UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Leandro Candido de Souza

INCOMUNICAÇÃO OU COSMOPOLITISMO?

H.J. KOELLREUTTER E OS DEBATES SOBRE A COMUNICABILIDADE ARTÍSTICA

Orientador: Prof. Dr. Celso Frederico

Área de Concentração: Interfaces Sociais da Comunicação

Linha de Pesquisa: Comunicação e Cultura

Dissertação apresentada à banca examinadora do departamento de Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

São Paulo

2009

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Candido de Souza, Leandro

Incomunicação ou cosmopolitismo? H.J. Koellreutter e os debates sobre a comunicabilidade artística / Leandro Candido de Souza; Orientador Celso Frederico.— São Paulo, 2009.
205f.

Dissertação (Mestrado-Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

1. Comunicação, 2. incomunicação, 3. H.J. Koellreutter, 4. cosmopolitismo,
5. comunicabilidade artística, 6. desenraizamento.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Leandro Candido de Souza
Incomunicação ou cosmopolitismo? H.J. Koellreutter e os debates sobre a comunicabilidade artística

Dissertação apresentada à banca examinadora do departamento de Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.
Área de Concentração: Interfaces Sociais da Comunicação

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr.:_____ Assinatura:_____

AGRADECIMENTOS

Ao professor Celso Frederico, pela liberdade incondicional concedida durante a feitura de meus caminhos, e pelos bons alvitres nos momentos em que me demonstrei incauto. Não menos, por seus conselhos de leitura algo mais que precisos.

Ao professor e amigo Antônio Rago Filho, figura inspiradora e de imprescritível uberdade intelectual, que sempre me sirgou nos instantes em que bordejei, transmitindo-me a segurança de seu amparo zeloso.

Ao professor Eduardo Seincman, por ter aceitado compor a banca de qualificação, e pela interlocução bastante honesta que me propiciou.

À Lívia Cotrim, preceptora em sentido pleno e sempre emoliente nos momentos de maior penúria, minha dívida por sua prontidão intelectual inabalável.

À minha família – Ariovaldo, Marlene e Mafalda – pelo apoio sempre presente, e pela disposição desde o início com minha formação. Agradecimento especial ao meu irmão Roberto, que me iniciou nos caminhos das artes e humanidades, apoiando-me e criticando-me ainda hoje, em todos os meus passos.

À Carla, pela candura sabida e paciente de todos os momentos; pela volição no pensar, pelo companheirismo terno e pelo afeto dial. Gratidão não é palavra que baste.

À Suzana Martins da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional, pelo grande auxílio prestado na busca da documentação que sustenta essa dissertação.

Aos muitos, e sempre disponíveis amigos do Centro Universitário Fundação Santo André que enfrentaram com impavidez a pornéia acadêmica que ali se alastrava, e cuja elencação redundaria em injustiça pelos inevitáveis lapsos de memória.

Aos amigos e professores do Conservatório Santa Cecília e da Escola Livre de Ciências Humanas e Artes, que por caminhos distintos desprendem o mesmo esforço por uma formação cultural íntegra.

A outros tantos que em maior ou menor medida, direta ou indiretamente, apoiaram-me nestes anos, e que este curto espaço injustiçou. Sobrepairam, ainda que com riscos: Alexandre de Paula, Alfredo Fressia, Ana Clécia Mesquita, André Stuchi, Carlos Guerra, Cléber Toledo, Daniel Galhardo, Elver Mayer, Fernanda Pimentel, Fernanda Soncini, Fernando Marineli, Gontran Guanaes Netto, Gregory Bush, Igor Beltrão, Ivan Cotrim, Leandro Morais, Luciano Dutra, Marcelo Galindo, Rafaela Sameriades, Raphael Damico, Rodrigo Chagas, Sandra Malvese, Sandro Assencio, Terezinha Ferrari, Vinicius Oliveira e Vladmir Luís.

Por Fim, menção destacada ao músico e musicólogo Flávio Silva, pela gentileza liminar de conduzir-me no acesso à documentação necessária à pesquisa. Sem falseios retóricos: em sua ausência, a pesquisa inviabilizar-se-ia. Ou ao menos, teria feitio totalmente adverso e, certamente, menos significativo.

RESUMO

CANDIDO DE SOUZA. L. **Incomunicação ou cosmopolitismo? H.J. Koellreutter e os debates sobre a comunicabilidade artística.** 2009. 205f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

O trabalho que ora apresentamos é o resultado das investigações em torno da fundamentação comunicacional do projeto artístico-teórico proposto por Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) sob a legenda de *música viva*. Comprometimento levado a termo por meio da análise imanente do conjunto fragmentário de seus textos produzido no período de ação do Grupo Música Viva (1939-1954) e veiculados nos meios de divulgação e crítica cultural da época.

Palavras-chave: Comunicação, incomunicação, H.J. Koellreutter, cosmopolitismo, comunicabilidade artística, desenraizamento.

ABSTRACT

CANDIDO DE SOUZA, L. **Incommunication or cosmopolitism? H.J. Koellreutter and the discussions about the artistical communicability**. 2009. 205f. Dissertation – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

The work we now present argues about the researches results around the communicational foundings from the artistic-theoretical project planned by Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) under the label *alive music*. An undertaking densified through the immanent analysis of the fragmentary assemble from his writings produced during the *Alive Music Group*'s action period (1939-1954) and broadcasted by its contemporary means and cultural critics.

