⁵¹. Todas essas composições enquadram sua concepção de material musical e, portanto, estão subordinadas a uma determinada hierarquização que as dispõe com uma coerência particular. Não à toa, “concertos e conferências” são colocados quase como correlatos.

Não podemos, portanto, afirmar que Koellreutter, a partir de um suposto espírito oficioso do compositor, que este tenha se integrado às instituições inteiramente, apenas possibilitando que, através da modernização, ele atualizasse o meio musical em função das inovações trazidas da música alemã mais recente. Por exemplo, a formação desta leitura do material musical, que se internacionaliza com a Bienal de Veneza e as

⁵¹ Durante sua estadia na Europa, Koellreutter se correspondia ainda com Camargo Guarnieri (até setembro de 1948, na documentação encontrada), pedindo-lhe constantemente partituras para que o apresentasse. Chega, por certa vez, em 29/09/1948, a afirmar “pois acho que um concerto de música contemporânea brasileira sem uma obra sua é incompleto”, (KOELLREUTTER, set/1948, p. 1) com um principal interesse, neste momento, na sua premiada Abertura Concertante. No entanto, há uma certa negligência de Camargo Guarnieri em respondê-las com as partituras exigidas, sentimento manifestado através da reincidência de cartas enviadas. As cartas trocadas entre os compositores que estão catalogadas no livro de Carlos Kater não excedem o ano de 1942, o que faz destas 13 cartas encontradas no IEB-USP, entre 43-48, documentos inéditos ainda não trabalhados pela bibliografia existente. Desta forma, como neste fundo pesquisado, apenas encontramos as epístolas ativas de Koellreutter, procuramos não introduzi-las ao trabalho, mas importa mostrar que estes futuros opositores ainda mantinham vínculos, mesmo alguns anos antes da promulgação da Carta Aberta.

atividades no exterior que seguem relatadas em nota, são sintomas dessa autonomia conquistada social e esteticamente.

Antes de prosseguirmos, vale lembrar que, desde 1930, a Bienal estava sob os auspícios do regime fascista italiano e deixa de circular até 1948, quando o secretário Rodolfo Pallucchini revive-a em cinco edições (48-56) que ficaram conhecidas por tornar as obras de arte contemporânea mais acessíveis ao público italiano, que passara a frequentar maciçamente a Bienal. No caso dos Festivais Internacionais de Música Contemporânea, eles se interromperam em 1942 apenas, sendo reestabelecidos em 1946 e anexados como parte da Bienal em 1948. Neste ano, como relatado, Koellreutter se inscreve com seus alunos no curso de Scherchen, que tem o programa musical descrito – onde não consta nenhum nome da Escola de Viena: no primeiro dia, o tema é *A Arte da Fuga* de Bach; segundo concerto dedicado aos italianos Pergolesi, Cimarosa, Tartini, Sammartini e Piccini; e, por fim, o terceiro com Igor Stravinsky (Noces), Josef Matthias Hauer (Die Wandlungen), Milhaud (Les Coephores)⁵².

Outra digressão: Hermann Scherchen traz como uma das últimas obra e exemplo da técnica moderna, a obra de Josef Matthias Hauer. Aqui segue um dado interessante, pois, pautado na análise do material das composições seriais de Santoro, o musicólogo Sérgio Nogueira Mendes estabelecerá uma relação entre o compositor amazonense e Hauer. A relação segue no seguinte sentido: se Schoenberg permite em seus postulados que a série dodecafônica organize-se por hexacordes (12 sons dispostos em dois blocos de 6 acordes), em nenhum momento vislumbra a possibilidade de repetição, omissão e permutação das notas na totalidade da série, brecha pela qual supostamente Santoro vislumbrou a possibilidade de operar esses processos no interior da série, aproximando-

52 Estes dados constam no site da Bienal de Veneza, onde eles disponibilizam todas as programações que ocorreram nos Festivais Internacionais de Musica Contemporânea, detalhando cada atividade. No caso do curso de Scherchen, está apenas relatado o cronograma de concertos. É interessante aqui ressaltar através da programação, a similitude entre a programação de Scherchen e os objetivos do Música Viva no Brasil, ele parece estar igualmente engajado em uma divulgação da música contemporânea através de registros que busquem impulsos no “novo de todas as épocas” (principalmente com uma releitura do contraponto de Bach, dos italianos até o século XVIII e da geração moderna francesa). <http://web.labiennale.org/doc_files/1930-1972ok.pdf> Acesso em 28 de junho de 2016.

se da noção de Tropos⁵³ de Hauer (MENDES, 2007, p. 6). Em seguida, Mendes nos deixa com a pulga atrás da orelha: como pode ter Santoro noção da manipulação livre dos hexacordes sem haver qualquer comentário seu a respeito da obra de Hauer? (MENDES, 2007, p. 7). A resposta está dada em Scherchen e na via que ele vem explorando desde que regeu o Concerto para Violino do Berg, linha esta da qual Koellreutter é fruto. O material musical se erige, por fim, em dilema: está flexibilizando-se em direção à expressividade e, portanto, renovando a sua essência; ou antes está se dirigindo para a saturação de suas possibilidades, se desintegrando em externalidades? A partir disso é possível vislumbrar um Koellreutter que, apesar de divulgar “música de todas as tendências”, possui um horizonte para o material musical ambíguo, que se caracteriza como norma na medida em que serve de metro para a interpretação das obras submetidas ao “novo de todas as épocas”.

No evento, Eunice Katunda se mostra como a grande revelação do grupo, ao lado das atividades de Koellreutter pela Europa afora com Geni Marcondes Criavam-se assim, 2 anos após o Manifesto de 1946, condições reais de se propor uma coalizão estética com o modernismo, o que não resulta em uma atitude frontal de Koellreutter, mas se cria, aos poucos, a figura de um conflito. relatadas em nota -, se estabelecendo mais tempo em Veneza, ciceroneada por Scherchen como uma espécie de aluna-assistente, junto a Bruno Maderna e Luigi Nono (como as *Três Líricas Gregas*). Como mostra a biografia da pianista e compositora elaborada por Carlos Kater, esta não estava enveredando pela técnica serial até sua ida à Itália, apesar do constante interesse por um contraponto rigoroso, que se mostra, por exemplo, na sua cantata à 3 vozes para teatro de marionetes *Negrinho do Pastoreio*, uma composição *naïf* do ponto de vista da temática, mas que propõe uma tensão entre modalismo e harmonia/contraponto que mostra rigor composicional em relacionar os planos verticais e horizontais da composição (KATER,

53 Reduzindo para fins didáticos, a noção de Tropos de Hauer é uma maneira diferente de nomear a série, que agora passa a não ter condicionamento de ordenação, especificação, apenas formando dois blocos excludentes.

2001, p. 20)⁵⁴. Na referida biografia, dá-se a conhecer todo o rol de atividades que ela desenvolveu no exterior, tendo como seus maiores feitos a estreia italiana da peça *Ludus Tonalis* de Hindemith e as composições que derivaram de sua parceria com Luigi Nono e Bruno Maderna em cursos de Scherchen e Koellreutter. A influência de uma compositora brasileira, inserta em culturas musicais que sabiam codificar estes dados em registros dodecafônicos (folclore sulmatogrossense), como possibilitou Katunda a pedagogia de Koellreutter, foi bem recebida por uma técnica com vistas à expansão de suas possibilidades enrijecidas – para lembrar, corrente em avanço desde o fim dos anos 30 no grande continente⁵⁵. Não faltam depoimentos sobre a austeridade e intensidade dos estudos feitos, dos periódicos às cartas, relatando a intensidade que Scherchen dava às aulas e ensaios.

Um dos relatos mais concretos desta viagem à Bienal estão nas cartas que ela escreveu ao Brasil aos seus amigos e familiares, reunidas por Kater na mesma biografia sob a alcunha de “Cartas de Macunaíma ao Brasil”, título emprestado de uma de suas cartas. Katunda traz nestes textos a experiência apoteótica que relata estar vivendo, em uma narrativa vertiginosa: “Tenho a impressão que estou vivendo tese, antítese e síntese ao mesmo tempo... Tudo isso agora, nesse minuto que passou, agora e daqui a um minuto também” (KATUNDA in KATER, 2001, p. 48). Aos que se perderam, a narradora objeta: “Eu bem sabia que a minha Iemanjá tão brasileira era também tão universal (...) Se não entenderem não faz mal. *Eu entendo e esse entendimento subjetivo force*

54 Para ver a partitura de Negrinho do Pastoreio, ver KATER, Carlos. Eunice Katunda, musicista brasileira. São Paulo: Annablume, 2001. p. 151-174

55 São instrutivos neste sentido as citações feitas por Kater das memórias de Luigi Nono sobre Eunice. A influência dos ensinamentos folclóricos de Eunice para Nono fica claro neste relato de 1963, em seus *Écrits*: “Desse último trabalho [Polifonica-Monodica-Ritmica], todos diziam que se baseava em Webern, enquanto que em realidade ele se baseava num canto de Iemanjá, que é no Brasil a deusa do mar (...) foi justamente Catunda quem nos ensinou ele” (NONO apud KATER, 2001, p. 29). Sua composição musicológica confirma o relato, a música realmente descreve o que diz: primeiramente há um desenvolvimento polifônico que gradualmente transmuta pequenos motivos em grandes células, para depois uma orquestração timbrística (a melodia salta de um instrumento para outro no meio do desenvolvimento) e finalmente uma percussão junto com os acordes do piano. A figura que une essas três partes é uma célula de 3 tempos à 3/4 (4 semicolcheias, colcheia, pausa-colcheia-contratempo, 2 colcheias), que seria o ponto de Iemanjá. Para mais descrições ver: FOX, Christopher. Luigi Nono and the Darmstadt School: Form and meaning in the early works (1950-1959), *Contemporary Music Review*, ago/2009, p. 111-130

diventerá (sic) objetivo” (KATUNDA in KATER, 2001, p. 49, grifo nosso). A percepção de aceleração do tempo, em partes, pode ser atribuída ao fato de que se tratava de uma experiência desagregadora à estadia em Veneza. Um exercício imaginativo dos mais triviais: qual é a reação de uma compositora que, erigindo-se em sérios estudos de contraponto clássico⁵⁶ que a levaram a uma iniciação na técnica serial por Koellreutter, mas que se encontrava em um momento em que a própria técnica já pedia por reformulação dado seu enrijecimento – expandindo-se em linguagem? Isto é, construía-se uma outra base que não se sustentava a partir de si mesma, mas estava procurando respostas em outras fontes, do neotonalismo ao “primitivo”⁵⁷. Criava-se uma sensação de desterro, que tinha, por sua natureza, não a ausência de direcionamentos, como se via em 1910 depois que Schoenberg rompera com a tonalidade, mas a sobreposição de direcionamentos em crise.

Em carta a Santoro datada de fins de 1948 – período no qual já tinham se desenrolado os acontecimentos que se seguiram ao Congresso de Praga e sua respectiva repercussão em terras brasileiras –, Eunice parece apontar para um outro movimento na política musical que está se sobrepondo à crise interna em ambas tendências estéticas (que, de certo ponto de vista, possuíam um mesmo espaço de experiência). Dava-se uma crise externa que produzia uma onda sectária entre elas (pelo menos duas das principais tendências europeias, o realismo-socialista e o serialismo) que resulta em uma dicotomia no debate sobre o engajamento na arte:

Não há contradição entre o dodecafonismo e o manifesto de Praga. Há sim um sectarismo geral que muitas vezes impede a compreensão clara do problema. Nós somos, queiramos ou não, artistas que representam uma crise estética. O fato de nossa música não ser popular não quer dizer que não sejamos sociais. (...) Por falar nisto: o sectarismo aqui é tão forte, ou mais, que aí... Consolem-se (KATUNDA in KATER, 2001, pp. 53-54)

56 Eram seus professores antes: Furio Fransceschini (36-42) e Camargo Guanieri (42-44). Tendo já realizado diversas obras do repertório nacional, de Henrique Oswald a Lorenzo Fernandez.

57 Arnold Schoenberg, ao final de sua vida, irá compor peças tonais à procura de novas resoluções para o material. Flo Menezes, no seu livro sobre a Musica Maximalista, mostra como, em determinado momento, Schoenberg se pôs a diluir o sistema que ensaiou erigir (questão que Webern, por exemplo, seguiu adiante com as serializações) (MENEZES, 2006, p. 20).

“O manifesto de Praga”: foi assim que ficou conhecido o referido documento redigido pelos compositores reunidos no Congresso de Críticos e Compositores em Praga⁵⁸. Este congresso era realizado paralelamente à guinada internacional do projeto de Koellreutter. Temos, portanto, dois compositores, uma integrante e outro egresso do grupo *Música Viva*, com balanços inteiramente diferentes da experiência que viveram até então na orientação do professor alemão. Se Eunice, neste momento, recusa um sectarismo entre ambos os movimentos (“geral”), expressando a crise que se encontram os artistas, ciosos de um “lar” no material, de um povo a expressar, e de uma função a cumprir frente à “decadência burguesa”. Santoro, por outro lado, toma contato com essas ideias em um momento que, por exemplo, Hans Eisler – um dos conferencistas que mais irá insuflá-lo –, vê os resultados da sua querela com o expressionismo alemão transmutarem-se institucionalmente, se encaixando com o propósito de Zhdanov; pois, neste específico momento, suas formulações sobre o “artista romântico” e a incomunicabilidade da pesquisa formal⁵⁹ são veiculadas de maneira descontextualizada, a partir um posto de autoridade a ditar diretrizes e com uma solução simplória de retomar às velhas formas sob os registros nacionais:

Para terminar e ficar bem claro, lembro mais uma vez, o que desejam os soviéticos é voltar a tradição da música russa, que esteve ligada à música popular; assim como nós no Brasil devemos seguir o exemplo dos nossos compositores tais como Villa-Lobos. Para alguns, o que parecerá voltar atrás, será de fato ir para a frente, pois nada se constrói sem tradição (SANTORO, jan/1949, p. 113)

É dessa maneira que se esboça uma primeira recepção das ideias do realismo soviético em música no Brasil, apesar de nas outras linguagens este câmbio já ser feito

58 Lembrar aqui que já procuramos arrolar brevemente as querelas que se seguem de 1946-1948 entre Hans Joachim Koellreutter e Santoro. No entanto, apenas ressaltamos um ponto de vista, o de Koellreutter reformulando suas teorias em função das demandas exigidas pelo seu primeiro ex-aluno.

59 Essas são as principais tópicas da sua oposição ao expressionismo alemão, junto a Brecht e Weill. Mas, em nenhum momento desta querela, se apresenta uma solução fácil de retorno às velhas formas. Antes estas são balizadas por tentar equacionar critérios de comunicação e novas formas. Neste sentido, é interessante retomarmos uma obra de Adorno e Eisler, trabalhado um ano antes. Este livro contém partes que Adorno jamais veicularia, como o capítulo 8, sobre o caráter sectário da estética. Tese defendida pelos pesquisadores Hans Mayer e Jack Zipes. Para estes, Brecht e Eisler irão identificar Adorno e Horkheimer, do ponto de vista estético, como figurações de Adrian Leverkühn do Thomas Mann, contradizendo o movimento real de suas obras. O que não necessariamente os leva a acatar as diretrizes que vinham de Moscou, criticando constantemente estas posições (MAYER. ZIPES, 1972, p. 61)

há algum tempo. Cabe ver aqui, portanto, que todo o conteúdo desta experiência, gestado pelos integrantes e ex-integrantes do grupo em polos opostos do exterior, se dava em direção a radicalismos.

O ano de 1949 é emblemático neste sentido, pois o “dodecafonismo”, uma pauta até então emergente, se torna dominante e um dos principais dilemas para o compositor que se pretende nacional. Paralelo à introdução destas novas técnicas e linguagens, havia um outro movimento de constante desgaste da sua empresa musical, pois a sua leitura do desenvolvimento da linguagem se construía em torno de um esquema teórico flexível, não apenas tentando submetê-la a um cenário ainda não inserto completamente na racionalidade musical desejada pelo seu material, mas também empreender uma reformulação que a justifica.

Deslocando-se para São Paulo em 1949, Koellreutter regerá o concerto inaugural do Museu de Arte Moderna. Torna-se explícito, no estudo do repertório apresentado, o desejo de imprimir as diferentes soluções para a linguagem serial que vislumbrou em sua viagem à Europa⁶⁰ – o que não acontecerá sem alvoroço na crítica⁶¹, algo reincidente e nada inédito nesse momento. No entanto, desse concerto resultara mais uma desistência: Guerra-Peixe.

Segundo André Egg, durante os anos de 1946-7, Guerra Peixe estava em um grande furor com as novas técnicas e as possibilidades de dar “cor” nacional e ritmo a este material que lhe parecia então um casamento próspero, emergindo algo autêntico

60 O concerto apresenta forte inclinação estética às filiações de Koellreutter, tanto no sentido de explorar a harmonia e o contraponto clássico, Sinfonietta de Britten e a sua própria Fanfarra de Inauguração (em um estilo que lembra muito a *Fanfarre for a common man* de Copland), quanto de explorar as possibilidades do serialismo, Sinfonia Op. 21 de Anton Webern, Cântico de Safo de Luigi Dallapiccola e o Noneto de Guerra-Peixe.

61 Como mostra Flávio Silva, no número 11. da revista Fundamentos consta artigo assinado por A. Bittencourt em que toma nota do referido concerto: “[a música brasileira] se vê ameaçada, parece-nos, por um início de cosmopolitismo que seria perigoso, pois mal consolidou ainda os fundamentos esboçados em sua fase nacionalista”, para tanto seria preciso um “estudo aprofundado da situação da música contemporânea dentro do esquema das condições brasileiras (...) mediante largo debate”. (SILVA, 2001, p. 139) A crítica paulista de Ricardi

nesse entrecruzamento⁶². Desta movimentação surgiram suas grandes obras deste período, sua primeira *Sinfonia*⁶³ e o *Noneto*, que dividiram substancialmente as críticas de Koellreutter, Renato de Almeida, Vasco Mariz, Curt Lange e do próprio Guerra-Peixe (EGG, 2004, p. 184). Enquanto o compositor alemão – agora naturalizado brasileiro – elogiava ostensivamente as últimas composições, tendo oferecido audições da *Sinfonia* e do *Noneto*, nacional (MAM) e internacionalmente (*Sinfonia*/BBC de Londres, *Zurique*, ambos regidos por Scherchen), Guerra Peixe reporta à Curt Lange dizendo que não conseguia entender o que ele vira naquelas composições, que quando “voltar a si” vai reavaliar, que ele mesmo ainda era “criança de peito” (EGG, 2004, p. 179). Perpetrado neste dilema, em 1948 compõe poucas peças. Recheado de indagações e sob diferentes pressões, ao ouvir o seu *Noneto* no MAM (1949), Guerra-Peixe dá fim à sua participação no grupo liderado por Koellreutter, que perdeu espaço de influência na medida em que se internacionalizou e expandiu sua movimentação⁶⁴.

Segue-se aos fins de 1949, uma série de artigos com duplo impacto: ao mesmo tempo em que detratavam o “dodecafonismo” a partir das experiências dos antigos integrantes, colocavam a discussão na ordem do dia. Trata-se de uma série excepcional na medida em que, até esse momento, os artigos acerca da técnica eram situacionais e normalmente vinculados às atividades do Música Viva. Portanto, em 1950, vemos um

62 Nesse sentido o historiador reproduz diversas cartas de Guerra-Peixe a Curt Lange relatando seus conflitos internos em explorar as potencialidades rítmicas da música “atonal, especialmente a nos doze sons”: “Penso que a música atonal, especialmente a nos doze sons, carece de RITMO, e não encontro justificativa para esta falha (...) Das obras atonais que tenho ouvido e lido, *tenho para mim que somente as de Alban Berg não tem essa deficiência*. Julgo ser o ritmo uma coisa essencial, embora eu mesmo ainda não tenha conseguido realiza-la satisfatoriamente, encontrando-me com as mesmas falhas dos compositores atonalistas” (PEIXE *apud* EGG, 2004, p. 159)

63 Egg descreve musicalmente a *Sinfonia* de maneira concisa, mostrando que ela contém uma série-base, mas “procura uma maior comunicabilidade ao diminuir as mudanças de compasso, ao inserir figuras rítmicas reconhecíveis como oriundas do choro, e ao tentar limitar as linhas melódicas a um mesmo registro, evitando os intervalos muito amplos. - orquestra utilizada mais como uma palheta de timbres do que uma massa sonora, não havendo *tutti* na sua composição” (EGG, 2004, p. 162)

64 Segundo Flávio Silva, “Nessa ocasião, [Guerra-Peixe] declarou-se entusiasta das idéias de Mário de Andrade e afirmou aceitar, em parte, as teses do Congresso de Praga de 1948, concordando integralmente, porém, que enfatizava a necessidade de os compositores introduzirem elementos nacionalizadores em sua produção musical” (SILVA, 2001, p. 152) Esse é o último acontecimento na capital paulista que ele presencia antes da sua ida à Recife.

outro quadro: Otávio Bevilacqua publica n'O Globo, só em agosto, três artigos, dois intitulados “Nossos dodecafonistas [I]-[II]”, e um “Dodecafonismo e modas”; Jaime Diniz, crítico do Diário da Manhã, dois artigos intitulados “Um ex-dodecafonista [II]”; por fim, o *Jornal do Commercio do Recife*, publica nada menos que nove colunas sobre a trajetória de Guerra-Peixe, anunciando “sua vida, sua música”, enfatizando seu vínculo primeiro com a música nacional ao qual volta redimido. Por mais nuançadas que sejam as considerações, todas portavam um mesmo sentido de relatar as recentes conversões ao nacionalismo dos “ex-dodecafonistas”⁶⁵.

Com a *Carta Aberta* de Guarnieri, essa movimentação ganha um estopim. Recordemos rapidamente algumas interpretações: existe uma orientação marioandradiana que supostamente rege o compositor paulista; ao contrário de suas composições que ganham o cenário internacional, sua pretensão de fazer escola nacional se vê estagnada; a carta de Praga dá o primeiro sinal em direção ao nacionalismo; dois dos principais compositores do Música Viva “convertem-se” à estética nacionalista; por fim, as polêmicas situacionais sobre a empresa koellreutteriana dão lugar a certo proselitismo enaltecendo os conversos do nacionalismo – seus ex-alunos. Além desse panorama, Koellreutter continua a afirmar a “necessidade histórica” de seguir em frente na expansão do material⁶⁶. É dentro deste campo de variáveis concretas (por mais que, em nível epistolar e pessoal, a questão seja mais nuançada) que surge a *Carta Aberta*.

Relatando brevemente seu conteúdo, se trata de um pronunciamento proferido do alto das “grandes responsabilidades como compositor brasileiro”, de um Guarnieri preocupado com os “jovens compositores (...) influenciados por ideias errôneas” para alertar a estes sobre “os enormes perigos” que incorrem àqueles que se deixam “seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando sua obra nascente num sentido

65 Constam também entrevistas de Guerra-Peixe e Cláudio Santoro sobre suas conversões as quais essa pesquisa não logrou encontrar, mas que são referenciadas em nota por Flávio Silva

66 [□]Em 1950, seis meses antes da *Carta*, no jornal *Folha da Tarde*, Koellreutter fala sobre a expansão da linguagem serial através da apropriação do folclore a fim de isolar “certos contornos melódicos, certas cadências, certas fórmulas harmônicas, certos processos de desenvolvimento construtivos de um específico idioma musical, de uma gramática e sintaxes musicais” (KOELLREUTTER *apud* NEVES, 2008, p. 208)

contrário aos *verdadeiros* interesses da música brasileira”, a saber o “dodecafonismo”. Acusando seu “maléfico prestígio”, no qual jovens imersos em teorias produzem “música cerebrina e falaciosa”. Seguem-se “anti-brasileira”; “contrabandos que estamos importando”; “matemática da música”; “arte degenerada”; “facilidades, truques e receitas de fabricar música atemática”, como classificações da técnica. Coloca-se em uso o receituário completo das críticas e injúrias que Koellreutter acumulou ao longo das diversas polêmicas com um exercício imaginativo um pouco mais aguçado; no entanto, cabe assinalar um movimento final desta carta que justifica a apresentação dos fatos dessa maneira: *“Esperei que se criassem condições mais favoráveis para um pronunciamento coletivo aos responsáveis pela nossa música”* (GUARNIERI, nov./1950, p. 1, grifo nosso)

Carlos Kater (2001, p. 112) afirma que com a Carta Aberta, a discussão deixava de ser “estética” para tornar-se “política”, sem nenhum conteúdo de fundo musical. Subjaz aí uma dicotomia sublinhada pelo musicólogo entre o âmbito do estético e do político, termos com forte junção, que gera algumas imprecisões na sua descrição. Por exemplo, quando não demonstra especificamente em que momento estes projetos nacionalistas se unem nesta “frente única anti-dodecafonista”, tomando-os em bloco desde o início. Nesse momento se intensificam certas práticas que foram gestadas ao longo da década de 40, como procuramos mostrar no que diz respeito às polêmicas públicas e epistolares de caráter situacional, mas que derivaram certas práticas para o confronto estético: ataques pessoais, acusações de plágio⁶⁷, dissensos, diplomacias, cooptação por cartas, declarações polêmicas em grandes jornais.

Dessa maneira, esta interpretação não visa corroborar com a visão de que a *Carta Aberta* arregimenta “um contingente capaz de limitar os avanços progressivos da empresa pedagógica e de dinamização sociocultural capitaneada por Koellreutter com notável sucesso” (KATER, 2001, p. 125), como se este fosse seu único e explícito objetivo. Há um

⁶⁷ Rossine Camargo Guarnieri, irmão de Guarnieri, mostrará trechos inteiros de livros em que acusa Koellreutter de plágio, relatando que Regis Duprat o havia advertido. O artigo intitula-se “Koellreutter, charlatão e plagiário”.

conteúdo de dissimulação e pragmatismo que escapa se não nos atentarmos à linearidade dos acontecimentos. Mesmo tardia em relação ao Congresso de Praga, ela não deve ser lida retrospectivamente, mas como resultado de uma série de reformulações no cenário musical.

Após a *Carta Aberta*, conforme as documentações reunidas, houve uma comoção para que os músicos fossem incentivados a tomar partido na querela. Flávio Silva é muito perspicaz em mostrar como este pós-Carta foi ambíguo para Camargo Guarnieri, pois recordemos que se tratava de um compositor discreto, fiel às diretrizes de seus orientadores, se distanciando a todo momento de qualquer envolvimento em polêmicas públicas. O compositor paulista espantou a todos e a maioria das cartas guardam um paralelo na tentativa de entender as razões que o fizeram empunhar a pena de maneira tão agressiva; isto é, concordam com a crítica, mas não com o gesto agressivo, tão inadequado à sua personalidade cordata (SILVA, 2001, p. 104).

A única a se endereçar a Guarnieri com elogios sobre a *Carta*, curiosamente, é Eunice Katunda, que o faz quatro meses depois da sua última obra do período serial – *Hommage a Schoenberg*⁶⁸ – ser premiada no Festival da S.I.M.C, em Bruxelas, constituindo verdadeiro paradoxo se pensarmos que esta era uma das mais ativas durante o período de internacionalização do grupo. Enquanto Kater afirma de passagem que ela já havia rompido com o grupo “em torno de 1949”, confirmando uma linha presente em seu trabalho desde o início (KATER, 2001, p. 27), para Flávio Silva, “a *Carta* foi decisiva para o rompimento de Eunice Katunda” (SILVA, 2001, p. 97). Edino Kriger foi um dos únicos a reprovar a atitude de Guarnieri, mas também o acusa de não se atentar ao caráter incipiente da formação musical no Brasil e, para legitimar sua defesa das possibilidades da música nacional em relação ao dodecafonismo (como no problema do ritmo), cita o *Trio de Cordas* de Guerra-Peixe (NEVES, 2008, p. 201; SILVA, 2001, p. 99).

68 Trata-se de uma peça para grupo de câmara (clarineta, clarinete baixo, viola, cello e piano), em que Eunice elabora o material “mesclando ritmos brasileiros com o material dodecafônico” (KATER, 2001, p. 158)

As “condições esperadas” não foram bem calculadas. Nem Eurico Nogueira França, nem Andrade Murici – duas das opiniões mais influentes do meio musical – estão de acordo com a *Carta*. Se o primeiro é favorável a algumas técnicas de livre composição⁶⁹, o último é militante da ausência de vínculos políticos ou estéticos na música, com um único comprometimento com a sensibilidade⁷⁰. Ambos mantinham-se, até o começo de 1950, engajados na abordagem das atividades musicais de Koellreutter, sempre trazendo o mesmo misto já referido entre elogios a suas pedagogias e iniciativas e recriminações à sua estética e técnica composicionais.

Koellreutter não se isenta de criar suas estratégias, como procuramos mostrar ao longo de sua projeção pública, por vezes quebrado pela crítica generalista aos “críticos reacionários”, mas sempre em defesa de “todas as tendências” e da “necessidade histórica” de seu material, gestos conflitantes. Mas, neste momento, reformula sua estratégia e não publica uma carta-resposta, como lhe era de costume às eventuais polêmicas. Em um primeiro lance no jogo, como estratégia salutar dada sua aguçada retórica para debates e polêmicas – quem percebe isso é Flávio Silva –, Koellreutter convida Guarnieri para um debate no MASP, a fim de debater os “problemas vitais” percorridos na *Carta*. A este chamado Guarnieri nega peremptoriamente, denunciando inclusive ao *Estado de S. Paulo* (1/12/1950) a estratégia do seu ex-amigo, então correspondente e agora contendor⁷¹, exigindo-lhe resposta escrita.

A despeito da negativa emitida por Guarnieri pessoal e publicamente, o autor de *Música 1941* comparece ao debate realizado no MASP. Santoro, Guerra-Peixe e Krieger tampouco compareceram, apenas Katunda. Não são relatados os conteúdos do debate,

69 Em um artigo seu, publicado no sexto número do Boletim, Eurico Nogueira França defende as técnicas composicionais do belga M. Jean de Brademaker. Ver em: FRANÇA, Eurico Nogueira. **Música Livre**, no.6, nov/1940, p. 4

70 Kater define este momento de Murici como um “forte lampejo de lucidez”, de uma figura que definiu como “incansável crítico musical da época” (KATER, 2001, p 171). Para aprofundar as relações entre a obra de Andrade Murici e a Carta Aberta (SILVA, 2001, p. 102-104; NEVES, 2008, p. 202-203)

71 “É de todos conhecida a ineficiência das chamadas “mesas-redondas” e de outros tipos de debate verbal para tirar conclusões produtivas sobre quaisquer assuntos. Não aceitei e não aceitarei uma discussão desse estilo que terminará certamente em agitação estéril ou em confusão que não pretendo suscitar” (GUARNIERI *apud* SILVA, 2001, p. 147)

mas se relata que Oswald de Andrade tenha comparecido e promovido discussões à sua maneira desbocada, formando um grande anedotário. Flávio Silva coleta relato no acervo de Rogério Duprat sobre o acontecimento (não datada, portanto não sabemos em que instância memorial estamos nos reportando) que demonstram a ambiguidade de algumas posições: “Nós estávamos ali como membro do partido e estávamos mesmo fazendo divisionismo dentro do partido. Estávamos junto com o Oswald de Andrade defendendo o Koellreutter que também tinha suas pilantragens” (DUPRAT *apud* SILVA, 2001, p. 147). Nenhum estava a salvo quanto à utilização de estratégias para o debate estético, não há como acusar as “reverendíssimas bestas”, ou mesmo os que estão um “passo atrás”. Findava-se assim, oficialmente, o Música Viva⁷² (em dez./1951).

Seguem-se as agressões e os polarismos, rendendo artigos dos mais contundentes de ambas as partes nos quais o dissenso foi convidado de honra⁷³, fazendo das trocas de posições e radicalismos, uma vereda tortuosa de se prosseguir, seja por periódicos, seja por epístolas. Do ponto de vista das obras musicais, depois dessas série de acontecimentos encadeados, da qual a *Carta* seria seu auge, nenhum dos compositores referidos mais diretamente irá compor da mesma maneira, constituindo verdadeiro *turning point*.

No imediato pós-*Carta* (1951-1952), Koellreutter não compõe mais até 1955⁷⁴, se dedicando aos Cursos de Férias de Teresópolis nos dois anos, e fundando a Escola Livre de Música em São Paulo; Cláudio Santoro vinha desenvolvendo um estilo próximo ao nacionalismo do realismo-socialista (Bartók, principalmente) desde 1948, estilo que se consolida após 1950, com obras como a *Sonata no. 4 para Violino e Piano* (1951), que

72 É importante notar que, segundo Kater, as irradiações radiofônicas continuam por certo tempo, sendo levadas a cabo por Geni Marcondes.

73 “Que ismo é esse, Koellreutter” de Guerra-Peixe; “Atonalismo, dodecafonía e música nacional” de Katunda, ambos textos de 1952. A partir da experiência recente, procuram citar as aulas e ensinamentos do mestre, mostrando suas insuficiências e rigidez, para afirmar as suas “fórmulas vivas da rítmica nacional”. Santoro também se manifesta no texto “Em torno da Carta Aberta de Camargo Guarnieri”. (O texto de Katunda se encontra nos anexos de KATER, 2001, p. 70)

74 A última obra composta por Koellreutter desse período trata-se da *Fanfarra de Inauguração* regida por ele mesmo em 1949 no concerto de inauguração do Museu de Arte Moderna.

traz melodias modais que trabalham para aumentar o “vocabulário harmônico”, distanciando-o de um tonalismo stricto sensu⁷⁵; Guerra-Peixe tampouco fará um “retorno” ao tonalismo, trazendo também dados modais e intervalos dissonantes no desenvolvimento, que tensionarão a comunicabilidade evidente de obras com o uso sistemático de terças⁷⁶; Guarnieri começa a compor peças de maior acessibilidade, com nomes nacionais como *Choro* ao invés de *Concerto*⁷⁷, e dá segmento à sua escola de composição que apenas em 1951 se consolida de maneira concreta⁷⁸; Eunice Katunda enveredará por estudos folclóricos e etnográficos, rumando depois para Bahia; Edino Krieger, a despeito de todos ex-alunos de Koellreutter, se manterá firme na defesa das técnicas seriais na Tribuna da Imprensa (1951), e comprovará composicionalmente suas ideias expressas no jornal através do *Choro para Flauta e Cordas* de 1952.

Torna-se impossível prosseguir na mesma linha de raciocínio para os anos posteriores, já que há uma evidente reestruturação da sociedade e da cena musical que carece de um outro enfoque mais específico. Há um projeto musical que fracassou com o fim do Música Viva. Quais são os sentidos desse fracasso? Afinal de contas, só faz sentido falar em fracasso se atentarmos para a polissemia que engendra o termo. Esmaecimento de uma estética subjetivista e autoritária ou isolamento de um *métier*

75 Para o musicólogo Sérgio Nogueira Mendes, Santoro retomará um modalismo com usos de elementos tonais, seja diatônico ou cromático, possibilitando vasto campo harmônico (MENDES, 2009, p. 120)

76 Para o historiador e musicólogo André Egg, as obras de Guerra-Peixe começam a ter “um desenho rítmico de música popular”, “harmonia de acordes passou a basear-se em terças”, “cadências”, “desenvolvimento temático”, no entanto, “mantendo intervalos perturbadores de segunda”. Quanto ao ritmo, se por um lado repete-se figuras rítmicas, o compositor “manteve certa complexidade procurando o máximo de contraponto” e “pelo deslocamento das figuras, construindo-as de forma complementar em outros instrumentos” (EGG, 2008, p. 182-184)

77 O regente Lutero Rodrigues quem opera estes contrastes, para ele se “o *Concerto no. 1* exemplifica a produção do compositor dos anos 40, o *Choro* pode fazê-lo com relação à produção dos 50”. No entanto, “a mudança foi sutil, dando como resultado obras de comunicação mais fácil e objetiva. Internamente, houve uma diminuição da complexidade da textura musical” (RODRIGUES, 2001, p. 485).