Keywords: Communication, incommunication, H.J. Koellreutter, cosmopolitism, artistical communicability, uprooting.

RÉSUMÉ

CANDIDO DE SOUZA. L. **Incommunication ou cosmopolitisme? H.J. Koellreutter et les débats sur la communicabilité artistique.** 2009. 205f. Dissertation – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Le présent travail est le résultat des recherches autour du fondement communicationnel du projet artistico-théorique proposé par Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) sous la nomination de *musique vive*. L´étude a été réalisée à partir de l´analyse immanente de l ´ensemble fragmentaire des textes du musicien allemand produit dans la période de l´action du Groupe Musique Vive (1939-1954) et publié dans les moyens de divulgation et de critique culturelle de l´époque.

Mots-clés: Communication, incommunication, H.J. Koellreutter, cosmopolitisme, communicabilité artistique, déracinement.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....10

CAPÍTULO 1 – FUNDAÇÃO DO GRUPO E CRIAÇÃO DA REVISTA MÚSICA VIVA

1.1. O Viático.....29

1.2. A Primeira Fase da Revista *Música Viva*.....37

CAPÍTULO 2 – ARENGAS, MANIFESTOS E PRIMEIRAS CISÕES

2.1. A Projeção Pública (parte I).....66

2.2. A Projeção Pública (parte II).....80

CAPÍTULO 3 – RUPTURAS E ESMAECIMENTO DO GRUPO MÚSICA VIVA

3.1. A Segunda Fase da Revista *Música Viva*.....108

3.2. O "Manifesto de Praga".....127

3.3. A "Carta Aberta" de Camargo Guarnieri.....137

3.4. O Problema Koellreutter.....148

CONCLUSÃO.....157

BIBLIOGRAFIA.....183

INTRODUÇÃO

Mais de setenta anos se passaram desde a chegada de Hans-Joachim Koellreutter ao Brasil, e aproximam-se dos sessenta os transcorridos entre os ataques de Mozart Camargo Guarnieri em sua "Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil" e o término da presente dissertação. Entretanto, este distanciamento histórico não foi capaz, por si, de diminuir a luzente contradição entre as posições assumidas pelo maestro teuto-brasileiro e a disparidade de opiniões a seu respeito.

Diante de tamanha assimetria, pareceu-nos não haver melhor contribuição ao balanceamento destas interpretações que a análise minuciosa dos materiais constituintes do projeto *artístico-teórico* de H.J. Koellreutter, concretizado por meio do Grupo Música Viva por ele criado em 1939, o qual congregou alguns dos mais importantes críticos e compositores brasileiros do século passado, como Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda, Edino Krieger, Luis Heitor Corrêa de Azevedo, Andrade Muricy entre outros.

Fica estabelecido desta forma, que dedicaremos exclusiva atenção aos textos *teóricos* elaborados por Koellreutter no período, instilando apenas ocasionalmente comentários a respeito de suas composições musicais, haja vista que estas constituem uma parcela de menor importância em suas atividades, as quais se voltaram com muito mais intensidade à agitação e arregimentação cultural. Este aspecto de sua produção foi progressivamente reconhecido pelo próprio Koellreutter ao longo de sua vida[1].

---

[1] "Eu não tinha necessariamente que ser músico. Podia ter sido lingüista, sociólogo. Tenho interesses muito amplos que se ampliaram pelas viagens como concertista. Ensaiar a orquestra me dá muito prazer. Mas não gosto de me apresentar em espetáculos, diante do público. Fiz pouco e porque precisava. Mas gosto muito mais de ensaiar, elaborar, discutir uma obra". KOELLREUTTER, H.J. Hans Joachim Koellreutter [entrevista a João Domenech Oneto], p. 17.

Koellreutter fora, pois, a figura em que se centrou este movimento marcadamente heterogêneo que se extinguiu depois de aproximados quinze anos de concertos, irradiações, edições de partituras, cursos, concursos e publicações de textos teóricos. Esse conjunto de materiais, de caráter notadamente assistemático e que se encontra quedado em um grande número de acervos públicos e privados[2], há tempos exige uma análise devidamente criteriosa de sua substancialidade mais significativa.

Deste objetivo de encilhar vozes tão dissidiosas, emergiu a necessidade de um procedimento de aproximação ao discurso koellreutteriano, por meio de movimentos controlados que posteriormente relacionam-se para erigir a arquitetônica própria às teses categoriais deste projeto, possibilitando assim a emanação de hipóteses e críticas conseqüentes que viabilizam um diálogo confrontativo e dedutivo bastante honesto a respeito de sua reverberação histórica.

Mas, observe-se com justeza que a linha de onde desponta a pesquisa não é de forma alguma aleatória, mas contrapasso necessário à evidência de dislates interpretativos dos mais variados tipos. Entendimento que consona uma arrazoada afirmação que perpassa toda a obra de Carlos Kater, autor do único trabalho sistemático a respeito do nosso objeto.

> Importante observar que a bibliografia específica, nacional e estrangeira atualmente existente, quando faz menção ao movimento *Música Viva*, pouco espaço lhe dedica. E, na maioria das vezes, observamos compilação de dados, em alguns casos incompletos ou mesmo incorretos[3].

Não há como ignorar, após contato com os documentos originais, a série de erros existentes na parca bibliografia existente, a qual urge por correção. Isto explica e justifica a

---

[2] Para ilustrar esta ocorrência, vale a menção de que não foi encontrado em nenhuma das bibliotecas públicas consultadas, o conjunto completo dos periódicos *Música Viva*, aqui disponibilizados como anexo digital. Este anexo, além de permitir o acesso a estes documentos, possibilita a necessária confrontação entre os intuitos e a realização efetiva do presente trabalho.

[3] KATER, C. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade,* p. 13.

nossa opção pela *análise imanente* dos textos koellreutterianos como a única forma de dar voz própria à sua doutrina. Análise imanente, que, em vulto ligeiro, consiste na captação das palavras e expressões que marcam um autor pelas mais variadas razões, buscando o sentido de cada uma delas na cadeia textual em que estão envolvidas, desentranhando seus significados sem imputar-lhes significações exteriores.

É bom ficar salientado, que o esforço aqui não é por um deslocamento do "produto acabado" para o "processo", a fim de determinar o engenho mental do autor no desenvolvimento de sua criação. Buscamos apenas sistematizar a processualidade, sem especular sobre processo, privilegiando o produto acabado, e recorrendo apenas tangencialmente a materiais não publicados como auxílio a uma maior inteligibilidade dos textos, nunca como decifração do "ato de criação".

Inevitavelmente, emergiram indícios sobre este processo de criação, os quais só foram considerados de maneira bastante periférica, pois nossos eventuais debruços sobre materiais não publicados – quase exclusivamente correspondências – deram-se apenas para elucidar os conceitos contidos nos textos comunicados, em sua *obra manifesta*[4], nunca, como já dito, para decifrar os processos de escritura. Não se trata, contudo, de negar a importância de tais materiais, os quais uma análise mais detida certamente enriqueceria em muito este trabalho[5]. A preferência estabelecida foi, portanto, decorrência inevitável ao prazo subordinante, o qual nos conduziu à necessidade de se fazer uma escolha.

---

[4] O que designamos aqui por *obra manifesta*, sem qualquer pretensão de estabelecer uma nomenclatura definitiva ou inovadora, é o analecto comunicado por um autor, ou seja, o conjunto de materiais produzidos por seu trabalho e que ele resolutamente pôs em comunhão, publicizou.

[5] Importantes trabalhos neste sentido foram desenvolvidos por Maria Amélia Décourt e Nélio Tanios Porto, sob orientação de Cecília Almeida Salles no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Entretanto, ambos abordam períodos posteriores ao por nós delimitado.

Por outra ponta, esta nossa busca pela evidência de uma obra por suas conexões internas não implica no reconhecimento da linguagem como auto-referente, ou seja, como um jogo lúdico de códigos que se relacionam textualmente. Nosso empenho se dá no sentido de desnudar uma entificação concreta, agarrando o significado que estes códigos assumem dentro da teia conceitual que é o complexo ideológico de um indivíduo, para, a partir da explicitação desta realidade específica, interpretá-la em suas relações ônticas.

Portanto, esta análise textual imanente, quando ontologicamente intensificada pelo seu *rastreamento genético* e pela determinação de sua *função social*, pode, finalmente, desvendar o pulsar originador de um texto, o qual reside na relação do indivíduo com o complexo mundano no qual ele se move; colocando, assim, a chave para os entendimentos na preponderância das questões.

> [...] em relação ao nosso problema, e muito especialmente no que se refere cabalmente ao sentido filosófico: a atividade favorável ou contrária à razão decide, ao mesmo tempo, enquanto à essência de uma filosofia enquanto filosofia; quanto à missão que esta é chamada a cumprir no desenvolvimento social. Entre outras razões porque a razão não é e nem pode ser algo que brota autônoma ao desenvolvimento social, algo neutro ou imparcial, sem que reflita sempre o caráter racional (ou irracional) concreto de uma situação social, de uma tendência do desenvolvimento, dando-lhe clareza conceitual e, portanto, impulsionando-a ou entorpecendo-a. [...] Não resta dúvida de que é de suma importância descobrir esta gênese e esta função[6].

Em poucas palavras, o processo analítico que ora propomos, exerce a função de caminho de ida e volta que permite reconhecer os limites e grandezas de um autor por dentro do seu próprio pensamento, sem implicar por um lado na consideração de um indivíduo sem liames – portanto, desprovido de determinações sociais – e, por outro, na negação de sua relativa autonomia individual.

> O homem – por mais que seja, por isso, um indivíduo *particular*, e precisamente sua particularidade faz dele um indivíduo e uma coletividade

[6] LUKÁCS, G. *El assalto a la razón*, p. 5.

> efetivo-*individual* (*wirkliches individuelles Gemeinwesen*) – é, do mesmo modo, tanto a totalidade, a totalidade ideal, a existência subjetiva da sociedade pensada e sentida por si, assim como ele também é na efetividade, tanto como intuição e fruição efetiva da existência social, quanto como uma totalidade de externação humana de vida[7].

Demarcada a disposição dos parâmetros reflexivos, vemo-nos, quando diante do descortino de textos teóricos, envolvidos tanto pela problemática da totalidade da vida humano-societária, quanto pelo complexo do conhecimento, momentos distintos de um mesmo processo, uma vez que "pensar e ser são [...], certamente diferentes, mas *estão* ao mesmo tempo em *unidade* mútua"[8].