78 Sobre a escola guarnieriana, cabe mostrar que Osvaldo Lacerda e Olivier Toni são seus primeiros alunos em 1951 e 1952 respectivamente, no entanto, não se tem relato de apresentações até 1953. Essas informações são de Ana Kobayashi, que constata a vasta representatividade de seus alunos nos mais diversos jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, promovendo rapidamente sua escola que por volta de 1955 já estava plenamente consolidada. Por último, o *Ensaio* é o livro que acompanhará o compositor em todas as suas aulas. (KOBAYASHI, 2009, p. 22;54)

composicional não-conformista? Podemos dizer que o tonalismo permanece o mesmo depois do fracasso deste projeto?

O que resulta esclarecedor, portanto, é perguntar: mesmo identificadas nestas querelas ardilosas, com investidas de ambos os lados, qual destas duas tendências⁷⁹ oferece maior resistência às demandas que a institucionalidade da música impõe e promove? Há que se ver como as duas tendências da nossa *contemporaneidade musical brasileira* farão valer a sua técnica composicional contra a institucionalidade da música, cedendo ou tensionando.

Por fim, o repúdio de Mário de Andrade ao líder do Música Viva se torna símbolo, neste momento, para dividir estas tendências no desenvolvimento da música contemporânea brasileira. A análise dos programas musicais frequentados por Mário de Andrade entre 1941-1944 (Arquivo/IEB) esclarece um certo gosto musical deste que é um dos principais musicólogos do nosso referendado modernismo musical, assim como nos concede um panorama da programação dos concertos tocados. Dentro desses 421 programas, que relatavam a vida teatral oficial de três cidades (São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco), havia 13 programas com integrantes do Música Viva (Guerra-Peixe e Cláudio Santoro, principalmente), sendo que em 10 deles, Koellreutter participa como compositor, regente ou instrumentista. Para não falar nas cartas enviadas por Andrade Muricy, Luiz Heitor e Curt Lange, pedindo ajuda material e humana ao musicólogo paulista para auxiliar o então “virtuoso flautista”. Essas variáveis assomadas ao desagrado de Mário para com Cláudio Santoro relatado em carta a Guarnieri, convencem essa pesquisa da hipótese de que o autor do *Ensaio* negou o movimento *Música Viva* e, de um jeito bem peculiar aos trópicos, isto é, na sua posição de orientador estético dos novos compositores, silenciou-se publicamente sobre as novas composições e atividades de Koellreutter, fazendo da omissão um campo aberto a indiretas.

79 “Tendências”, pois, se há realmente um momento de polarização (1948-1951), este não é duradouro, surgindo muitos compositores que nascerão da intersecção das direções deixadas por este legado, além de estarem irmanadas no nascimento por buscarem resolução para os mesmos problemas deixados pela obra de Villa-Lobos e Mário de Andrade, por mais que estas personagens nunca tenham dito palavra sobre o Música Viva.

Essa hipótese, que já fora suscitada por Jorge Coli (1998, pp. 290-291), ganha outros contornos após a análise documental dos programas de Mário. Isto é, na medida que o guia do “primeiro” modernismo negou peremptoriamente o projeto do compositor alemão, por que então referendar a experiência deste como uma “segunda” fase? Por que não dar crédito para o termo “vanguarda” a fim de perceber que o *Música Viva* constituiu um meio de circulação, criação e educação da música substancialmente distinto, insurgindo-se, em alguma medida, contra o modernismo e o belo instituído, mesmo e apesar de não declarar ruptura com o precedente ou com as instituições que o legitimam, mas formando suas próprias formações emergentes⁸⁰?

Dessa maneira, do ponto de vista das instituições e da estética musical que intentamos ler nas duas tendências, temos uma clara distinção de programas enunciados. Qual destes programas oferecerá tensão ao espaço de cooptação que se cria com o nacional desenvolvimentismo dos anos 50? Vanguarda ou não, a “leitura” do material musical nacional elaborada por Koellreutter, e esta é a hipótese esboçada, ensaia, nos anos 40, a criação de uma tradição orgânica (concatenada entre diversas práticas) que foi capaz de, mesmo por um breve momento, impulsionar o aparecimento de um sistema de obras que, por sua vez, deu visibilidade a um conjunto norteador de questões relativas à função da música na sociedade, assim como consolidou uma rede de conceitos que as legitima.

4.2 Uma experiência vanguardista?

Para que a distinção entre as duas leituras em disputa pelo legado de Koellreutter se faça concreta, é preciso explicitar o caminho bibliográfico trilhado até aqui (2016). Essa aproximação entre leituras em dois caminhos se faz mais pelo ímpeto desta pesquisa em traçar um movimento histórico das interpretações sobre o compositor, diagnosticando

80 Não havia programas musicais de teatros municipais (RJ, SP) e escolas renomadas (ENM, CBM) que constassem o nome de algum membro do *Música Viva*. Estes figuravam apenas em sociedades de menor porte (Sociedade Bach, Concertos Pro-Arte) e em organizações autônomas (Semana de Música Contemporânea de BH, Concertos *Música Viva*). Apesar disso, nos concertos organizados por Koellreutter havia músicas de compositores do circuito oficial (Villa-Lobos, Guarnieri, Mignone, principalmente)

tendências, do que identificá-las. Todas procuram resolver problemas muito específicos da sua historicidade, com contribuições significantes do ponto de vista da análise e interpretação, de maneira que há um caleidoscópio de leituras que procuramos alçar paradigmaticamente.

Podemos partir do consenso entre os estudos quanto à utilização não-ortodoxa do dodecafonismo por Koellreutter e seus alunos (MARIZ, 1970; NEVES, 2008; KATER, 2001; CONTIER, 1991; SQUEFF, 1981; SILVA, 2001; GADO, 2005; SOUZA, 2009, 2014). No entanto, não podemos apontar que todos concordem sobre a natureza dessa heterodoxia.

Uma das primeiras formulações que surgem para explicar esse impasse está em Vasco Mariz. Para o cantor e musicólogo, a atuação de Koellreutter se trata de um “entreato” bem-sucedido, mas que não encontrou solo propício. Verdadeira solução de um diplomata, pois trata-se de elogiar as suas composições que “o mais das vezes, nos deixava insensíveis, quando não irritados”, atribuindo assim este desconforto a sua “curiosidade pesquisadora”, o que resultou em um método de ensino revolucionário e controverso ao mesmo tempo. Isso se deve, segundo o musicólogo, a que seus “discípulos (...) baseados nas leis imutáveis da acústica e da estética musical e antes de terminarem os cursos de harmonia, contraponto e fuga, dedicaram-se à composição livre”. (MARIZ, 1970, p. 66-67). Dessa maneira, a estética “dodecafonista” nos rendeu bons frutos, mas que se apequenavam diante da grandeza do Brasil. A exemplo disso poderia ser citada a experiência com a técnica serial de Guerra-Peixe – reduzida em um parágrafo, esta é descrita como um processo em que o compositor “substituía a repetição da série dos doze sons por fragmentos de células rítmicas ou melódicas, e os resultados foram sedutores” (MARIZ, 1970, p. 80). Impulsos sedutores mas não longevos – para Mariz o *Noneto* é a única obra de Guerra-Peixe desse período que é digna de relevância.

Em polo diametralmente oposto, José Maria Neves (1981) não se furta em afirmar que “os jovens compositores do *Música Viva* tinham, na verdade, mais respeito pelos documentos folclóricos do que os nacionalistas tradicionais [de Villa-Lobos a Mignone]”,

afirmando que não se tratava mais de “etiqueta alfandegária”, mas “para eles, o folclore devia ser estudado a fundo e seu aproveitamento feito na medida de sua assimilação e de sua articulação com a linguagem pessoal do compositor”. Sendo assim, “deixaria de ser um freio à experimentação musical e à própria evolução da música” (NEVES, 2008, p. 146). Para Neves, o processo composicional do dodecafonismo para Koellreutter tem seu momento ortodoxo e não-ortodoxo⁸¹. Como resultado final, mesmo não especificando qual relação travada por Koellreutter com a técnica serial, ele explicita sua relativização ao mostrar que a “independência com relação à literalidade do sistema dodecafônico será altamente enriquecedora para a música brasileira, dando aos compositores a possibilidade de expressarem-se mais integralmente” (NEVES, 2008, p. 142).

Arnaldo Contier é um dos primeiros que vai se referenciar a Koellreutter como um “ecclético”, autor para o qual essa pragmática foi responsável pela difusão e implementação de suas ideias em boa convivência com o nacionalismo que vinha se “sacralizando” (tendo seu ápice na *Carta Aberta*). Para o historiador, a apropriação do serialismo derivou a separação da cena feita por Koellreutter entre a “geração dos novos” (Santoro, Peixe, Katunda, Krieger – seus discípulos) e a dos “mestres”, que mesclava cânones e recém-chegados ao “modernismo nacionalista”, como Villa-Lobos e Guarnieri, respectivamente (CONTIER, 1991, p. 19)⁸². Nesse sentido, segundo o historiador, devido ao avanço das forças do modernismo nacionalista que, sem haver intencionalmente

81 “O conhecimento da técnica dodecafônica e sua aplicação serviam como elemento estruturador da nova linguagem musical, garantindo-lhes unidade e coerência, difíceis de serem obtidas fora desse sistema. // Mas a ortodoxia não era indispensável. Os compositores brasileiros conservaram sempre inteira liberdade na manipulação das normas gerais do dodecafonismo, adaptando-as às suas necessidades expressivas. Assim, a própria estruturação da série ou das séries básicas de uma obra era feita de acordo com os problemas concretos colocados pela composição. Algumas vezes, a série deixa de ser o elemento gerador da obra e transforma-se em derivado, deixa de ser causa e se torna efeito (como acontece na *Ode a Napoleão* ou no *Concerto* para piano de Schoenberg) (NEVES, 2008, p. 142)

82 Para Contier, há uma correspondência entre as obras de Koellreutter e a base dodecafônica que vai ser seguida por parte de seus alunos. Como na peça para flauta *Invenção*: “Na *Invenção*... o autor empregava a série como tema, em sucessivas transformações, denotando, sob o ponto de vista morfológico, construções livres representativas da mudança periódica da série. Em sua essência, essa pequena peça apresentava traços dodecafônicos, que influenciaram alguns compositores brasileiros da época tais como Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Eunice Catunda, Edino Krieger e Geni Marcondes” (CONTIER, 1991, p. 16)

projetado, têm suas práticas e estética cooptada pelo Estado Novo (em conjunto com as forças jdanovistas que emergem com a carta de 1948), para enfim concluir que “a realização serialismo/”povo” esbarrava numa mentalidade já congelada pela elite consumidora da música erudita no Brasil”, fruto dos impulsos românticos que afinaram o coro com o nacionalismo modernista (CONTIER, 1991, p. 22).

Duas leituras diferentes surgirão no ano de 2001. Carlos Kater estabelece que as primeiras composições de Koellreutter não demonstram propriamente uma inquietação em busca do novo, pois “embora faça recurso a uma série, (...) não possui tratamento sistemático”, caracterizando-as como “atonais-dodecafônicas” sem entrar em detalhes técnicos (KATER, 2001, p. 110). Afirmará Guerra-Peixe e Cláudio Santoro como os primeiros herdeiros dessa linhagem, a formar “a nova escola de composição brasileira (atonalismo serial-dodecafônico). Frente única, vanguarda revolucionária de seu tempo” (KATER, 2001, p. 56). No entanto, reconhece que, antes de serem dissidentes, Guerra-Peixe, Katunda e Santoro “buscaram associar elementos da música popular ou folclórica com a técnica dodecafônica” (KATER, 2001, pp. 132-133), por um lado; e, por outro, Koellreutter, intentava “conjuguar, com a coerência possível suas convicções políticas e artísticas (...) através de uma ênfase relativa na utilização da forma canção”⁸³ (KATER, 2001b, p. 53). Para Kater, pedagogicamente falando, Koellreutter é um continuador do projeto de Villa-Lobos e esteticamente, desenvolve a teoria de Mário de Andrade, afirmando uma verdadeira afinidade entre os dois polos em torno do binômio nosso-novo.

Correndo o risco de reduzir a contribuição efetiva destes autores, Neves, Contier e Kater, pode-se dizer que, cada um à sua maneira, – seja em nome “sacralização do nacional”, seja “para deter os avanços progressivos da empresa pedagógica de Koellreutter” – os três veem a constituição de um bloco nacionalista que se insurgirá direta e politicamente contra o avanço das atividades musicais do professor, sendo a *Carta* de Guarnieri o grande epígono que arregimenta essa tendência nacionalista dispersa. Trata-

83 São obras referências dessa possível inflexão: Arlequim (1947), com texto de Federico Garcia Lorca, e Angústia (1947), com texto de Rossini Camargo Guarnieri, bem como Mensagem (1946) igualmente com texto de Rossine.

se, nestes estudos, de ver como há uma forte coação das instituições do Estado Novo para deter o projeto de Koellreutter em que, por mais heterodoxo que pareça, é buscada a coerência e a inovação das práticas que introduz. Para todos estes, a “necessidade histórica” pela qual clamava o compositor alemão, justa e legítima, foi freada pela modernização conservadora que encontrou berço estético no modernismo nacionalista.

Esse amálgama fica mais claro com o trabalho do musicólogo Flávio Silva, que confrontará os trabalhos de Neves (“cujo enfoque é essencialmente maniqueísta”), de maneira mais geral, e Contier mais especificamente. Para este pesquisador, “não há informação de que ele [Guarnieri] tenha procurado se articular com outros músicos para opor alguma espécie de dique a uma invasão dodecafônica” (SILVA, 2001, p. 104). No que tange especificamente a heterodoxia de Koellreutter, Silva não tratará propriamente das obras musicais, mas se opor às leituras de Contier (para o qual Koellreutter teria vislumbrado um viés crítico em Villa-Lobos), para afirmar a “flutuação opinativa” e a ação “diplomática” do compositor (palavras de Andrade Murici). De acordo com o musicólogo estes mesmos elogios a Villa-Lobos são igualmente dirigidos a Guarnieri, desfazendo a coerência que existira até então (SILVA, 2001, p. 126). Estes dispositivos visam disfarçar a introdução da técnica schoenberguiana intentada por Koellreutter “com sequência lógica”, a qual segue acusada de “especulação autoritária dos sistematizadores de plantão”, configurando verdadeiro pragmatismo oportunista ao se filiar ao pensamento de Mário ou à música de Villa (SILVA, 2001, p. 108). Na ótica do pesquisador, se trata de um logro que está na ordem da algaravia comparar o formalismo da técnica dodecafônica com o rigor que impõe o sistema modal ou tonal, o que necessariamente impede o diálogo entre as duas propostas de organização dos sons.

Os trabalhos de Leandro Souza são os primeiros a verticalizarem a experiência de Koellreutter nos anos 1940 tendo em vista esse panorama histórico de interpretações. Como é visto, nenhum destes estudos até então pretende alçar a imparcialidade (gerando diversas gradações de engajamentos) com relação ao tema. Nem Leandro irá se isentar de uma posição. Este trabalho desenvolve os pontos levantados sobre o “ecletismo” de

Koellreutter em função dos desacertos nacionais com a temporalidade mundial, quadro que se impõe de forma clara e substancial no pós-1945, período no qual se esboça a criação de uma vanguarda (“com nome e manifesto”) no Brasil, confrontando seus propósitos desde suas bases, criando assim uma verdadeira afinidade entre o movimento antropofágico que o antecede e a “pós-modernidade” que o acompanha. As interpretações que se seguem têm enorme débito da crítica bibliográfica e documental de Flávio Silva, procurando trazer densidade sociológica através do questionamento do conceito de vanguarda propagado pelo Música Viva a fim de desfazer os maniqueísmos dos quais acusa Carlos Kater (o qual afirma que, após 1946, Koellreutter e o Grupo finalmente ingressam em uma empresa de vanguarda contra a ascendente nacionalista).

Confrontado contra suas intenções vanguardistas, o grupo capitaneado por Koellreutter teria logrado apenas um “*agreste modernismo*” (para falarmos com Luis Heitor), fruto de uma vida toda associada ao poder. No que tange especificamente à utilização do dodecafonismo em registros heterodoxos, a questão está colocada em um descompasso entre os entendimentos do nacionalismo mais avançado (Guarnieri) e do cosmopolitismo insurgente (Koellreutter), mostrando um verdadeiro problema de *incomunicabilidade* gerado pela “estética subjetiva” professada por este último e o compositor paulista, que era “filiado a certa leitura do *Ensaio (...) [e] desde sempre havia desconfiado das promessas atonalistas de ampliação do nacionalismo*” (SOUZA, 2014, p. 416). Nesse sentido, enquanto para Guarnieri o dodecafonismo teria ceifado as possibilidades de expressar adequadamente temas nacionais através de seus impulsos cosmopolitas, cristalizados na técnica; para Koellreutter o dodecafonismo seria uma técnica dentre tantas outras, tão formalista como contraponto e harmonia tradicional, o que para o pesquisador “está errado” (SOUZA, 2014, p. 418), apresentando o pensamento musical de Koellreutter como verdadeiro malabarismo.