A análise de um conjunto de textos teóricos, como o aqui selecionado, implica, portanto, no duplo entendimento do que é por ele afirmado em relação à situação concreta de quem o afirma, algo que nos faz considerar este produto cultural singular como resultado de uma vasta e complexa atividade inter-individual; respeitando, assim, a integridade do objeto enquanto tal, em sua relativa autonomia[9].

Assegura-se, assim, que a extração da forma específica assumida por um pensamento está precisamente na resposta que esta formulação ideal dá a seu mundo concreto, não podendo, desta forma, ser desvendada apenas pela análise circunscrita às linhas concebidas por este pensamento, nem exclusivando o olhar no mundo que lhe conforma. Qualquer uma das tentativas redundaria em estanqueidade, uma vez que apreenderia apenas um fragmento do real, sem relacioná-lo analiticamente com o restante de sua existência.

---

[7] MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*, p. 108.

[8] Ibid., p. 108.

[9] Esta questão ganhou importante atenção interpretativa por parte do filósofo paulista José Chasin, especialmente na terceira parte do seu "Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica", desenvolvido a partir da retenção dos momentos fundamentais da elaboração fragmentária de Marx a este respeito. CHASIN, J. Marx: estatuto ontológico, resolução metodológica, in TEIXEIRA, F.J.S. *Pensando com Marx: uma leitura crítico comentada de* O Capital.

Em síntese, criticar radicalmente uma teoria implica em tomar sua complexidade em sua ordenação própria, enquanto encarnação particularizada da relação fluida do indivíduo com seu mundo, reconhecendo o pensamento como uma unidade complexa da multiplicidade do ser social, enquanto objetividade subjetivada e subjetividade objetivada, em uma determinação reflexiva do ser; o que invariavelmente remonta ao problema da história e da possibilidade de alternativas no interior deste processo.

Arrimados nesta constatação, ao retornarmos ao objeto deste trabalho, devemos reconhecer que Koellreutter, enquanto indivíduo, e pela dimensão assumida, é expressão das possibilidades e impossibilidades de sua época. É a manifestação concreta dos contornos marginais de um período histórico, que são os limites e problemas do próprio indivíduo fazendo-se historicamente; algo devidamente aclarado nas palavras do filósofo húngaro Georg Lukács:

> É no esforço empregado pelo autor [...] para reproduzir adequadamente a idéia que faz do mundo com a totalidade das suas determinações objetivas e subjetivas, que podemos apreender a sua intenção tal como queremos examiná-la aqui; esta intenção objetiva constitui a base de todos os problemas autênticos que dizem respeito à forma das obras literárias, não já num sentido formalista, mas enquanto forma decorrente da própria essência última, que é a forma específica desta estrutura específica[10].

Buscar a "visão do mundo" de Koellreutter consiste, portanto, em apreender sua atuação histórica levando em conta a idéia por ele concebida do momento que viveu, situado no espaço que habitou. O que não configura, todavia, a descentração da realidade concreta de um processo, mas a revelação do peso cumprido por sua percepção na determinação da estrutura ontológica de uma personalidade específica; atingindo, assim, a concretude de um tipo social característico.

---

[10] LUKÁCS, G. *O realismo crítico hoje*, p. 36.

Durante o rastreamento desta especificidade, notamos que apesar da intensificação de suas atividades, e da conseqüente ampliação de sua projeção pública, Koellreutter, a exemplo dos demais membros do Grupo Música Viva, sempre esteve longe de uma grande acolhida no cenário musical nacional. Basta-nos, para comprovar isso, lembrarmos de suas constantes lamentações[11], o que certamente exige-nos dilucidação.

É importante para tanto, lembrarmos que a estética hegemônica do período era o "nacionalismo", de sua mais simples coloração estadonovista dos continuadores dos trabalhos de Villa-Lobos pós-30, ao mais avançado da nova geração, já próxima ao pensamento de Mário de Andrade[12].

Esta simples percepção das várias manifestações engolfadas sob a legenda "nacionalismo", já nos obriga à observação de que as diferentes proposições estéticas de caráter nacional das décadas de 30 e 40 do século passado, não podem ser, simplesmente, delegadas a uma identidade com o regime instaurado pelo Estado Novo, ou ao clima político por ele deflagrado. O que, igualmente, não nos permite desconsiderar a existência de um mais que evidente acirramento de paixões políticas; dupla constatação que exige uma profunda reorientação do olhar na dilucidação pretendida.

É amplamente aceito que o processo de independência brasileiro engendrou o desenvolvimento de uma identidade nacional quando "nacionalismo" significava a criação do próprio sentimento de nacionalidade, em um momento em que a nação ainda não estava

---

[11] Cf. KOELLREUTTER, H.J. Sabotado pela crítica reacionária o movimento de música moderna; _____. Ata 1946.

[12] Índice probatório das diferenças entre *nacionalismos* está na afirmação de Mário de Andrade em 25 de janeiro de 1945: "Com a revolução de 30 a vida do compositor se transforma por completo e isso lhe afeta a obra e a psicologia. Vila Lobos se torna um artista condutício, anexado aos poderes públicos, bem pago, não mais exatamente brasileiro, mas nacionalista". ANDRADE, M. Vila Lobos (I), in COLI, J. *Música final*, p. 173.

formada[13]. Entretanto, na década de 30 do século XX, alterou-se a problemática: o consenso quanto à necessidade de desenvolvimento de uma identidade nacional revelou-se como o engodo de uma gama multíplice de nacionalismos muitas vezes contraditórios.

O projeto nacionalizante de Mário de Andrade não era o mesmo de Plínio Salgado, muito menos o de Luis Carlos Prestes; e nem ao menos era compatível com o de Villa-Lobos. O que vemos, portanto, sob a capa de "nacionalismo" é o entrechoque de forças sociais e projetos nacionais amplamente distintos que num primeiro momento compartilharam o mesmo objetivo antilusitano, e que, uma vez superada a condição colonial, colocaram-se em conflito pela tomada das rédeas do processo de desenvolvimento nacional.

Sinalizando a respeito destas muitas formas de ser nacionalista, José Chasin, em sua obra sobre o Integralismo de Plínio Salgado, sumariza a respeito das entificações específicas contidas no movimento de idéias do modernismo brasileiro:

> Em síntese, diante da realidade em transfiguração, no itinerário de um Brasil agrário-mercantil a um país urbano-industrial, as categorias sociais se definem e redefinem, evidenciando a necessidade de um reajuste do universo superestrutural. Entre as respostas que articulam, em face do concreto emergente, encontram-se as perfiladas no feixe modernista. Emergem convergências e dissensões decorrentes de moldagens em distintas perspectivas. E, na medida em que admitamos que o modernismo parece consubstanciar sobretudo o ângulo visual das camadas médias, digamos, na linguagem sem rodeios de um autor já anteriormente citado, que "A consciência pequeno-burguesa, incapaz de abarcar a complexidade das mutações operadas – mesmo porque tais mutações aconteciam mais ou menos fora do seu alcance – , relacionando-as com outros elementos que permaneciam inalterados e eram estáticos, reagiu de múltiplas maneiras – através do anarquismo esquerdizante de Oswald de Andrade, do medo-pânico do bolchevismo (Tasso da Silveira), do pensamento

[13] A este respeito, cf. MOREIRA LEITE, D. *O caráter nacional brasileiro*; CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945, in _____. *Literatura e sociedade* e BOSI, A., *História concisa da literatura brasileira*.

político reacionário, germe do fascismo tupinambá, além do liberalismo de Mário de Andrade"[14].

Essa pontuação chasiniana, que frisa os traços comuns e especifica as discordâncias, oferece a possibilidade de assimilação da especificidade exata do momento modernista, que se, por um lado, não pode ser reduzido a uma força irracionalista homogênea de caráter urbano-cosmopolita, também não pode ser qualificado como uma constelação díspar de propósitos sem um feixe comparticipante[15].

> Com efeito, o que tem conduzido a pensar o modernismo como bloco orgânico de idéias e princípios é a presença de certos traços em todos, e em cada um, dos distintos modernistas. Registrar tal comunidade de temas e procedimentos não é, todavia, suficiente para identificar a natureza de cada modernismo ou, mais precisamente, de cada uma das tendências modernistas. Tal identificação só é obtenível quando aos traços comuns se articulam as especificidades de cada orientação em particular. Tal operação, sem recusar o que une os modernismos, esclarece o que os separa e singulariza, alcançando-os na integridade de suas resistências reais, constituídas, em última análise, como respostas específicas a um quadro universal em significativo processo de mutação[16].

Desse modo, tanto o "romantismo indigenista" como o "modernismo" são expressões históricas decisivas da guinada no percurso de nossa vida espiritual, onde o primeiro "procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade

---

[14] CHASIN, J. *O Integralismo de Plínio Salgado: forma de regressividade no capitalismo hiper-tardio,* p. 169. É importante, ainda, salvaguardar a propriedade do texto chasiniano que adenda quanto à não completa concordância com o trecho citado, que aqui faz necessária a reprodução: "Concordamos com a linha mestra dessa passagem, mas não trazemos para o nosso próprio ponto de vista todas as suas particularizações, principalmente sua imprecisão conceitual na designação das matizes ideológicas, que reflete ponderável indeterminação quanto à verdadeira natureza da maioria delas. Tem o mérito, no entanto, de bem acentuar a presença dos distintos ideários que, de um de outro modo, são tributários do modernismo. Grifa expressivamente as distintas *bandeiras* a que aludira Oswald de Andrade". Ibid., p. 171. Aqui a menção é à passagem: "*A Semana* dera a ganga expressional em que se envolveriam as bandeiras mais opostas", retirada de *Ponta de Lança* de Oswald de Andrade e transcrita na lauda 164 do texto chasiniano.

[15] Mário de Andrade fornece-nos um parecer convincente a esse respeito: "E o que nos igualava por cima dos nossos despautérios individualistas, era justamente a organicidade de um espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicado à sua identidade coletiva nacional. Não apenas acomodado à terra, mas gostosamente radicado em sua realidade. O que não se deu sem alguma patriotice e muita falsificação..." ANDRADE, M., O Movimento modernista", in _____. *Aspectos da literatura brasileira*, p. 243.

[16] CHASIN, J. op. cit. 170.

literária do Brasil", e o segundo "desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera a mordente e não ia além da conversa de salão"[17].