Se pra Guarnieri, a técnica está direta e inseparavelmente ligada à estética (e onde as opções em uma, invariavelmente implicam na outra), o dodecafonismo institui uma estética na medida em que seus procedimentos anulam a possibilidade de uma música de caráter nacional. A opção pela técnica dodecafônica é a escolha da estética cosmopolita, e estando ambas visceralmente associadas, não há porque não considerar a técnica dodecafônica também como

uma estética. Ao revés, para Koellreutter, não só existe uma separação, mas uma autonomia entre as duas, em que a estética responde pelo intuito deliberado ou não do artista, possibilitando nacionalismo dodecafônico, classicismo atonal, cromatismo diatônico, e assim por diante. O que vem à tona, a partir desta negação da contradição entre uma determinada concepção estética e os meios necessários à sua execução, é a confirmação de uma nova estética profundamente subjetivista e distópica que se confirma no “verdadeiro nacionalismo” como um “característico intrínseco do artista e de sua obra” (SOUZA, 2014, p. 420)

Ao postular a “negação da contradição” como princípio da estética professada pelo compositor alemão, Leandro confronta as intenções de Koellreutter com o conceito de vanguarda elaborado teoricamente, assim como procurando corresponder-se aos procedimentos interpretativos da crítica uspiana (de Roberto Schwarz, principalmente⁸⁴); dessa maneira, o trabalho caminha para conclusões e críticas da maior contundência. Para Leandro, o professor acompanha a ascensão de uma “nova fase organizacional do modo de produção capitalista (...) expressa na escala social a coexistência conflitiva de coisas que sempre foram vistas como diacrônicas (modernidade e arcaísmo)” (SOUZA, 2008, p. 420). Não faz sentido, segundo o pesquisador, “falarmos em vanguarda no Brasil se aqui o que chegou mais perto dela sempre visou a constituição de uma institucionalidade burguesa-nacional ou a um cosmopolitismo burguês” (SOUZA, 2008, p. 423), impondo sérias restrições para que a movimentação de Koellreutter não alcance o conceito: não há uma ruptura com a institucionalidade burguesa (Burger), não abdicou do termo *obra de arte* e da autonomia que ele desfruta (Burger), não aboliu o campo da arte (Bourdieu), não há um primitivismo que proponha retomar a arte do seu momento coletivista originário (Jameson), portanto, “não vanguardizou”. Por fim, Leandro tenta precisar exatamente a movimentação dessas “vanguardas cosmopolitas” que “preservam uma singularidade marcante e perseguem autonomamente projetos individuais ou quase individuais num retorno pós-vanguardista à moralidade auto-interessada”, isto é, “um

84 “Disso é inevitável o caráter atrasado, provinciano, ambíguo e caudatário de nosso modernismo como demonstrou Roberto Schwarz em diversos ensaios, mas especialmente os reunidos em *Que horas são?*. Também não é de se espantar que, nessas condições, se acreditasse na existência do feudalismo no Brasil, tamanha a inoperância de nossa burguesia; uma tese que só começaria a ser desmascarada em 1966, por Caio Prado Jr.” (SOUZA, 2014, p. 408)

modernismo de novo tipo: cosmopolita e singular, mas que não rompe com a institucionalidade da arte na sociedade burguesa ainda que a repense em parâmetros sempre novos” (SOUZA, 2008, p. 428)

Não há dúvidas de que, como acena Leandro no subtexto, Koellreutter seja mais um capítulo da nossa “dialética sem síntese”. Subjaz aqui a conclusão de Schwarz sobre o gesto oswaldiano alçada a nível de método: anexam-se ao poder como se fizessem revolução. Mas por que não interrogamos a forma musical à procura destas respostas, concluindo-a da sua projeção pública? Acredito que, ao nos perguntarmos “*Que horas são?*” não devemos ter em vista apenas se estamos (ou estão nossos objetos) mais próximos ou não do meridiano de Greenwich conceitual (vanguardas históricas), mas também onde se situa o nosso horário específico e o horário da linguagem de que estamos tratando. Não há como afirmar que as atividades musicais propostas por Koellreutter romperam com a institucionalidade da música (como obra de arte), mas igualmente não podemos referendar que ela se identifica a uma “moralidade auto-interessada”, apenas provendo parâmetros novos para se repensá-la, a reboque de uma racionalidade técnica. Antes de esvaziar o movimento da forma musical em direção à sociedade, é preciso desanuiar a forma musical que entra em conflito contra a sua ambígua projeção pública e nos mostra os horizontes de uma vanguarda possível.

Nesse sentido, há toda uma literatura musicológica sobre as obras dos referidos “dodecafonistas” da década de 1940 que pouco dialoga com essa tradição interpretativa sobre a trajetória de Koellreutter junto ao Música Viva (GADO, 2005; MENDES 2009, 2007). Estas obras precisam exatamente a apropriação específica do serialismo feita por Claudio Santoro, Guerra-Peixe e Koellreutter. Vemos que, em nenhuma das interpretações sobre a trajetória têm-se precisamente a apropriação do serialismo com que está lidando, focando exclusivamente nas fontes escritas e análises documentais pormenorizadas. Ao passo que, no que tange à literatura musicológica, há um grande interesse em detectar de que tratado serial ou apropriação derivam as formas trabalhadas pelos integrantes do grupo. Isto é, não podemos entender o dodecafonismo em bloco, não

percebendo suas nuances musicológicas, nem podemos relegar à análise musicológica a constatação de alterações nas séries procurando correspondências com a escrita musical de Berg, Krenek, Eimert ou Hauer. Interessa, sobretudo, conter os desencontros entre as pesquisas referidas.

Para tanto, os caminhos que aqui trilhamos nos levam a concluir que há como se ter uma perspectiva de um “material musical” lido a partir do campo de respostas que Koellreutter confere, através das suas atividades musicais, aos dilemas encontrados, seja pela obra de Villa-Lobos e Mário de Andrade, seja através de demandas internas das práticas engendradas por seus ex-alunos (ou externas de Guarnieri), configurando uma leitura verticalizada do passado e um *modus operandi* próprio dentro da linguagem serial. Somente a partir desse movimento podemos nos aproximar das contribuições de Koellreutter para se repensar essa “síntese difícil” da vanguarda nos trópicos, sem identificá-la aos gestos precedentes ou procedentes. É desse impulso que surge a intenção de explicitar a movimentação de Koellreutter como um catalisador que impulsionou determinadas obras, norteando composicionalmente uma reavaliação da função da música que ganhou projeções a ponto de rivalizar com os heterogêneos projetos que se amalgamavam sob a égide do temário nacional.

Para entender qual a relação entre técnica e estética – que não são aqui vistas como autônomas – em Koellreutter, torna-se elucidativo o caminho tomado por Adorno para a construção do conceito de material musical. Conceito dinâmico e inicialmente produto de uma efeméride, suas bases foram desenvolvidas nos debates na revista *Anbruch*, a partir de 1929, como reação ao *manifesto de Casella*⁸⁵. Seguem-se as mais variadas censuras ao conceito de “ordem” proposto pelo compositor neoclássico:

85 *Anbruch* era uma revista para divulgação dos debates onde participavam Berg, Krenek, Eisler, entre outros compositores da *Neue Musik*. No entanto, também tinha uma certa hibridez e abertura para outras correntes como a neoclássica. Na primeira edição que tem Adorno como editor (Jan/1929), um texto destoa de suas diretrizes: “um manifesto de Alfredo Casella, a propósito de sua nova composição: a *Scarlattiana*” (ALMEIDA, 2007, p. 273-274). *Manifesto de Casella*, como ficou conhecido, atribuía um retorno à “ordem” a partir de registros que só poderiam ser conseguidos ao se reviver as formas musicais do passado, único recurso capaz de reaviver o otimismo social e político que nos retirou o *intermezzo* atonalista proposto pelos alemães da *Neue Musik*.

Schoenberg se recusa a debater, mas Krenek e Adorno o atacam frontalmente. Em resposta, Adorno mostra que esse conceito de “ordem” não é outra senão a tonal, argumentando que, em *Harmonia* (1910), Schoenberg já havia há muito desconstruído essa identidade (ALMEIDA, 2007, p. 277). No entanto, Adorno não apenas parte do ponto desconstrutivo, mas reconstrói uma constelação conceitual (“progresso e reação”; “necessidade histórica”; “material”), calcada fortemente nas demandas do expressionismo entre construção e expressão, para poder determinar o valor de verdade destas composições e como estas se correspondem à racionalização da sociedade, determinando um enfeixe organizacional sob a égide do “novo” - conceito que baliza todos os outros. Apenas dessa maneira poderíamos “interpretar o significado social que se sedimenta nas obras (...) pois reconhece a historicidade do material e a impossibilidade da restauração, por um ato de vontade” (ALMEIDA, 2007, p. 280). No entanto, para não restringir-se a uma legislação arbitrária a favor da *Nova Música* a fim de rivalizar com as intenções neoclássicas, uma filosofia da história emerge para se articular ao conceito de material musical.

O conceito ganha sentido, primeiramente, na crítica adorniana às contribuições de Ernest Krenek para o debate sobre o *Manifesto de Casella*. Se pensarmos no conceito de material postulado por Krenek, este abarca todos os métodos composicionais já criados, todos à disposição do sujeito-compositor para que possa manejá-los a seu bel-prazer⁸⁶; isto é, há uma identificação aqui entre as possibilidades históricas de composição e a totalidade dos meios de expressão, formando assim o verdadeiro gesto “ecclético” em nome da “liberdade subjetiva”. Para Adorno, esta identificação é nociva e reacionária, dado que desconsidera o movimento histórico da “estrutura físico-objetiva” da música, criando uma ilusão de que o material é natural e transcendente. Posto isso, o filósofo

86 “Eu entendo sob o conceito de material a totalidade de todos os meios musicais de expressão, ou seja, harmonia, ritmo e melodia, tal como eles são encontrados em todas as épocas como dados naturais, como possibilidades da composição. Entendo assim que a estrutura físico-objetiva do material não é decisiva para o compositor, pois ele lida apenas com o modo de aparição subjetiva do material. Por outro lado, o material não deve ser pensado como algo em si mesmo já formado, mas sim como algo que expõe uma mera possibilidade de forma para o compositor” (KRENEK *apud* ALMEIDA, 2007, p. 291)

alemão objeta que o material é sobretudo histórico, mesmo em sua objetividade, ou seja, as possibilidades de composição são determinadas (pré-formadas) historicamente, movimento que determina e cambia seu sentido, tornando-se “o resultado da consciência das possibilidades de expressão (...) Por isso, as 'possibilidades' são limitadas, já que a expressão dos meios é histórica, e não natural” (ALMEIDA, 2007, p. 293).

Para poder sustentar que, a cada nova obra musical criada, esta oferece limitações e possibilidades para as obras procedentes em formas de dilemas formais (que contém em si dados da historicidade a serem decodificados), Adorno não poderá se furtar em informar que estas obras se encontram em constante mediação com o movimento de racionalização da sociedade, impondo portanto uma “necessidade histórica ao material” através destas pressões exercidas pelo mundo administrativo (ou, em termo caro à sociologia brasileira: a modernização conservadora). Portanto, não se trata exatamente do movimento colocado por uma obra em específico, correspondendo antes a um movimento histórico da racionalização, embora não haja outro meio de acessá-lo – no sentido de atualizá-lo – senão pela organização formal de determinada obra. Uma constelação daí emerge, se estruturando para não se fixar, em torno dos conceitos “racionalização”, “mediação”, “consistência”, “necessidade histórica”, “tendência do material”, “critério de verdade”. Vale lembrar que estas relações não são preestabelecidas ou imutáveis, nem são dadas de modo idêntico segundo determinado espírito de época – são antes instrumentos da historiografia.

Dentro dessa discussão sobre a configuração do material, não poderíamos objetar ecletismo na concepção de história ou no material que apresentam as composições de Koellreutter, seja por identificar o “resultado das possibilidades de expressão” em determinada época com “o conjunto total dos meios de expressão”, ou por uma suposta vontade oficiosa de se corresponder ao cânone (Mário de Andrade, Villa-Lobos, divulgação de obras clássicas e trajetória institucional) nacionalista imediato. Por mais incoerentes que pareçam as relações entre as diversas instâncias da ação de Koellreutter, há um fundo lógico que as relaciona, impedido de se realizar devido à modernização

conservadora. Outrossim, não se pode afirmar que as composições do compositor e a sua filosofia da história não oferecem resistência à racionalização da sociedade que o engendrou. Para traçarmos um paralelo antes de prosseguirmos, cabe ter em vista que mesmo o conceito de Adorno de “material” (desenvolvendo um pensamento musical de Schoenberg), não se deu em isolamento, mas antes em debates (Eisler e Krenek) que colocaram demandas e o expandiram em direção ao que o autor de *A Filosofia da Nova Música*, acreditava ser a expressividade na música, impedindo seu enrijecimento em leis formais meramente.

De Toscanini a Mário de Andrade, passando pelas análises das gerações de compositores brasileiros, Koellreutter não tem em vista a obra dessas personagens senão pelo crivo da sua direcionalidade para o desenvolvimento da música. A todo momento o compositor está lidando com as demandas que o interpelam e a historicidade dos acontecimentos que a determina (tonalismo, folclorismo, engajamento), tanto para se legitimar historicamente no país em que residia, quanto para dar um novo lance dentro da pesquisa serial que avançava internacionalmente. Se Koellreutter agrega outras experiências (como a publicação das diretrizes de Praga ou a busca por um nacionalismo substancial), é apenas em função da expansão dessa linguagem serial que advém de suas obras, sempre evitando o “passo atrás”, o que, por sua vez, demonstra seu interesse por uma filosofia da história. Suas composições musicais e a maneira como introduziu a técnica entre seus alunos referendam estas afirmações.

Do ponto de vista da filosofia da história, por mais inautêntico que pareça seus elogios aos compositores nacionalistas e apelo a “todas as tendências” em relação à sua posição avançada em música, se trata de um sintoma da técnica dodecafônica que, uma vez que encontra dificuldades de se instituir normativamente como sistema, já tem, desde a sua concepção, o movimento de expansão no horizonte.

Koellreutter, neste sentido, em um de seus primeiros textos, “Cravo ou Piano Moderno?” (Boletim ano I/n. 3), circunscreverá, a partir de uma descrição físico-objetiva das características dos instrumentos referidos, suas funções históricas específicas e

como estas exercem pressão sobre os compositores da época (XVII-XIX), tornando impossível compará-los. Assim, afirma uma historicidade do instrumento e das composições que os acompanham⁸⁷. Dessa maneira, não podemos afirmar, tal qual Adorno percebe o “ecletismo” de Krenek, que Koellreutter identifica “o resultado das possibilidades de expressão” com “a totalidade dos meios de expressão”.

Com o final da “primeira fase” (1940-1941), percebe-se em Koellreutter uma tentativa de arregimentar a cena musical nacional em função das tendências internacionais, tentando traçar planos de reformulação da nossa veia “romântica” desgastada e do “folclorismo” sem substância. Para tanto, em agosto de 1944, no artigo-entrevista “As nossas formas de expressão musical”, traçará três planos rudimentares: “folclorismo (substancial)”, “neoclassicismo” e “expressionismo”, ambos os três com uma “atitude decididamente anti-romântica”. Incluindo Cláudio Santoro entre Berg e Schoenberg, assim como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri ao lado de Béla Bartók⁸⁸. Esse movimento de dispor as tendências em bloco pode nos levar a respostas precipitadas se não olharmos para as obras musicais com a intenção de perceber o que Koellreutter efetiva com a leitura de um desenvolvimento pro material musical no Brasil. Nas próximas produções textuais, o compositor alemão se abstém de referenciar seus alunos como pertencentes ao “expressionismo”⁸⁹ e passa aderir ao termo “os Novos”.

87 Para Koellreutter, a principal distinção entre os dois instrumentos está na função objetiva que cada um ocupa. Isto é, “enquanto no cravo é impossível obter-se um crescendo ou um decrescendo, no piano é impossível obter-se, por exemplo, o efeito interessante do registro 'guitarra'. Assim temos dois instrumentos completamente diferentes um do outro, e que não podem ser substituídos um pelo outro. Toda comparação que se faz entre estes instrumentos é errônea (...) A sonoridade imaginada pelos compositores do século XVII e XVIII correspondeu a do cravo ou do clavicordo e não a do piano moderno. Os compositores desta época criaram suas obras contando com as características do som do cravo e do clavicordo” (KOELLREUTTER, jul./1940, p. 4)

88 “Os representantes maiores do expressionismo são: Schoenberg, Alban Berg, o argentino Juan Carlos Paz e o brasileiro Cláudio Santoro (...) e do folclorismo, Béla Bartók e os brasileiros Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Refiro-me neste último caso, a um folclorismo substancial que nada tem a ver com o pseudonacionalismo dos compositores 'folcloristas' que simplesmente ambientam melodias folclóricas pelos mais variados processos harmônicos” (KOELLREUTTER, ago./1944, s. p.)

89 O último artigo(-entrevista) em que referencia a seus alunos como “expressionistas” diretamente ligados a Schoenberg intitula-se “A música e o sentido coletivista do compositor moderno”, onde há um mesmo apelo pela frente anti-romântica, desta vez baseados em dados musicais: “- Adotamos um estilo

Nestas manifestações em prol da ambientação de novas técnicas e arregimentação de uma frente anti-romântica como tendência histórica do material, surge uma estratégia retórica por parte do professor que consiste em expor a técnica de doze sons a partir de um horizonte de flexibilidade com o sistema tonal, afirmando que ambos podem se enrijecer em formalismo se não tiverem a expressão como demanda, assim como criam impasses a serem solucionados pelas novas obras. Em texto de 1943, Koellreutter afirmará, inclusive, que “uma composição pode ser tonal mas composta na técnica dos 12 sons” (KOELLREUTTER, dez./1943, p. 8), demonstrando as bases flexíveis que surgem irmanadas à implementação deste conjunto normativo de respostas ao material no Brasil.

Em 1946, como resultado das reflexões em cima d'O *Banquete* elaboradas por Koellreutter na Revista *Leitura* (março a julho de 1945), esse conjunto de direções para o material parece se consolidar de maneira mais efetiva, com a oposição entre 'grandes mestres' e os 'novos'. Se a concepção de material em Adorno se constrói na oposição ferrenha de seus críticos, sem abrir mão de seu horizonte expressionista, em Koellreutter há um movimento de agregar as pressões externas no interior do desenvolvimento imanente da linguagem, cambiando as significações inatas em função da organicidade de sua concepção (abrangente) de material. Não à toa mostrará uma das maiores pressões ao seu material neste momento: “Ao passo que na Europa (excetuando-se Hungria e Espanha) o *folklore* exerce cada vez menos influência, na América Latina constitui um dos fatores mais importantes da evolução musical” (KOELLREUTTER, jan./1946, p. s.p.). Isto é, com vistas ao progresso do que considerava o “novo”, calcado em larga medida na contradição entre a nova sedimentação histórica do conteúdo e as formas antigas herdadas do sistema tonal, mostrará que, por exemplo, em Mignone e Villa-Lobos, compositores que pertencem à “geração dos mestres”, se situa uma contradição: “a composição tonal é conservada somente como despojo do qual se agitam novas ideias musicais, que procuram e conseguem rompê-lo” (KOELLREUTTER, jan./1946, s.p.).

“polifônico” 'contraponto' em oposição ao estilo 'homofônico' 'harmonia' do romantismo do século passado. Contraponto, coletividade de vozes, contra harmonia, individualidade de acorde. Coletividade de conjuntos vocais e instrumentais (...) contra o virtuosismo instrumental e vocal. Numa palavra, a coletividade contra o indivíduo” (KOELLREUTTER, nov./1944, s.p.)

Essas ideias apresentadas se encontram no artigo “A Geração dos Mestres” publicado na revista *Diretrizes*. Este texto apresenta com mais ênfase uma possível concepção de material musical em Koellreutter, ganhando concretude ao traçar o caminho de “emancipação da música brasileira”, no número 12 do *Boletim Música Viva* (“A música brasileira”). Neste momento fica patente a opção de Koellreutter pelas obras e não pelo comentário dos compositores em si, pois não estamos falando de Villa-Lobos das *Bachianas*, mas do compositor dos Choros⁹⁰; assim como não estamos falando do Guarnieri dos *Ponteios* ou do *Concerto para Violino e Orquestra*, mas o da *Primeira Sinfonia* e da *Abertura Concertante*. Dispondo uma hierarquia entre eles, Koellreutter deixa esse ponto claro ao postular um ponto de inflexão no material musical nacional, ao dizer que enquanto Villa-Lobos “pinta” o Brasil, Camargo Guarnieri o “pensa”.

Dessa maneira, se esquecermos a divisão inicial em blocos dada no texto “Música Brasileira” (“geração dos mestres”, “geração dos novos”), podemos nos atentar que a sua leitura do material musical brasileiro, de Villa-Lobos a Camargo Guarnieri, se trata de um progressiva racionalização do *métier* musical moderno, na qual reside, pois, a divisão entre “pintar” no sentido impressionista e pitoresco do termo, e “pensar” o Brasil no sentido de trazer aspectos musicais da nacionalidade para o decurso temporal da música, isto é, o vigor rítmico que puja na obra de Guarnieri, no qual se apoia o desenvolvimento das formas musicais.

Esta racionalização do material musical nacional não tem outro sentido para Koellreutter senão a “emancipação da música brasileira” em relação aos ditames formais europeus, daí a sustentação feita constantemente pelo compositor de que a harmonia tradicional seria tão formalista quanto a técnica dos doze sons, se tomados *in totem*. Libertar-se do tonalismo é libertar-se dos laços coloniais em música. Há uma percepção,

90 Apesar de não descrever especificamente o que incômoda, Koellreutter declara que há um ponto de inflexão nas obras de Villa-Lobos e uma certa regressão do ponto de vista da contribuição estética: “As Bachianas, todavia, não levantam, a meu ver, questões estéticas de importância decisiva para a música brasileira apesar de serem tidas, frequentemente, como o ponto culminante da criação de Villa-Lobos. Não o fazem, pelo menos, com a acuidade das obras anteriores ou dos próprios Quartetos de Cordas por exemplo” (KOELLREUTTER, jan./1947, p. 3)

ainda não fomentada pelos compositores que abordaram o temário nacionalista, de que havia um conteúdo “colonialista” no sistema tonal e que a técnica dos doze sons poderia oferecer um outro conjunto de normas a dar vazão à expressão enrijecida.

Em exemplos, se em Villa-Lobos (*Choros, Amazonas, Uirapuru*) havia uma relação inorgânica com o temário nacionalista, trazendo um descritivismo que impede o enfrentamento da música com suas formas tradicionais em função da espacialização dos sons; Camargo Guarnieri (*Primeira Sinfonia, Abertura Concertante*), por outro lado, “reuniu as potencialidades latentes do impressionismo com as tendências que se encaminham para um novo classicismo. (...) harmonias, melodias e ritmos elementares forjam uma linguagem de feitura polifônica e, muitas vezes, camerística” (KOELLREUTTER, jan/1947, p. 5). Entre estes dois extremos, temos Francisco Mignone como um ponto intermediário, pois em *Sinfonia do Trabalho e Festa das Igrejas*, o compositor privilegiará o rigor construtivo em detrimento da “liberdade e da fantasia” (KOELLREUTTER, jan/1947, p. 4)

Entre as três gerações apresentadas, estas obras de Guarnieri são colocadas na mesma temporalidade da qual participa os “Novos”, mas em outra linha (“neoclássica”), de acordo com as demandas de racionalização do material a partir da sua relação com a polifonia e como consegue converter os elementos nacionais (ritmo, melodia) em resultado formal. Desta maneira, tanto Camargo Guarnieri, quanto os “Novos” (Guerra-Peixe e Cláudio Santoro), estão na ponta desta linha de desenvolvimento histórico da música brasileira em direção à emancipação esperada pelo professor, constituindo duas frentes distintas e irmanadas na construção da *contemporaneidade*. Guerra-Peixe e Cláudio Santoro são duas frentes que se abrem nesse desenvolvimento, aliadas no “cromatismo diatônico”, para dar nova expressão para esse gesto de racionalidade que é “pensar o Brasil” musicalmente⁹¹.

91 Falando a respeito dos Novos e de Guarnieri, se pensarmos que estes que estão a frente no desenvolvimento das duas gerações: “Todas essas tendências de duas gerações de compositores demonstram que a música brasileira moderna possui o essencial para tornar-se uma grande realidade no campo da arte contemporânea universal (...) Os “Novos” da música brasileira demonstram que a liberdade

A “emancipação da música brasileira” não reside apenas no âmbito do temário, mas na medida em que ela se desvincular das “formas tradicionais”, enfrentando o problema de uma nova organização formal da música segundo seus parâmetros de expressão. Estes dois momentos estão aqui identificados, isto é, tanto Guarnieri, quanto Guerra-Peixe e Cláudio Santoro, por vias distintas, já que possuem obras que completam estes prerequisites para o “progresso” da música em direção ao “novo”, sem se distanciar dos arcaísmos perpetrados na linguagem. “A geração dos mestres” e “A geração dos novos” parecem dispostas diacronicamente, mas são duas forças distintas que irão se sobrepor espacialmente, formando uma correlação de forças dentro do material. O aporte teórico apresentado até então se forma claramente em demandas de Mário de Andrade d'O *Banquete*, que tem parte de seu diálogo divulgado na mesma edição do *Boletim*⁹².

Sob outro viés, a “emancipação da música brasileira” também depende da reconstrução histórica da literatura musical universal sob a égide do “novo de todos os tempos”, conteúdo programático irrevogável de Koellreutter. Desta forma, para pensarmos no exemplo de Bach, a polifonia e o contraponto bachiano seriam uma resposta para a individualização da música desde o classicismo que encontra seu ápice nas *Bachianas Brasileiras* que confere uma harmonia homofônica à reapropriação do compositor germânico no Brasil. A proposta de retomada da música de Bach com vistas ao “novo” - que aqui se refere especificamente ao ímpeto anticlássico presente na polifonia - representa um gesto coletivista do ponto de vista da organização dos sons.

encerrada na arte de Villa-Lobos, não se limita ao ponto de vista de um exclusivo brasileiro, mas, pelo contrário, conduz – abrindo novos horizontes – a um bem entendido brasileiro, onde cada qual, embora continuando pessoal e tecnicamente aquilo que é, pode encontrar muito que lhe aproveite no aplainamento de sua própria via artística” (KOELLREUTTER, jan./1947, p. 8)

92 No final do diálogo do trecho publicado no *Boletim* lemos Janjão professar a necessidade de uma “estética” e uma “teoria da arte” que orientem em direção ao novo (“melhor”) com vistas a ultrapassá-la (construção x expressão): “O importante, numa teoria de arte, é saber ultrapassá-la. Repare. Machado de Assis nunca foi um machadiano; mas Wagner sossobra quase sempre, quando se torna estritamente wagneriano. O artista não deve ser propor o problema de ser “diferente”, mas não existe uma só obra de arte genial que não seja diferente. O problema não é fazer diferente, mas fazer melhor, que é o que provoca a diferença das obras. O artista que não se coloca o problema de fazer melhor como base de criação, é um conformista. Pior! É folclórico, como qualquer homem do povo” (ANDRADE, jan./1947, p. 6). Desta maneira, só podemos perceber o “melhor” segundo determinada teoria que nos provém um conjunto de normas para estabelecermos como metro de apreciação, mas esse conjunto não é especificado como nacional.

Antonia Soulez, em seu trabalho sobre o “sentido da forma” em Schoenberg, interpreta o movimento final de sua obra – a saber, do serialismo ao contraponto bachiano e harmonia funcional – de modo esclarecedor, pois precisa exatamente em que sentido estético-musical essa retomada é feita: “essas modificações não consistem em amalgamar o antigo com o moderno, por meio de uma analogia um pouco forçada do dodecafonismo com a arte da fuga”, sob o pretexto de que “tudo deve se deduzir de um elemento único” mas, antes de certo ponto, revela o desejo de “integrar a harmonia e o contraponto em uma nova estrutura polifônica a partir de uma interpretação do material nas duas dimensões, a partir de então interdependentes da horizontalidade (contrapontista) e da verticalidade (polifônica)” (SOULEZ, 2007, p. 306). A partir desse balanço, podemos ver como através da apropriação de Bach, se contemplam algumas demandas colocadas ao material: uma “coletividade de vozes” (função) da música que havia se perdido no ímpeto estetizante e formalista; confere-se uma resposta a problemas formais (polifonia e contraponto) da técnica dos doze sons; e compreende-se a necessidade do estudo das técnicas contrapontísticas para renovação das linguagens modernas⁹³.

Por este ponto se acreditava capaz de engajar a linguagem musical em direção a uma funcionalidade, uma coletividade, sem dar o “passo atrás”, principal tópica da sua discussão epistolar com Santoro. Nesse momento, Koellreutter se verá na necessidade de aderir a um marxismo que, mesmo com suas limitações, lhe dá um substrato para se pensar a relação entre o artista (em busca de autonomia) e a sociedade (integradora), possibilitando a percepção de uma contradição não apenas entre novos conteúdos e formas herdadas da tradição, mas uma contradição entre as respectivas obras e as forças

93 Para José Maria Neves, que está pensando apenas o aspecto pedagógico de divulgação das obras medievais e de Bach (A arte da Fuga e Oferenda Musical), além destes pontos referidos, o musicólogo percebe a “preocupação em transferir o centro de interesse musical da pura percepção estética, emotiva e incontrolada, para uma percepção de caráter racional – compreender para gostar. E a Arte da Fuga e a Oferenda musical devem ter sido de grande utilidade no planejamento da ação do Mestre, pois respondiam às suas necessidades pedagógicas e eram inatacáveis como obras. *Só assim se pode compreender a retomada de obras antigas nos programas do Música Viva, que era tudo menos um grupo de arqueólogos musicais – a funcionalidade antes de tudo*” (NEVES, 2008, p. 133)

produtivas. Um momento em que a expansão de sua concepção de material se direciona a pensar a sociedade no seu interior⁹⁴.

Deste gesto, o que nos cabe relatar é o sentido de seu engajamento e como, dentro de seu material, inclui demandas por uma utilidade prática e um dirigismo que não se identifica as “demandas zhdanovistas”, nem deturpa seu conjunto teórico do material em algaravia. No seu artigo, publicado no número 16 do *Boletim* (ago/1948), “Arte dirigida”, Koellreutter objeta:

Arte dirigida não é arte 'decretada' como muitos acreditam. É arte dirigida pela crítica e auto-crítica de uma coletividade devidamente preparada (...) É claro que essa nova arte, por ser uma nova fase em sua evolução histórica, não pode desenvolver-se a não ser assimilando e *utilizando criticamente* todo valioso material que a cultura humana tem criado através de sua evolução de muitos séculos (...) orientar e dirigir o artista como representante de uma coletividade num sentido construtivo e demonstrar a ele as contradições que se manifestam em sua obra; (KOELLREUTTER, ago./1948, p. 1)

Neste contexto, está claro que esta “coletividade devidamente preparada” não é um movimento revolucionário, mas se refere à sua escola composicional em formação, e de que esta “nova arte” (“cromatismo diatônico”), “em nova fase de sua evolução histórica” em relação ao material musical diagnosticado, “utilizando criticamente” os rastros da evolução da matéria musical brasileira para se expandir. Deste conjunto de normas que estabelecem o “progresso” em direção ao “novo”, emergem forças que procuram orientar o artista e desvelam as “contradições que se manifestam em suas obras”. Esse é o principal engajamento de Koellreutter que percorre todas as suas atividades e pelo qual estabelece suas diretrizes. Não são poucos os depoimentos de ex-alunos que relatam ter travado um diálogo estético neste momento com o compositor, apresentando suas composições ao mestre que, por sua vez, advertiu ao jovem que havia

94 Em uma de suas conferências relatadas no “em seguida disse que a música está sujeita a evolução, estando, por conseguinte, relacionada com as forças produtivas. Depois de mostrar a relação entre o romanico e o feudalismo, o rococó e a oligarquia financeira, o romantismo e o crescimento da burguesia, passou a falar separadamente nos quatro elementos que constituem a música. A respeito do elemento formal falou na ameaça apresentada pela autossuficiência que acarreta o formalismo; mostrou também que devido a consoante modificação e flexibilidade do conteúdo, a forma fica para trás, causando uma contradição entre forma e conteúdo, que em parte caracteriza a nossa época” (KOELLREUTTER, abr./1948, s.p.)

uma contradição interna aquela obra ou mesmo certos impulsos que estavam retraídos, procurando liberá-la em direção ao desenvolvimento previsto por sua ideia do que se concebe por um material musical.

Com acento na contradição e nas apropriações tão específicas da tradição, aliando um conjunto de consequências lógicas para o desenvolvimento da linguagem com engajamento político e ideário nacional, mesmo que internamente relacionados, o projeto de Koellreutter se torna pouco exequível na realidade. No entanto, voltando a interrogar os objetivos do compositor, esta “síntese difícil” (para emprestar aqui a expressão de Paulo Arantes) perpetrada pela ideia de material musical estabelecida pelo compositor, seja na relação com o passado ou na avaliação da “geração de mestres”, difere substancialmente de como Roberto Schwarz vê a relação entre os contrários (arcaísmo e vanguarda) em Oswald de Andrade.

A tensão, muito notória, antes que um problema é um achado, que se integra perfeitamente à matéria-prima oswaldiana: o sujeito ativo e desimpedido da poesia vanguardista coexiste com a ânsia generalizada de reconhecimento superior, própria ao Ancien Régime das dependências pessoais, originário do período colonial (SCHWARZ, 1987, p. 18).

Entre o achado e o problema, a contradição que pauta toda a leitura do material musical de Koellreutter nos conduz a ver que, em termos de mediação, não podemos necessariamente encarar o problema da nacionalidade e do engajamento, assim como a correspondência a formas antigas, como um “achado” oportuno para que o compositor de *Música 1941* consiga seu “lugar ao sol”, expressando em uma forma feliz contrários que não se aproximam na realidade (vanguarda e *Ancien Regime*). Bach, Villa-Lobos, Mário de Andrade, Camargo Guarnieri e Zhdanov (via Claudio Santoro), ocupam uma incontornável necessidade com a qual seu material em expansão precisava agregar para se valer nos trópicos. “Nenhum artista pode impor à sociedade uma arte que não corresponda ao estado e à estrutura desta” (KOELLRUETTER, ago/1948, p. 3), é deste impulso marxista (rudimentar) que procurará dialogar as bases seriais de sua arte com as demandas prementes estruturalmente na sociedade, garantindo a historicidade de suas formas, que representam musicalmente essa tensão entre os contrários. Essa experiência

de contradição se faz perceber na escuta das peças de seus alunos, nas quais se agitam novas forças dentro da técnica serial, desagregando-a.

A experiência de um material que, recentemente instituído, se expande em desintegração de suas bases, gerando *métiers* que têm dificuldade em serem balizados pela musicologia e agitam uma contradição interna, expõe uma sonoridade que não agrada a escuta. Os ouvidos logo se fecham: raras são as críticas que seguem sem ressalvas as composições de seus ex-alunos, principalmente no âmbito da má influência do orientador estético que lhes advoga o termo de “discípulos”. Nesta experiência reside o movimento de contrários de sua proposta (técnica e estética) composicional que, antes de se formar em síntese, se vê fragmentada e interpelada por pressões externas que o desagregam, sem alcançar a volta orgânica pretendida. Isto é, Koellreutter não repele estas pressões, mas antes as integra, procurando um todo orgânico entre elas. O gesto se aproxima à “organicidade” pretendida por Luigi Nono, que já fora aluno do compositor naturalizado brasileiro.

Nono não aceitava a demissão do compositor ou do músico, nem perante o material, nem perante a vida. (...) Daí que suas composições ditas seriais – como, por exemplo, Polifonica-Monodia-Ritmica (1951) onde alguns viam uma suprema manifestação da composição puntilhística – subvertessem a cada passo a disciplina serial, inclusive através da introdução de material melódico e rítmico de proveniência heterogênea (neste caso, por exemplo, o canto de Iemanjá, que lhe fora passado por Eunice Katunda. Recusava a idéia de uma organicidade que se gera a si própria (...) Para Nono, a composição era um lugar de decisão, intervenção e eventos, aberto ao mundo vivido, e não um continuum do material (CARVALHO, 2015, p. 10)

É neste ponto duvidoso que reside a autenticidade das obras concatenadas à leitura histórica da música brasileira de Koellreutter. Pois há um mal-estar que ronda estas composições seriais, dado o seu descontínuo entre os propósitos do material e as forças nacionais ou engajadas que pujam nas técnicas composicionais brasileiras, agregadas em busca de uma nova organicidade através da apropriação e assimilação, experiência que serve de substrato às obras que não procuram resolver em uma forma feliz (um “achado”) esta disfunção, mas antes expressá-la como tal.

Portanto, independente do fato desta leitura do material servir para a promoção

estilística de uma nova categoria de compositores (seus alunos) intitulada “Os Novos” ou se projetar sem conflitos no cenário musical a partir de uma “geração de mestres”, é preciso considerar que há um gesto vanguardista em reler a história da música, nacional e internacional, recente e antiga, sob o crivo do “novo”, condicionando o *métier* composicional de novas obras – o que não quer dizer que não haja uma relação contraditória entre estes dois momentos (promocional e vanguardista), senão que para perseguirmos o lastro de coerência própria do material musical, precisamos seguir por um outro percurso. Caso contrário, corremos o risco de considerar um conjunto de normatividades estabelecidas para o progresso do material a fim de se destacar do curso dado ao modernismo nacionalista como mero alinhamento à modernização conservadora e, por fim, identificá-los como diretrizes político musicais messiânicas que apenas geraram uma briga de histéricos, logo após esquecida em nome da riqueza imaginativa de nossos compositores.