Deste tensionamento, "só um grupo fixado na ponta de lança da burguesia culta, paulista e carioca, isto é, só um grupo cuja curiosidade intelectual pudesse gozar de condições especiais como viagens à Europa, leitura dos *derniers cris*, concertos e exposições de arte, poderia renovar efetivamente o quadro literário do país"[18], e com ele toda a forma de se pensar a nacionalidade que até então se encontrava estagnada. Eis, pois, o painel do qual emanam as ideologias em conflito que fixaram o perfil ideológico do modernismo brasileiro[19].

Sucintamente, cauciona-se que a Semana de 1922 foi o ponto culminante de uma movimentação de idéias suscitada por diversos novos grupos – não no sentido de escolas, mas de tendências – modernos que emergiram, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, na primeira década do século XX, e que se expressavam não apenas na publicação de obras, mas também por intermédio de manifestos, revistas e periódicos de matizes ideológicos nem sempre idênticos, ainda que convergentes.

Colocada genericamente a conjuntura ideológica, notemos que no âmbito musical, enquanto no modernismo europeu elevou-se o debate sobre as possibilidades de consecução da complexa evolução da linguagem musical, que havia chegado à fímbria de sua

---

[17] CANDIDO, A. op. cit., p. 103.

[18] BOSI, A., op. cit. p. 377.

[19] A propósito da Semana Mário de Andrade disse: "Nosso atualismo é conseqüência direta da observação da realidade contemporânea. Amor do jogo e não do ganho. Ainda a observação da realidade nos permitiu afinal conceber o que temos de ser, brasileiros e americanos, para contribuirmos de alguma forma ao enriquecimento da humanidade. Daí o universalismo pragmático, a pesquisa (de primeiro forçada...) do nacional, ao mesmo tempo que nos libertávamos da tendência estreitamente regional; a relativa descentralização da arte no país; e, melhor que tudo isso, a procura das tradições, que obumbra Marajó e favorece o Aleijadinho, ignora o Indianismo e revitaliza o ameríndio, desdenha o "porque me ufano" e busca fixar a ressonância histórica da nossa tristeza". ANDRADE, M., *A poesia em 1930*, in _____. *Aspectos da literatura brasileira*, pp. 48-49.

discursividade tonal, na particular dramaticidade brasileira, as conjeturas distinguiam-se com relevância. É isso que nos atesta Renato Almeida, musicólogo e participante da Semana de Arte Moderna de 1922:

> No modernismo, uma coisa foi real e fecunda, reclamar que se fizesse obra nossa e nova, e bastaria ser verdadeiramente nossa para ser nova. Nesse sentido, todos estivemos de acordo. Divergimos, porém, sem saber como fazer essa obra nossa e nova. E foi a beleza do movimento, que não se circunscreveu a preconceitos de escola, que cada qual fez a seu modo e a seu jeito, houve os que situavam o Brasil no quadro da cultura universal, e os que queriam que déssemos as coisas ao mundo e buscássemos em elementos nativos a seiva criadora de tudo...[20].

É na década de 30 que estes projetos até então concordantes entram em conflito. Desta contenda, precisamente o setor mais progressista – personificado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Egydio de Castro e Silva, Brasílio Itiberê, Octávio Bevilacqua e Andrade Muricy, entre outros – engajou-se na assimilação das novidades musicais trazidas por Koellreutter, as quais eram constantemente bloqueadas pela "modorra" acadêmica institucionalizada, que corroborava o tantas vezes evocado langor musical nacional[21].

Entretanto, esta ânsia por renovação não era perceptível apenas entre aqueles que viriam a compor os quadros do Música Viva, mas também nas atividades e declarações de outros músicos e críticos nacionais da época que, igualmente, buscavam alternativas ao nacionalismo "condutício, anexado aos poderes públicos". Entre eles estavam Luciano Gallet – especialmente em seus textos "A Missão dos Músicos Brasileiros de Agora" e

---

[20] ALMEIDA, R. apud., KATER, C. op. cit., p. 39.

[21] A este mesmo respeito, Mário de Andrade escreveu em 8 de julho de 1943: "Observe agora os nossos conservatórios atuais. O mundo mudou muito, Alba. Depois do pontapé de Mozart é que a democracia chegou. É impossível recusar que tenha havido progresso na sociedade humana. [...] E os conservatórios?... E as mil espécies de escolas musicais, será que seguiram esse progresso da sociedade?, se democratizando também? A mim me parece muito duvidoso que a simples aparência de qualquer pessoa poder entrar nos conservatórios de agora e receber o que ensinam lá, seja um progresso. [...] Jamais em tempo algum os conservatórios se mostravam mais teocraticamente aristocráticos do que nas democracias", ANDRADE, M. A carta de Alba, in COLI, J. op. cit., p. 63.

"Reagir"[22] – João Itiberê da Cunha – que escreverá uma série de notas e críticas nobilitando as atividades iniciais do Música Viva –, Lorenzo Fernandes, Mozart Camargo Guarnieri, Eurico Nogueira França e Mário de Andrade. Também é importante destacar que este acolhimento se deu apesar das constantes ressalvas e discordâncias, principalmente por parte de Andrade Muricy, Eurico Nogueira França e Camargo Guarnieri.

Desta receptividade, registremos apenas o escrito por Mário de Andrade em 1939, a respeito da necessidade de reforma da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, dando boa noção do desejo por renovação que aparelhou a chegada de Hans-Joaquim Koellreutter ao Brasil.