Em suma, não há qualquer possibilidade de que esta vanguarda referida tenha rompido com a institucionalidade da música (questionando suas categorias fundantes), mas criou um conjunto de procedimentos composicionais, estratégias institucionais, em conjunto com uma leitura heterogênea do material que coloca demandas de inovação que conseguem barganhar sua estética não-conformista com o mercado incipiente. Há um legado vanguardista formado a partir desta experiência frustrada do material de Koellreutter.

Isto é, nesta leitura do material musical, dada sua flexibilidade e conteúdo heterogêneo, existem elementos que conduzem a inserção integradora da instituição musical (via nacionalismo e tradição) e não rompem com suas fundações, mas também esta não se identifica aos parâmetros institucionais de imediato, contendo elementos programáticos estruturais que escapam ao ímpeto auto-interessado e trazem verdadeira tensão à condição de mercadoria. As obras musicais compostas por Koellreutter durante a década orientam essas afirmações. Em conjunto com a experiência vivida por seus alunos entre o temário nacional e a linguagem serial, mas por uma outra via, existem

elementos no interior das composições do líder do Música Viva que, cambiando-se em resultados sociais, oferecem, através da organização formal, resistência ao ritmo da racionalização imposta pela sociedade.

A maioria das partituras de Koellreutter desse período não foram encontradas; no entanto, é possível traçar alguns elementos que a definem através de determinadas obras registradas em partitura ou em relatos. Partindo de *Música* 1941, nas composições de Koellreutter, o heterogêneo não se manifesta pela agregação da matéria musical brasileira, mas pelo tratamento de outras entidades, como em *Hai Kais* (1945), aonde vemos o seu apreço pela cultura oriental orbitar no interior de um material organizado pela técnica dos doze sons. Não há propriamente uma aproximação da cultura musical oriental, antes confrontada com a concisão dos haikais que determinam a construção musical em pequenos fragmentos⁹⁵. A peça é estruturada para voz, violino, clarineta, trompete e fagote. Segundo a regente e musicóloga Ligia Amadio, há “uma trama contrapontística” que orienta a composição de *Hai-kais* com incursões na linguagem serial de maneira heterodoxa (AMADIO, 1999, p. 43). Desta forma, a cultura oriental não irrompe musicalmente as fronteiras do material, ainda organizado na linguagem serial, mas emerge um elemento que poderíamos destacar, o qual já se anunciava desde sua *Música* 1941: o silêncio.

Interrompendo o desenvolvimento temático, assumindo valor em si e não em relação à sonoridade subsequente ou procedente, o silêncio nas composições de Koellreutter talvez seja o que mais desagrade aos ouvintes, sugerindo inclusive uma “negatividade”. Em *Hai-kais* (1945), no qual a divisão em pequenos fragmentos já interfere no desenvolvimento de um discurso musical fluído, temos no VIII e último excerto, o que não é propriamente um ilhamento dos sons em torno do silêncio, mas no qual também não há uma linearidade construída por nenhum dos instrumentos, sendo constantemente

⁹⁵ São 8 fragmentos com nomes próprios, sendo que apenas o III e o VII não possuem título, são respectivamente: “I. Interior da mata II. Impressão IV. Mundo interior V. Masoquismo VI. Riqueza VIII Inspiração”. São “palavras de Mariana Ribeiro, em oito seções de pequenas proporções, a serem realizadas sem interrupção” (KATER, 1997, p. 24)

interrompidos por pausas que assumem valor de orquestração. Apenas a voz, que possui pausas significantes apenas no compasso 65 e 69, possui linearidade e distancia-se da organização serial. Todos outros instrumentos (da segunda linha em diante: violino, trompete, clarinete e fagote) evitam um centro tonal através da construção de séries flexíveis e uma contrapontística, evitando a reincidência de alturas, salvo exceções. Devido ao vigor rítmico das composições dos seus “discípulos”, o silêncio não terá papel decisivo, mesmo em obras de grande complexidade composicional como o *Noneto* de Guerra-Peixe. Difíceis são os momentos de Hai-Kais em que existem três ou mais notas sendo colocadas ao mesmo tempo. Em *Noturnos* (sob texto de Oneyda Alvarenga) para contralto e piano, temos uma configuração semelhante (AMADIO, 1999, p. 45).

7

VIII Inspiração

63 $\text{♩} = \text{♩} 63$ *mf* 64 65
A noi - te ja loi em - bo - ra e os meus

p *p esp* *mf* *p*

66 67 *rall. molto* 68 69
o — lhos que são loucos bus — cam es — tre — las no céu.

f *rall. molto* *f* *mf* *f* *rall. molto* *f* *mf*

(1945)

Hai-Kais (1945) - Partitura concedida ao pesquisador pela Fundação Koellreutter

“Desse modo, a música integra o descontínuo em sua linguagem. Um descontínuo em que cada instante será uma surpresa. Um som único e isolado romperá o silêncio e se apagará diante de um grupo de quatro sons aglomerados, aos quais se seguirá um breve contraponto em duas partes” (BARRAUD, 1968, p. 106). Ao definir o *métier* composicional de Anton Webern, Barraud nos dá pistas para perceber em que raízes seriais pausa, em partes, as composições de Koellreutter. Tanto a sua ligação com a cultura oriental (Hai-Kais), quanto a opção por textos de Oneyda Alvarenga se dão na medida em que procura raízes heterogêneas para esse *métier* micrológico, assim como Nono encontrou Iemanjá em *Polifonia-Monodica-Ritmica* – obra que se utiliza igualmente de procedimentos descontínuos.

Em suas obras vocais referidas estes elementos estão presentes, mas não tão radicalizados como em obras para piano que o antecederam (*Música 1941*), ou mesmo nas obras de câmara que se seguem aos anos de 1946-1947. Para José Maria Neves, “Koellreutter [neste momento] atinge sua maturidade criativa, em que elabora linguagem sintética e pura que já aplica certo alargamento das estruturas seriais” (NEVES, 2008, p. 234). Em *Música 1947*, para quarteto de cordas, sem partitura encontrada nem pelo catálogo de obras do compositor, estamos diante de uma obra em que, depois de *Música 1941*, o silêncio se fez incomodar. Para o crítico Adhemar Nobrega, do *Diário Trabalhista*,

A *Música 1947* de Koellreutter, para quarteto de cordas (...) lança mão das pausas com frequência, como elemento de valorização dos sons. Até demais. Cremos que uma análise quantitativa dos valores, na partitura, conduziria ao curioso resultado de encontrarem-se mais pausas do que notas. Daí resulta uma extrema fragmentação das vozes que se exprimem por monossílabos. E, Koellreutter, que tem bom humor, não se aborrecerá se lhe dissermos que seu quarteto dá a impressão de um filme complicado que a gente assiste cochilando: uma sucessão ininteligível de estímulos (NOBREGA, 1947, p. 1)

Octávio Bevilacqua, d'O Globo, comentando a mesma música, na mesma ocasião, segue a partitura à risca: “Pareceu-nos uma como que 'música negativa', pois o autor procura se exprimir não em notas, mas, em 'pausas', servindo as notas apenas de ponto de referência para a boa medida das mesmas pausas, não tendo as ditas notas a menor importância, o menor interesse. É uma música, enfim, expressa não nas sonoridades,

mas sim, nos 'silêncios'. Não conseguimos senti-la, ainda.” (BEVILACQUA, 1947, s. p.). Há uma demanda irremediável por uma estética emotiva, sendo a grande característica de mercadoria da música de concerto, legitimada por seus críticos, que as composições de Koellreutter parecem romper. Se ainda havia a esperança dos críticos mais próximos de uma estética da fruição (Andrade Murici, Eurico Nogueira, Renato Almeida, Vasco Mariz, Octávio Bevilacqua, João Itiberê da Cunha)⁹⁶, extraída a partir da retirada de Cláudio Santoro e Guerra-Peixe das amarras da técnica serial, não há qualquer esperança nas composições de Koellreutter.

O silêncio e as dissonâncias prolongadas conflitam diametralmente com a fruição estética desejada, assim como o ritmo de expectativas para a música; isto é, dentro da dinâmica musical, o silêncio joga um papel interessante ao fazer da expectativa, uma espera de resoluções que são antes surpreendidas por ataques sonoros em acordes desligados de temática ou contrapontos que, ao irromper, já procura caminhos para cessar. Nesta série de composições datadas entre 47-48, que seguem este modelo, temos a *Sinfonia de câmara 1947* e *Música de Câmara 1948 para 11 instrumentos solistas*, e ambas seguem este mesmo padrão de disposição das pausas, segundo relatos musicológicos (AMADIO, 1999).

Não dispomos de recursos que nos permitam ir além dessas considerações, entretanto, nos interessam aqui dois procedimentos percebidos até então em suas composições: suas flexibilizações por processos de permutação e omissão de elementos da série (*Música 1941*) e a radicalização do uso de pausas (*Música 1947*) são dois

96 Correndo o risco de tomar estes críticos em bloco, podemos afirmar que todos estes estão comprometidos com um certo registro de beleza nas músicas que depende, em larga medida, das relações tonais estabelecidas, mesmo que tensionadas pelas demandas de modalismo e polirritmia da música folclórica ou por cromatismos. Em “Atonalistas Brasileiros”, artigo escrito para o *Diário de Notícias*, em 30 de Novembro de 1947, Renato de Almeida, o catedrático renomado e presidente da S.I.M.C, referenda uma afirmação que cabe a todos: “Não se pode aceitar que nenhuma linguagem artística seja incompatível com a emoção, pois seria contraditório haver arte sem emoção. O necessário é que certas preocupações técnicas não sejam capazes de perturbar o voo livre da imaginação e desviar a estesia do artista. Em arte, tudo é criação. A forma é essencial sem duvida, pois não poderíamos abstrair a ponto de conceber supersensivelmente a inspiração. Mas a objetividade estética é sempre instrumento de uma realidade interior mais profunda e numerosa. Não reduziremos a arte a uma técnica, nem mesmo a confinaremos nesses limites” (FRANÇA, nov./1947, p. 2, grifo nosso)

atributos como os principais elementos que dão o lance do compositor-professor dentro do desenvolvimento da técnica, expandindo suas fronteiras.

Na sua última composição deste período, a *Fanfarra de Abertura* (1949) apresentada na inauguração do Museu de Arte Moderna, ao lado de Webern (*Sinfonia op. 21* - 1928), Dellapiccola (*5 Frammenti di Safoo* - 1942) e Guerra-Peixe (*Noneto* – 1945), podemos perceber, esta obra “de abertura”, visa a apresentar um dado notável dada a relação entre as obras do programa: um corte determinado da história da “técnica dos doze sons”. Se na Sinfonia de Webern temos o primeiro exemplo de uma concisão extremada da técnica, gerando todo seu desenvolvimento temático baseado em uma série com maioria de semitons, inédita pela curta duração de uma obra que se pretende sinfônica (9'); em Dellapiccola, por outro lado, temos um recém-iniciado “dodecafonista” que empregará a técnica com determinação somente a partir desta obra, fazendo um uso livre e particular dos preceitos seriais. Visto a partir de Webern – extremamente conciso -, Dellapiccola significa, dentro do campo de respostas possíveis à técnica dodecafônica, um alargamento de suas estruturas, mostrando o movimento de expansão da forma.

É nessa história da música serial que Koellreutter procura inserir o *Noneto* de Guerra-Peixe, obra serial portadora de um característico rítmico que procura introduzir animosidade e vigor nesta trajetória da técnica (normalmente andamentos rápidos e de métricas regulares) e, em solo nacional, se insere em uma tradição inaugurada por Villa-Lobos que tem na sua peça para nove instrumentos um dos pontos altos da sua escrita musical inventiva. Todas estas obras fragmentárias procuram traduzir um momento histórico da técnica que, com essa reconstrução histórica, aspirava a se tornar linguagem.

Para a abertura deste programa, caracterizado como uma “história da técnica dos doze sons” pela escolha de suas obras, temos a reformulação de uma forma-musical (*Fanfarra*) que têm significados e funções muito específicas, relacionadas à ópera ou à exortação cívica, em um emaranhado atemático e uma organização camerística dos metais. *Fanfarra para um homem comum* de Aaron Copland, peça composta em 1942, talvez seja a última incursão nesta forma musical de maneira fragmentada (3-4') e

moderna até então, utilizando-se de uma construção temático-motívica através de tríades arpejadas em grande conjunto de metais (3 pistons, 3 trombones, 4 trompas, tuba) e percussão (tímpano, tan-tan, caixa). Em *Fanfarra de Inauguração*, a partir de uma variação da técnica dodecafônica, vemos um tratamento camerístico dos metais em dois grupos (3 trombones, 3 pistons em si bemol)⁹⁷, no qual dificilmente se sobrepõe muitas vozes, sendo assim, constrói-se um caminho oposto ao percorrido pela forma-fanfarra que sempre dependeu de *tuttis* entre os metais fortalecidos pela forte percussão. Converte-se o clímax em espera vã. Nos últimos compassos da fanfarra, o andamento é reduzido de *Maestoso* para *Molto lento*, anunciando uma longa nota dissonante com o trompete de afinação mais aguda (falsete), conflitando diametralmente com as notas mais graves que se seguem no conjunto dos trombones, percorrendo em arpejo conjunto (em direções distintas) até o final abrupto em pausa extensa.

Tendo em vista o quadro de suas composições em função da sua leitura do material musical, é perceptível a quantidade de vozes conflitantes que habitam a pretensa organicidade de seu projeto, teórica e composicionalmente. No que se refere à percepção dos espectros que rondam seu material, todos trabalham para fragmentá-lo. Koellreutter, por exemplo, procurará abstrair em artigos sobre *O Banquete* de Mário de Andrade, uma história da saturação das possibilidades tonais em função do cromatismo wagneriano, vendo Schoenberg e Stravinski como um mesmo caminho que emerge desta consequência lógica em direção ao *primitivismo* em música.

Composicionalmente falando, esse “primitivismo” remetido, se, no caso de seus

97 Luis Carlos Vinholes, em carta em que relata ter sido copista da Orquestra Sinfônica de Pelotas, que executara a obra em 1951, havia tido um exemplar da obra, que marcou sua primeira relação com a música dodecafônica. Nesta data, inclusive, recebeu ligação de Carlos Kater que lhe pediu a cópia de *Fanfarra de Inauguração*, mas ao deferir que precisava da autorização do autor para fazer a cópia da cópia, este nunca voltou a lhe procurar. O que nos interessa aqui entre os dois (criador do catálogo e copista da obra) é a divergência entre as referências, da qual destacamos a de Vinholes: “Como subsídio adicional ao trabalho realizado por Carlos Kater, registro que a cópia que possuo da *Fanfarra de Inauguração* de Koellreutter tem as seguintes características e dados: 4 páginas manuscritas a tinta preta em papel “*Sünova*” Nº 5 1/2, com 14 *zeilig* (pentagramas) por página, datada de 14 de março de 1949, data da inauguração do referido Museu; para 3 pistons em si bemol e 3 trombones (não tem as 3 trompas mencionadas no catálogo), com 28 compassos sendo 14 de 4/4, 11 de 3/3, 2 de 2/2 e 1 de 5/5, andamento *Maestoso* nos primeiros 24 compassos e *Molto lento* nos últimos 4”. (VINHOLES, 2011, s.p.)

alunos (Santoro, Guerra-Peixe, Katunda e Krieger), se trata do vigor rítmico e da brasilidade intentada no interior da técnica serial, as composições de Koellreutter orbitam ao redor de um ser-outro do material mais universal, porém igualmente primitivo: o silêncio. Incapaz de figurar a nacionalidade em suas obras pela distância de linguagem musical inata (alemã), o silêncio parece uma solução para abrigar as diferentes vozes que ecoam em sua trajetória. Para o compositor de *Música 1941*, esse alargamento da técnica serial está condicionado a uma economia dos sons em função da valorização das pausas.

Dentro do paradoxo que se formou o material musical de Koellreutter, as suas composições e a de seus alunos, ao se deparar com o caráter heterogêneo do arranjo conceitual, antes de procurarem resolução, se debatem no interior destas contradições sobrepostas, sem perspectiva de síntese. Desta maneira, ao plasmar composicionalmente o dilema pelo qual se debatem, expõe o *métier* composicional na forma musical, imbuindo-se de conteúdo autorreflexivo. Dentro do campo de ações possíveis, estas composições preferem sugerir problemas a dar respostas. Sem a pretensão de remeter às formas musicais desenvolvidas posteriormente pelo professor, estas composições, pelo seu caráter fragmentário, são verdadeiros *ensaios*. Parte-se de uma certa ingenuidade, ao acreditar que o dodecafonismo heterodoxo de Koellreutter concedia novos parâmetros de expressão aos compositores, garantindo-lhes uma individualidade, já que estes antes se mostravam palco do conflito de um material em constante expansão.

Em conjunto com a sua ação pedagógica e as atividades de divulgação (edição de partituras, organização de concertos e audições no rádio), Koellreutter torna possível que as referidas obras do Grupo não se identifiquem à comunicabilidade imediata através de vínculos, nem caiam no solipsismo de uma estética subjetivista. A hipótese de que seus alunos desfrutaram de um “sucesso de escândalos” com suas obras seriais – a oportunidade da qual o “mestre” passou longe – referenda esta afirmação. A experiência de Koellreutter, mesmo tendo resultado em polarizações e isolamento, desenraizando os vínculos que haviam criado seu material musical com a técnica composicional de seus

adeptos, cria um dique de resistência através de suas obras no interior da *música contemporânea brasileira* – termo que se tornará instituição – a disputar seu espaço no interior desta categoria. Desta experiência surge um binômio inseparável: vanguarda-mercado.

4. Considerações finais ou “Por que gritam em mim tantas vozes antigas?”

No primeiro capítulo, procuramos expor as demandas impostas socialmente pela crítica, rádio e ensino musical, e como cambiavam as construções de Koellreutter no jogo político do meio musical. Suas ações, portanto, assumiam as novas demandas na reformulação de sua programática (1937-1948). No segundo capítulo, orientamos a interpretação a fim de diagnosticar, no interior das obras e conceitos de Koellreutter, impasses colocados pela obra de Villa-Lobos e Mário de Andrade, incluindo a repercussão de sua proposta composicional nas obras de seus (ex-)alunos, isto é, delimitando a resposta específica de seus conceitos e técnicas.

Por fim, tendo em vista estes dois momentos complementares, a pesquisa objetivou descrever os últimos anos do grupo (1948-1951), neste período, em função da autonomia barganhada social e musicalmente. Neste momento, Koellreutter finalmente havia conseguido consolidar o que chamamos de um *organismo* em torno de suas atividades musicais e projetar a sua técnica composicional em conjunto com a sua concepção do desenvolvimento do material musical – conceito que procuramos ler nos seus escritos dispersos. Para tanto, em discussão com a bibliografia sobre o compositor, inquirimos o sentido específico da *vanguarda* a que estamos nos referindo. Concomitante a este movimento, uma série de movimentações concatenadas – culminando na *Carta* – conduziram ao isolamento de Koellreutter. Fim de um projeto musical que, por mais ambíguo e integrado do ponto de vista das instituições, não se subsumiu a elas e conseguiu consolidar uma estética que conflitava com os desejos do que poderíamos

entender, em linhas gerais, como tendência nacionalista, pois, desde a ascensão de Vargas, passa a afinar o coro com a modernização conservadora, largamente dependente de seus lastros com a tradição para impor sua razão tecnicista.

Destarte, é possível pensar em um verso dos *Noturnos para contralto e piano* (1945) de Koellreutter, baseado em texto de Oneyda Alvarenga: “Por que gritam em mim tantas vozes antigas?”. Esse verso metaforiza o desenvolvimento do trabalho em todos seus itens. Das mais antigas às mais recentes, de Bach a Mário de Andrade/Zhdanov, a força da tradição esteve sempre presente no projeto musical de Koellreutter, que procurou dialogar e integrá-las neste referido período, ressignificando-as em função dos pressupostos, salvo engano, de seu *material musical* calcado, inversamente, na flexibilização da técnica dos doze sons em linguagem serial.

“Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”. Este verso de Caetano Veloso em *Fora da Ordem* (1991), baseado no antropólogo Claude Lévi-Strauss ao se referir à Sé, por volta do fim dos anos 30, como a um interregno entre o canteiro de obras e a ruína, nos dá o movimento específico do material musical de Koellreutter. Espelhando a metrópole, a ruína de seu material é anunciada nos seus pressupostos construtivos aliados à modernidade inacabada que o acompanha.

Constatado isso, cabe a estas considerações, se adiantando no recorte proposto, sugerir alguns caminhos que deixou o legado da experiência de Koellreutter no *Música Viva*. Ao dizer que a vulgata criada “modernismo nacionalista” afinou o coro com o conceito sociológico – eminentemente uspiano – da “modernização conservadora”, não estou a afirmar novidade alguma. Mas qual o sentido específico desta na trajetória de Koellreutter? Se em Villa-Lobos, a articulação entre modernidade e tradição se dá sob um viés *funcional* para tratar desse par dual, gerando um objeto estético que alude a este movimento filosófico, calcado em sobreposições; em Koellreutter, por mais que integre a dualidade no interior do seu material musical, visa um todo orgânico de conteúdos heterodoxos, calcado em um elemento imprescindível para o movimento destes contrários, a *contradição*.

Uma “dualidade sem dualismo”, a forma musical de Koellreutter cifra o movimento da sociedade que a engendra, isto é, ao aludir ao movimento de racionalidade na sociedade brasileira após 1950: “O antigo e o novo continuavam em presença um do outro (...) variava apenas o plano da sua conjunção. A composição entre eles mostrava-se insolúvel e o *ready-made* tropicalista exibia um inegável grão de verdade” (ARANTES, 1992, p. 198). Esse ponto de inflexão, caracterizado por Arantes pela estética tropicalista, terá seu epicentro na ruptura democrática de 1964, acompanhada pela crítica ao populismo e pelas teorias do desenvolvimento dependente, as quais advertiam: “setores modernos e tradicionais não se justapunham como se imaginava, antes formavam um sistema em que se entrelaçavam os respectivos interesses [imperialismo e latifúndio]” (ARANTES, 1992, p. 35). A partir deste casamento entre conjuntura e experiência estética, pautando-se em Adorno e Schwarz, Arantes afirma: “Completando-se a transição [para a sociedade administrada] exauria-se o vanguardismo (ARANTES, 1992, p. 39), frase que legitima socialmente o rumo não-antagônico da experiência de vanguarda do objeto estético tropicalista.

A tessitura vanguardista presente nas composições de Koellreutter e na sua filosofia do material musical se refere ao conteúdo sedimentado em sua solução formal que expressa essa “transição” entre as diferentes disposições da nossa sociedade para os contrários, característica da fragmentação que decorre do pós-segunda guerra. Ao expressá-la, resiste ao movimento de incorporação pela forma-mercadoria, nos grandes programas de concerto. Exemplo disso é o legado deixado pelo fracasso de seu projeto no grupo *Música Viva*, que lástrea suas bases até a formação do movimento tropicalista através de compositores que, em fins dos anos 50 e início dos anos 60, procuraram a música popular para veicular suas experimentações, assim como os músicos populares, que viram nesse gesto uma oportunidade para reinventarem a canção popular brasileira. Dentro do ímpeto dos compositores (“eruditos”) em se corresponder ao mercado, figuras como Rogério Duprat, Julio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correia, entre outros, fundaram o *Música Nova* com uma intenção mais integrada à modernização capitalista do que o gesto precedente de Koellreutter. Roberto Schwarz, em *Notas sobre vanguarda e*

conformismo, irá criticar uma entrevista dada por estes compositores, afirmando que estes identificavam suas músicas ao rumo da forma-mercadoria (nas palavras de um dos compositores “consumo é venda e o que não é vendável está perdido. Ponto”): “Se, no alinhamento habitual, esquematicamente, amador é quem não rompe com a segurança burguesa (...) no alinhamento novo, como veremos, é o contrário; competência e sucesso são uma coisa só” (SCHWARZ, 2008, p. 48)

“Habitual”, para Schwarz, refere-se à posição do artista, caricaturado no âmbito da música de concerto pelo “gênio sofrido e cabeludo, incompreendido pelos mortais e por eles mesmo imortalizados” (MEDAGLIA apud SCHWARZ, 2008, p. 45)), isto é, se caracteriza, sobretudo, por uma obra com horizonte de autonomia. O crítico paulista constata que, dadas as intervenções programáticas do grupo *Música Nova*, haviam se esgotado estas possibilidades, pois, ao condenar a caricatura como “mau comerciante” ao invés de questionar as leis do mercado, “a ponta extrema da vanguarda paga tributo ao filistinismo e alcança, qual uma vitória, a integração capitalista” (SCHWARZ, 2008, p. 48). Dadas as proporções históricas, o veredicto se parece ao questionamento sobre Oswald de Andrade em *Que horas são?*, tendo seu correspondente no Tropicalismo, dois nortes pelos quais o *Música Nova* se orienta, dada sua relação com os poetas concretistas (Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari). Koellreutter participa, indiretamente, desta constelação de manifestações artísticas, sendo, inclusive, professor temporário da maioria destes compositores (de Tom Zé a Gilberto Mendes).

Dentro deste modelo de Schwarz, o líder do grupo *Música Viva* se situa no meio do caminho entre a integração e a autonomia, pois, através de suas atividades musicais, propaga uma filosofia do material que conseguiu introduzir alguns elementos (forma, contradição, novo) que tornaram possíveis uma oposição de caminhos dentro da música erudita brasileira, relegada à “diversidade do intermediário”⁹⁸. Essa oposição se deu de

98 O termo é de José Miguel Wisnik. No livro *O coro dos contrários*, Wisnik, ao pensar o que advertia Adorno em relação a prioridade do objeto pela polaridade, pinçando os extremos do processo musical para entender os distintos caminhos que se esboçam, afirma que, no modernismo brasileiro, “não estaremos lidando, como pedia Adorno, com as situações extremas, polares mas com a *diversidade do intermediário*”.

modo a impulsionar o aparecimento de um sistema de obras – de Cláudio Santoro a Edino Krieger – que, por sua vez, garantiu visibilidade a um conjunto norteador de questões relativas às direções da música na sociedade, assim como consolidou um horizonte normativo no interior da sua filosofia do material propagada pelas suas diversas atividades, legislando a favor da preponderância da forma musical calcada em termos de contradição. Como se trata de um material em expansão que precisa agregar elementos externos para se valer e, sobretudo, um objeto estético da periferia do capitalismo, nem essa contradição está isenta de assimilar os contrários, nem esse é o absolutamente novo que rompe com a institucionalidade da arte na esfera burguesa.

Por que falo em tendências? Com a separação entre o material musical e as técnicas composicionais, representado, sobretudo, pela perda de correspondência orgânica de Mário de Andrade, falecido em 1945 mas com seu projeto levado a cabo por Guarnieri, e de outro lado Koellreutter isolado em seus programas em 1951; ambas “teorias” perdem força de influência direta sobre os compositores, transfigurando-se em substrato a ressignificação e luta de significados pelos seus próceres. Estas tendências se inter cruzam e estão inventariadas para os compositores que se seguem ao ano de 1952, mas em nenhum momento se identificam, criando lugares muito específicos dentro deste rótulo. Dentro destes dois caminhos esboçados pelas escolas de Guarnieri e Koellreutter, há uma hegemonia do nacionalismo nos anos 50⁹⁹, período em que, em contra-hegemonia, irá se gestar um movimento alinhado com os compositores de Darmstadt (Boulez, principalmente) e das brechas abertas pelo professor que ainda lecionava, mas eclode apenas em 1963 com os manifestos do Música Nova e dos

soluções de passagem, variações, tateios, desvãos, altos e baixos. Sentimos presentes, no entanto, tensas ou reconciliadas, a necessidade de inovação do código musical e da incorporação dos materiais derivados repertório popular (...) por um lado, as condições do meio não encaminham para decisões radicais, e, por outro lado, a enorme cultura popular armazenada exerce pressão crescente sobre a consciência culta, desde o Romantismo”

99 “A MEB [Música Erudita Brasileira] dos anos 1950 era hegemonicamente nacionalista, centrada na “Escola de Composição” de Camargo Guarnieri, cuja orientação mais evidente foi o *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) de Mário de Andrade. O nacionalismo de Camargo Guarnieri/Andrade, vazado nas propostas do movimento modernista desencadeado pela Semana de 1922, embora tivesse traços de renovação artística, não representou uma proposta estética radical” (SALLES, 2005, p. 145)

compositores ligados à Universidade da Bahia (Ernest Widmer, Lindembergue Cardoso).

Relatos de compositores como Oliver Toni, Marlos Nobre e Almeida Prado expõem como a opção entre Koellreutter e Guarnieri era distinta, mas estava igualmente à disposição, permanecendo ainda uma disputa pelos jovens compositores. Todos os três referidos foram alunos dos dois professores em momentos diferentes, resultando em anedotas singulares por parte de alguns.

Impossível de rastrear precisamente o legado das duas tendências referidas; cabe a nós verticalizar o impacto imediato experiência do líder do Música Viva para poder entendê-lo em prognóstico. Sem dúvida, o vínculo Brasil-Darmstadt não seria de tão fácil acesso a compositores como Damiano Cozzela (1961) e Gilberto Mendes (1962) sem as vinculações feitas na década de 1940 pelas atividades do professor naturalizado brasileiro. Depois de um longo íterim sem compor (1949-1954), a próxima composição, *Sistática* (1955), demonstra o seu tino em se corresponder às recentes inovações à forma variável, consonante com as obras dos compositores de Darmstadt. O argumento é de José Maria Neves que ressalta o protagonismo desta obra referida como “a primeira experiência de introdução dos princípios da aleatoriedade” concomitante a “experiências congêneres europeias: a *Terceira Sonata* de Pierre Boulez, de 1955-1956 e a *Klavierstück XI* de Stockhausen, de 1956” (NEVES, 2008, p. 235).

Período em que criou os Seminários Livres de Música na Universidade da Bahia (1954), neste momento Koellreutter já havia se caricaturado como um “professor da vanguarda”, sendo procurado por jovens compositores que gostariam de romper com as amarras com o “nacionalismo”, vulgata criada para arregimentar toda essa produção dispersa em torno do temário nacional que orbita em torno do legado do Mário de Andrade/Villa-Lobos, levado a cabo principalmente pelo esforço da escola de Guarnieri.

Derrotado em seus projetos na década de 1950, o vanguardismo em música apenas voltará à baila, “com nome e manifesto”, em 1963, ano em que a indústria fonográfica caminhava para sua centralização em *majors* e a música de concerto cada vez mais relegada a espaços isolados do grande público, palco musical da integração

capitalista que se estabeleceu com a ruptura democrática do ano seguinte. O que nos faz retornar à pergunta sugerida pela canção: Ainda é construção ou já é ruína?

No que tange às obras musicais, os *ensaios* que performavam as obras de Koellreutter, através da incorporação do silêncio no interior da técnica dos doze sons, e de seus alunos, através da utilização sistemática da rítmica, constroem uma “linguagem” serial em bases expandidas, e possuem elementos que tensionam a categoria de “obra” dentro do território nacional, se entendermos que esta é uma esfera que tem seu momento de realização orgânica no final do processo. Isto é, fragmentária e com forte caráter de pesquisa, as composições do grupo, fazendo do erro uma necessidade, obstaculizam a escuta com vistas à satisfação das sensações e colocam a música para pensar sobre seus próprios parâmetros. Por mais que o professor propague que os compositores seus alunos “humanizam” a linguagem nestas obras que utilizam da técnica serial, a verdade é que eles expressam a crise de direcionamentos. Talvez isso explique por que Koellreutter, à certa altura da vida, “queimou” a maioria das partituras deste período ou por que todos os ex-alunos desejaram, tempos depois, reler esta experiência como uma briga de doutrinadores ou histéricos, pedindo desculpas uns aos outros. Toda crise leva a movimentos bruscos, seja na sociedade ou na música.

6. Referências Bibliográficas, Fontes e Discografia

6.1 Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Introdução à Sociologia da Música**: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

_____. **Filosofia da Nova Música**. Tradução: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Escritos Musicales I-III. Obra Completa, 16**. Trad. Muñoz, B. & Schneekloth, A. G.; Madrid: AKAL Ediciones, 2006

_____. **Escritos Musicales IV. Obra Completa, 17**. Trad. Muñoz, A. & Schneekloth, A. G. Madrid: AKAL Ediciones, 2008

ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ALMEIDA, Mauricio Zamith. **Choro para Piano e Orquestra de Camargo Guarnieri: Formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira.** (Dissertação de Mestrado) IA-UNICAMP, 2000.

AMADIO, Ligia. **Koellreutter: um caminho rumo à estética relativista do impreciso e do paradoxal.** (Dissertação de Mestrado). IA-UNICAMP, 2000

AMBROGI, Lucas Dias Martínez. **Tensões sonoras: embates entre dois discursos sobre o nacionalismo musical no Brasil: Mário de Andrade e o grupo Música Viva.** (Dissertação de Mestrado), UEL, Londrina, 2012.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. **Reificação e linguagem em Guy Debord e Andre Breton.** Fortaleza: EdUECE/Unifor, 2006.

ARANTES, Paulo. ARANTES, Otilia B. F. **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992.

_____. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antônio Candido e Roberto Schwarz.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ASSIS, Ana Cláudia. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949). In: **Revista do Conservatório de Música da Ufpel**, Pelotas, n. 3, 2010, pp. 58-79

_____. "Compondo a 'cor nacional': conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra-Peixe". In: **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 16, 2007, pp. 33-41.

BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

BRITO, Teca Alencar de. **Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical.** São Paulo: Ed. Fundação Peirópolis, 2001.

_____. **Hans-Joachim Koellreutter: idéias de mundo, de música, de educação.** São Paulo: Peirópolis; EDUSP, 2015

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda.** Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. "Avant-garde and Neo-avant-garde: an attempt to answer certain critics of *Theory of the Avant-garde*". In: **New Literary History**, vol. 41, nº 4 (Autumn 2010), pp. 695-715.

BURNETT, Henry. **Adorno e Mário de Andrade: duas visões da criação pela música.** Viso – Cadernos de estética aplicada, nº8 (Jan-Jun/2010). Acesso em: www.revistaviso.com.br

CALABRE, Lia. "Políticas públicas culturais de 1924 a 1945: o rádio em destaque. In: **Estudos Históricos : Mídia.** CPDOC/FGV: n. 31, janeiro de 2003

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo.** 2ª edição. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

COELHO, João Marcos. **No Calor da Hora: música e cultura nos anos de chumbo**. São Paulo: Algor Editora, 2008.

COLI, Jorge. **Musical final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.

CONTIER, Arnaldo D. **Memória, História e Poder: a sacralização do nacional e do popular (1920-1950)**. Revista Música, Maio de 1991, São Paulo. pp. 5-36.

_____. **Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição**. In: NOVAES, Adauto (org.). Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p.259-287.

_____. **Passarinhada no Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo**. Bauru: EDUSC, 1998

CÔRREA, Sérgio Nepomuceno Alvim. **Orquestra Sinfônica Brasileira: uma realidade a desafiar o tempo (1940-200)**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

DUARTE, Pedro. **A palavra modernista: vanguarda e manifesto**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

DUPRAT, R. ; VOLPE, M. A. . Vanguardas e Posturas de Esquerda na Música Brasileira (1920 a 1970). In: ILLIANO, Roberto; SALA, Massimiliano. (Org.). **Music and Dictatorship in Europe and Latin America**. 1 ed. Turnhout: Brepols Publishers, 2009, v. , p. 573-611.

EGG, André. "A carta aberta de Camargo Guarnieri". In: **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 1, pp. 1-12, jan./dez. 2006.