> Mas a falta geral de técnica do compositor brasileiro é principalmente determinada pela nossa situação econômica [...] com a queda do café, e a depreciação mesmo interna do dinheiro nacional, a situação de nossa música se tornou mesmo intolerável. Isso justamente em pleno surto da fase nacionalista, quando mais o compositor brasileiro precisa de circunstâncias favoráveis de concorrência e exemplo estranho, e meios de se produzir e se pagar, que lhe aprofundassem a técnica. [...] A reforma do Instituto Nacional de Música, em 1931, a bem dizer, foi uma aspiração de araras. (Eu estava entre essas araras assanhadas). Era uma criação quase lunática em sua energia em sua severidade, na elevação imediata de nível de cultura que exigia dos candidatos à música. E principalmente aberrava de todas as nossas péssimas tradições musicais e das nossas condições do momento [...] A bem dizer, todas as reformas são boas ou não são inúteis, o que primordialmente se exige é que os professores sejam bons. E carece ter a coragem de reconhecer que com auriverdes patriotas não se conserta coisíssima nenhuma. Há que chamar professores estrangeiros; há que radicá-los à terra por meio de contratos severos, mas generosos. Há que trazer para a docência musical do país homens tradicionalizados em civilizações mais experimentadas, onde ao menos já se esteja estabelecida essa verdade primeira que para praticar honestamente um ofício é preciso aprendê-lo bem[23].

Entretanto, a divulgação do Grupo Música Viva foi pequena, principalmente devido ao fato destes críticos e músicos formarem um setor minoritário e contracorrente no

---

[22] Publicados nos números 1 e 2 do segundo ano da revista *Weco*, respectivamente em fevereiro e março de 1930.

[23] ANDRADE, M. Evolução social da música no Brasil, in _____. *Aspectos da música brasileira*, pp. 35-37.

Vasco Mariz qualifica, de maneira bastante pertinaz, o Grupo Música Viva como um "entreato". Cf. MARIZ, V. *História da música no Brasil*, p. 231.

ambiente musical do período; o que não torna exagero reconhecê-lo como um "enclave" que ladeia o nacionalismo musical então em pleno viço, chegando mesmo a ter entre seus integrantes mais ativos, adeptos convictos do nacionalismo musical.

Apesar disso, estes aproximados 13 anos de intensa atividade do Grupo Música Viva, passados entre a sua fundação e a "Carta Aberta" de Camargo Guarnieri, foram suficientes para apresentar as novidades e, de certa forma, atualizarem o *metiér* musical; e, à medida que a novidade foi sendo assimilada, a crítica não deixou de emergir, como sucedâneo invariável a estas assimilações. A seleção foi se efetuando e as opções foram sendo tomadas, algo observável já no primeiro período de publicação dos boletins, e mais radicalmente na primeira reorganização interna do Grupo em 1944, a qual exige-nos detenção.

Ao constatar este processo inicial de rupturas enfrentado pelo Música Viva, Carlos Kater fala em uma cisão entre um "grupo minoritário progressista" e um "grupo majoritário conservador". Entretanto, estes críticos da ala majoritária, os quais o autor não especifica em nomes, nem abre espaço para suas idéias em sua obra – mas que podemos deduzir pelas rupturas vindouras – em hipótese alguma podem ser classificados, sem mais, como "conservadores"; pois as prerrogativas de terem sido precisamente estes críticos os mais audazes na afirmação da necessidade de renovação do ambiente musical nacional, e de terem sido eles os grandes enaltecedores das iniciativas do grupo, garantem-lhes considerações muito mais rigorosas do que a simples taxação pejorativa.

Não se trata aqui, evidentemente, de duvidar do fato de que as opções estéticas dos envolvidos levaram a uma série de rupturas futuras, mas apenas de enfatizar que isso não se confunde, de maneira alguma, com conservadorismo ou reacionarismo.

A justificativa para essa consideração, além da ignorância de determinados textos basilares – o que para nós é igualmente importante –, reside na sustentação, por parte de Kater, da dualidade conceitual *tradição* vs. *modernidade*, como se evidencia quando o mesmo expõe seu entendimento sobre a importância decisiva do grupo, o que nos coloca mais uma vez a necessidade de questionamento da seleção prévia das fontes da sua pesquisa.

> Do ponto de vista estético-musical, ele [*Manifesto 44*] é o reflexo inaugural daquilo que hoje chamamos "música moderna brasileira" e que se colocou como alternativa única e original às produções de cunho nacionalista, encabeçadas fundamentalmente por Villa-Lobos, em processo de classicização[24].

Como expõe o excerto, sua investigação está assumidamente prismada, desde o primeiro momento, pela semiótica de Jean Jacques Nattiez, especialmente por sua apropriação das idéias de Jean Molino, em "Répons e a Crise da Comunicação Contemporânea", o qual o próprio Kater traduziu para os Cadernos de Estudo: Análise Musical, nº 3, São Paulo, Atravez, Outubro/1990, pp. 1-19.