_____. "O grupo Música Viva e o nacionalismo musical". Anais do III Fórum de pesquisa científica em arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2005.

_____. **Arte e política no Brasil: modernidade**. São Paulo, Perspectiva, 2014.

_____. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**. (Dissertação de Mestrado), UFPR, 2004.

FERREIRA, Rafael Ribeiro. **Os quatro epigramas para flauta de Cláudio Santoro: do manuscrito (1942) à edição (1975)**. (Dissertação de Mestrado). UFMG, 2012

FENERICK, José Adriano. & DURÃO, Fabio A. "The Adventures of a Technique: dodecaphonism travels to Brazil". **Traversing Transnationalism Collection**. In: WATSON, David. (Org.). New York: Rodopi Press, 2011.

FLECHET, Anaïs. "As partituras da identidade: o Itamaraty e a música brasileira no século XX". In: **Revista Escritos**, ano 5, n. 5, 2011.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREITAG, Lea Vincour. **Momentos da música brasileira**. São Paulo: Nobel, 1985.

GADO, Adriano Braz. **Um estudo da técnica dos doze sons em obras selecionadas: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe**. (Dissertação de Mestrado), IA/UNICAMP, 2005.

GIANI, Luiz Antônio Afonso. **As trombetas anunciam o paraíso: recepção do**

realismo socialista na música brasileira, 1945-1958. (Tese de Doutorado), Programa de Pós-Graduação em História, FCL/UNESP, 1999.

GOMES, Mariana Costa. **Mediação música e sociedade: uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Cláudio Santoro, a partir de sua correspondência pessoal.** (Dissertação de Mestrado), Programa de Pós-graduação Música em Contexto, IA/UNB, 2007.

HUYSEN, Andreas. **Después de la gran división:** modernismo, cultura de massas, posmodernismo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2006.

LEIBOWITZ, René. **Schoenberg.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

LEMO, Lara Venusta de A. **Concerto no. 1 para Violino e Orquestra de Camargo Guarnieri:** aspectos históricos, estéticos e temático-motivados. (Dissertação de Mestre) UFPB-Música, 2009

LUCAS, Juliano Lima. **Orquestração e instrumentação no Nacionalismo:** um estudo de quatro obras representativas do repertório sinfônico brasileiro. (Dissertação de Mestrado) UFG-Música, 2011.

LUNN, Eugene. **Marxismo y Modernismo:** un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter:** movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001.

_____. **Eunice Katunda:** musicista brasileira. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001b.

_____. **Catálogo de obras de H. J. Koellreutter.** Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística/ FAPEMIG, 1997.

KOBAYASHI, Ana Lúcia M. T. **A escola de composição de Camargo Guarnieri.** Dissertação de Mestrado em Música (UNESP/IA). São Paulo: 2009.

KOELLREUTTER, Hans Joachim **Introdução à estética e à composição musical contemporânea.** Org. Bernadete Zagonel e Salete M. La Chiamulera. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1987.

_____. **Harmonia Funcional:** Introdução à teoria das funções harmônicas. São Paulo: Ed. Ricordi, 1978

_____. "O programa radiofônico "Música Viva"". In: **Atravez.** Disponível em: http://www.atravez.org.br/ceem_4_5/programa_radio.htm. Acessado em 1 de abril de 2015.

MAERHOFER, John W. **Rethinking the Vanguard.** Aesthetic and Política Positions in the modernist debate, 1917-1962. UK: Cambridge, 2009

MARIZ, Vasco. **Cláudio Santoro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. **Figuras da música brasileira contemporânea.** Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

MENDES, Gilberto. **Uma odisséia musical:** dos mares do sul à elegância pop/art déco.

MENEZES, Flô. **Apoteose de Schoenberg**. 2ª Edição. São Paulo: Editora Ateliê, 2002
MOURA, Paulo Celso. **Música informal brasileira**: Estudo analítico e catálogo de obras. São Paulo: Ed. da UNESP, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **Allegro ma non danzante**: o Nacional-Popular em “O Banquete” de Mário de Andrade. *Latin American Music Review*, Volume 24, Number1, Spring/Summer 2003, pp. 126-135

NAVES, Santusa C. **O violão azul**: modernismo e musica popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.

_____. **O Brasil em Unissono**. São Paulo: Casa da Palavra, 2015 .

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. 2ª. edição organizada e expandida por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

OLIVE, Jean Paul. **A razão e seu outro**: expressionismo e surrealismo na Filosofia da nova música de Adorno”. In: **Revista discurso**, n. 37. São Paulo: Ed. Alameda, 2007

ORTIZ, Renato José P. **A moderna tradição brasileira**: Cultura brasileira e indústria cultural. 3a ed. São Paulo, Brasiliense, 1991.

PADDISON, Max. **Adorno’s Aesthetic of Music**. Cambridge: University Press of Cambridge, 1997.

PAZ, Ermelinda A. **Pedagogia Musical Brasileira no Século XX**. 2. ed revista e aumentada. Brasília: Editora MusiMed, 2013.

RAMOS, Ricely de Araújo. **Música Viva e a Nova Fase da Modernidade Musical Brasileira**. (Dissertação de Mestrado) Universidade de São João Del Rei. 2009.

RODRIGUES, Lutero. “Concertos para violino”. In: SILVA, Flávio (org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. p. 320-335

ROSENFELD, Anatole. “Um esteta implacável”. In: MANN, Thomas. *A morte em Veneza*; Tonio Kroger. Tradução: Herbert Caro. São Paulo: Cia das Letras, 2015

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos**: Processos composicionais. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2009

_____. **Aberturas e Impasses**: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980. São Paulo: Ed. da UNESP, 2005

SARLO, Beatriz. **Tiempo presente**: notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veintiun, 2010.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2001. SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H. M. B. & COSTA, V. M. R. **Tempos de Capanema**. 2ª edição. São Paulo: FGV e Editora Paz e Terra, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família**: e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Que horas são?**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Martinha versus Lucrécia**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2012.

SILVA, Flavio. "Abrindo uma Carta Aberta". In: SILVA, Flavio. (org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

SQUEFF, Enio. WISNIK, José Miguel. **Música**. Col. O Nacional e o Popular na Cultura brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004

SOUZA, Leandro Cândido de. **Incomunicação ou cosmopolitismo?:** H.J. Koellreutter e os debates sobre a comunicabilidade artística. (Dissertação de Mestrado). São Paulo, 2009

_____. "Música Viva: política e ideologia no Modernismo musical". IN: VAISMAN, Ester. VEDDA, Miguel (org.). **Arte, filosofia, política**. São Paulo: Intermeios; Brasília: CAPES, 2014.

_____. "Avessos da dialética: Adorno, Lukacs e o realismo no século XX". **Verinotio revista on-line n. 12**, ano VI, out./2010. ISSN 1981-061X

SOULEZ, Antonia. "Schoenberg pensador da Forma: música e filosofia". In: **Revista discurso**, n. 37. São Paulo: Ed. Alameda, 2007.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. **Vanguarda, mídia, metrópoles**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Col. Descobrindo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000

TRAGTENBERG, Livio (org.) **O ofício do compositor hoje**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VINHOLIS, Luis Carlos. "Carlos Kater estudo Koellreutter" in **Usina de Letras revista online. 2011. Disponível em**
<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=62281&cat=Artigos> e acessado em 20/07/2016

WERNET, Klaus. **Camargo Guarnieri: memórias e reflexões sobre a música no Brasil**. (Dissertação de Mestrado) ECA-USP/CMU, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

_____. **O coro dos contrários**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.

6.2 Fontes

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Obras Completas de Mário

de Andrade, v. 6. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1962.

_____. **O Banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. **Música, doce música. São Paulo: Martins Fontes, 1962.**

_____. **Sejamos todos musicais: as crônicas da segunda fase da Revista do Brasil**. São Paulo: Ed. Alameda, 2013.

_____. Carta a Camargo Guarnieri (11/08/1934). In: SILVA, Flávio (org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. p. 201-203

_____. Carta a Camargo Guarnieri (28/01/1943). In: SILVA, Flávio (org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. p. 295-298

_____. "Prefácio" a Shostakovich (1945). In: COLI, Jorge. **Musical final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998. 390-410

ALMEIDA, Renato. "Atonalistas brasileiros". **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1947

BEVILACQUA, Octávio. "Música Viva". **O Globo**, Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1947

_____. "Nossos dodecafonistas" [I, II]. **O Globo**, 21 e 25 ago. 1950 CUNHA, João Itibere da. "A morte do "Teatro Lírico": esplendor e miséria de uma casa de espetáculo". **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, março de 1934.

_____. "Agremiações novas, o grupo "Música Viva"". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1941.

_____. "Concerto de cravo e flauta na Escola Nacional de Música". **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1940.

_____. "Música Viva". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1 de maio de 1940.

_____. "Uma instituição nova e promissora". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1940.

_____. "Recital de música de câmara do grupo "Música Viva"". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1940.

_____. "Três composições de H. J. Koellreutter. **Correio da Manhã**, 10 de abril de 1941.

_____. "Música Viva em homenagem a Villa-Lobos". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1 de set. 1942.

_____. "Uma conferência de H. J. Koellreutter". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1943.

_____. "Palestra de H. J. Koellreutter". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18

de dezembro de 1943.

_____. “Problemas da música contemporânea”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1943.

_____. “Um grande empreendimento de cultura musical”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1943.

_____. “Algumas composições novas”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1943.

D'OR. “Nota musical”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1947
FRANÇA, Eurio Nogueira. “A Música Viva”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1944.

_____. “Música para o Povo”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1945.

_____. “Opiniões Contraditórias”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 de abril 1946.

_____. “Um concurso de composição”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1947.

_____. “O compositor Cláudio Santoro”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1947.

GOMES, Alfredo. “Os regentes e a direção da orquestra”. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, março de 1934.

GUARNIERI, Camargo. Carta a Hans Joachim Koellreutter. São Paulo, 26 de maio de 1944

_____. Carta a Mário de Andrade (13/08/1934). In: SILVA, Flávio (org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. p. 207-209

_____. Carta a Mário de Andrade (05/03/1940). In: SILVA, Flávio (org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. p. 253-254

_____. Carta a Mário de Andrade (01/01/1943). In: SILVA, Flávio (org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. p. 289-294

_____. Carta Aberta a H. J. Koellreutter (1941). In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, pp. 281.

GUERRA-PEIXE, César. Música em doze sons. **Manuscrito de aula com H. J. Koellreutter**. Biblioteca Nacional – Divisão de Arquivo Sonoro, 1944.

_____. “Que ismo é esse, Koellreutter?”, **Fundamentos**, ano V, n. 31. Rio de Janeiro, janeiro de 1953.

_____. **Carta a Francisco Curt Lange**. Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1946.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. “Nos domínios da música – a propósito de “O Banquete” de Mário de Andrade, parte II”. **Revista Leitura**, abril de 1945.

_____. “Nos domínios da música”. **Revista Leitura**, junho de 1944.

_____. “Nos domínios da música”. **Revista Leitura**, julho de 1944.

_____. “Nos domínios da música – a propósito de “O Banquete” de Mário de Andrade, parte I”. **Revista Leitura**, março de 1945.

_____. “Sabotado pela crítica reacionária o movimento de música moderna”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 de dez. de 1944.

_____. “O futuro terá uma nova expressão musical”. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 16 de dez de 1943.

_____. “A Geração dos mestres”. **Tribuna Popular**. Rio de Janeiro, ano 11, p. 212

_____. “A música e o sentido coletivista do compositor moderno”. **Diretrizes**, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1944.

_____. “A música moderna e as novas formas de expressão musical. **Folha da Manhã**, São Paulo, 2 de agosto de 1944.

_____. “Ainda o neo-realismo brasileiro”. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 31 de outubro de 1952

_____. “As nossas formas de expressão musical: declarações do maestro H. J. Koellreutter”. **Correio da Noite**, Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1944

_____. “Aspectos econômicos da música”. **Fundamentos**, Rio de Janeiro, pp. 233-240

_____. “Carta Abierta de H. J. Koellreutter”. **Arte Madi Universal**, Buenos Aires, n. 4, outubro de 1950.

_____. “Música brasileira”. **Leitura**, Rio de Janeiro, fevereiro de 1948. pp. 45-46

_____. “Ata 1946. Palavras pronunciadas por H. J. Koellreutter, por ocasião das audições anuais dos seus cursos de harmonia, contraponto, fuga e composição”. Rio de Janeiro, 18 e 20 de dezembro de 1946.

_____. **Carta a Andrade Muricy**. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1946

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 06 de setembro de 1940

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1940

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1940

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1940

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 03 de novembro de 1940

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1940

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1940

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1941

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1941

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 26 de março de 1941

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** São Paulo, 12 de maio de 1941

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** São Paulo, 26 de maio de 1941

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 07 de junho de 1941

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1941

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 07 de maio de 1943

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 24 de maio de 1943

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 01 de janeiro de 1944

_____. **Carta a Camargo Guarnieri.** Rio de Janeiro, 30 de maio de 1944

_____. **Carta a Camargo Guarnieri**. Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1944.

_____. **Carta a Camargo Guarnieri**. Rio de Janeiro, 17 de julho de 1945

_____. **Carta a Camargo Guarnieri**. Rio de Janeiro, 22 de março de 1948

_____. **Carta a Camargo Guarnieri**. Rio de Janeiro, 22 de junho de 1948

_____. **Carta a Camargo Guarnieri**. Rio de Janeiro, 09 de julho de 1948.

_____. **Carta a Camargo Guarnieri**. Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1948.

_____. **Carta a Mário de Andrade**. Rio de Janeiro, 11 de março de 1943.

_____. **MÚSICA VIVA**. Manifesto 1944. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Atravez, 2001. p. 63-66

_____. Manifesto 1946. Declaração de princípios In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Atravez, 2001. p. 327-338

_____. Programa radiofônico "Música Viva", 12-01-1946. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Atravez, 2001.

_____. Programa radiofônico "Música Viva", 26-01-1946. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Atravez, 2001.

_____. Programa radiofônico "Música Viva", 11-01-1947. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Atravez, 2001.

_____. Programa radiofônico "Música Viva", 13-8-1949. In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Atravez, 2001.

_____. **Boletim Música Viva**. Rio de Janeiro, n. 1, maio de 1940

_____. **Boletim Música Viva**. Rio de Janeiro, n. 2, junho de 1940

_____. **Boletim Música Viva**. Rio de Janeiro, n. 3, julho de 1940

_____. **Boletim Música Viva**. Rio de Janeiro, n. 4, setembro de 1940

_____. **Boletim Música Viva**. Rio de Janeiro, n. 5, outubro de 1940

_____. **Boletim Música Viva**. Rio de Janeiro, n. 6, novembro de 1940

_____. **Boletim Música Viva**. Rio de Janeiro, n. 7/8, dez./jan. de 1940

_____. **Boletim Música Viva**. Rio de Janeiro, n. 9, fevereiro de 1941

_____. **Boletim Música Viva**. Rio de Janeiro, n. 10/11, mar./abr. De 1941

_____. **Boletim Música Viva**. Rio de Janeiro, n. 12, janeiro de 1947

_____. **Boletim Música Viva**. Rio de Janeiro. In: **Paralelos**, São Paulo, n. 6, setembro de 1947.

_____. **Boletim Música Viva**. Rio de Janeiro, n. 13, janeiro de 1948.

MURICY, Andrade. "Composições de H. J. Koellreutter". **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1939.

_____. "Um recital de Musica de Câmera". **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 02 de fevereiro de 1939.

NOTA. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro: 10 de maio de 1944.

NOTA. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 15 de abril de 1940

NOTA. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 20 de junho de 1940.

NOTA. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 31 de julho de 1940

PAZ, Juan Carlos. "Música brasileira de vanguardia: Hans Joachim Koellreutter". **Revista Latitud**, ano 1, n. 4, Buenos Aires, maio de 1945

SANTORO, Cláudio. "Problemas da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apêlo do Congresso de Compositores de Praga". **Revista Fundamentos**, pp. 233-240

_____. Carta de C. Santoro a H. J. Koellreutter (28, jan./1947). In: KATER, Carlos. **Música Viva e H. J Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001, pp. 254-259.

6.3 Discografia

CD: 1930's Violin Concertos. USA: Cannary Classics, 2014. (Contém o *Concerto para violino e orquestra* de Berg)

CD: Caio Pagano. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984. (Contém *Três peças para piano* de Koellreutter)

CD: Camargo Guarnieri: Sonatas para piano e violino 4, 5 e 6. São Paulo: Biscoito Fino, 2011.

CD: Camargo Guarnieri: Danças, Ponteios, Suite Mirim, Sonata (2 CDs). Munique: Naxos, 2013.

CD: Camargo Guarnieri: Concertos para piano e orquestra nos. 3, 4,5. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995

CD: Camargo Guarnieri/Newton Carneiro. São Paulo: OSUSP/EDUSP, 2013.

DVD: Camargo Guarneiri: 3 Concertos para violino e a Missão. São Paulo: CCSP/Petrobrás, 2009.

CD: Cláudio Santoro: Sinfonias 4 e 9, Ponteio e Frevo. São Paulo: Biscoito

Fino, 2006.

CD: Francisco Mignone: Maracatu do Chico Rei – Festa das Igrejas – Sinfonia Tropical. São Paulo: Biscoito Fino, 2003.

LP: Guerra Peixe: Música Brasileira de Concerto. São Paulo: RCA, s.d. (Contém *Peça p'ra dois minutos*)

LP: H. J. Koellreutter. Rio de Janeiro: Tacape, 1983. (Contém *Música 1941*)

CD: O piano de Cláudio Santoro. São Paulo: Biscoito Fino, 2001.

CD: 3 Américas: Trios de Cláudio Santoro, Leonard Bernstein e Mauricio Kagel. São Paulo: PROAC, 2011

CD: Villa-Lobos: Nonetto e Quartour. Londres: Cherry Red Records, 2008.

CD: Villa-Lobos: Choros nos. 2, 3, 10, 12 – Introduction to the Choros – 2 Choros bis. Munique: Naxos, 2008

CD: Villa-Lobos: Sinfonias no. 3 e no. 4. Munique: Naxos, 2013.

DVD: Villa-Lobos: A integral dos Quartetos. Rio de Janeiro: Estúdio Visom, 2012