> O ponto de vista defendido neste trabalho assenta-se na concepção da trajetória histórica como uma resultante de agenciamentos de períodos *clássicos* e períodos de *ruptura*, conforme propõe Molino. Suas interações, às vezes sucessivas, às vezes simultaneamente, respondem pela dinâmica complexa dos movimentos culturais. Nos períodos clássicos observamos o desenvolvimento de um sistema herdado ou já substancialmente existente trabalhado até a "exaustão" – mediante a explosão intensa de suas próprias possibilidades internas. Nos períodos de ruptura são evidenciadas proposições inventivas mais radicais, com concepções e realizações inusitadas e revolucionárias, relativas à forma, ao sistema, aos materiais, à própria idéia e/ou fato musical enfim[25].

É com grande intensidade que reluz o teor pernicioso da arrumação teórica apriorística de Kater, que adotando um viés epistemológico bastante duro, modela ocorrências e acontecimentos a uma formulação conceitual de características

---

[24] KATER, C. op. cit., 55.
[25] Ibid., 13.

profundamente evolucionistas, para a qual apenas a ruptura radical constitui-se como impulso ao movimento, o que desnatura toda sorte de manutenências como malogro conservador. Precisamente por isso Kater não pode vislumbrar opções válidas no próprio nacionalismo, pois para ele, os músicos brasileiros da década de 40 debatiam-se com uma linguagem em crise precisamente devido ao processo de classicização desse próprio nacionalismo.

Uma vez que Kater parte de um postulado epistemológico de classicizações e rupturas, e notando que o modernismo nacionalista estava em crise, só a ruptura radical é progressista, o que tornava a opção pelo nacionalismo como inviável. Não vamos nem pôr sob suspeita essa sua posição, mas apenas lembrar que para Koellreutter o "nacionalismo substancial" é uma opção esteticamente válida, ainda que não seja a sua. Isso fica comprovado, principalmente nos textos que Kater curiosamente ignora.

Colocado neste paradigma analítico, Kater lega a conservadorismo qualquer opção que não seja a pelo atonalismo, pois contrariamente a Koellreutter, o musicólogo busca a música contemporânea genuína por meio da ruptura abrupta, e não de possíveis correntes musicais contemporâneas capazes de efetivarem uma profunda transformação musical.

Claro que a crítica pontual a uma ou outra obra de um autor, como fizemos aqui, não significa seu descarte, menos ainda a superação, mas apenas ponderar, dando maior importância àqueles que viveram muito mais de acertos do que erros. Erros, aliás, plenamente justificáveis, dado o pioneirismo com que enfrentaram a questão. Estes mesmos problemas reaparecerão em diversos outros autores como Arnaldo Daraya Contier (*Música e Ideologia no Brasil*) e José Maria Neves (*Música Brasileira Contemporânea*), para nos atermos apenas aos expoentes mais relevantes.

A respeito destes dois últimos, cuja colimação das obras não concerne ao presente espaço, cabe apenas notar a aproximação existente entre as referidas obras e as idéias de Juan Carlos Paz expostas em "Música Brasileña de Vanguardia: Hans Joachim Koellreutter y el Grupo 'Música Viva'", e posteriormente reapresentadas em *Introdução à Música de Nosso Tempo*.

Voltando às rupturas suscitadas pelo Música Viva, é fácil perceber que os posicionamentos assumidos pelos membros do grupo nunca tiveram caráter tão irrompente e antitético quanto na ocasião da redação da "Carta Aberta" em que Guarnieri extravasou o desgosto combativo não apenas com as implicações atonais no nacionalismo, mas também à sua incomunicabilidade, já anteriormente denunciada por Cláudio Santoro e Octávio Bevilacqua. Vale aqui observar que esta incomunicabilidade da música atonal, consignada pela dificuldade de sua assimilação por parte do público, nunca passou desapercebida mesmo a Koellreutter, que constantemente enfatizou a necessidade de uma educação musical atualizada das platéias, além do reconhecimento também constante de um certo problema formal nesta nova linguagem em formação.

Se, pouco a pouco, iam aumentando as dissidências e rupturas por parte dos até então simpatizantes com as idéias atonalistas, por outro, Koellreutter atingia um grau cada vez mais elevado de popularidade. Suas aparições públicas ampliavam-se, assim como o número de seus alunos e seguidores, todos ávidos por novidade, o que desaguou no inevitável embate gatilhado pela carta guarnieriana.

Soergue-se, pois, a pergunta: seria possível aos compositores nacionais expressarem-se abdicando de uma determinada estética, por considerá-la lesiva, e acompanhar passivamente seu alastro com um número cada vez maior de adeptos?

Apenas com um descompromisso ideológico total, o qual o imperativo histórico não permitia. Imperativo este ocasionado pela inquietação ante uma transição que não se efetivava; pela incerteza e luta por um projeto de modernização definitivo para o país, num momento em que a própria existência do país ainda era bastante incerta. Basta para isso lembrarmos que toda a década de 1930 foi fortemente maculada pela pugna dos distintos projetos nacionais para o Brasil, onde, inclusive, discutia-se se o Brasil deveria ser um só país.

Acrescente-se ainda a isso, que tudo culminou no momento histórico conhecido por Guerra-Fria, que longe de ser simplesmente um período de polarização ideológica, foi o momento em que dois blocos econômicos disputavam a hegemonia do globo pondo constantemente em ameaça as soberanias nacionais.

É este clima de terror que permeia a "Carta Aberta" de Camargo Guarnieri, explicando de certa forma a concisão de uma frente única antidodecafonista no período: aquela já sentida, mas ainda não teorizada, repulsa ao atonalismo que se intensificou sobremaneira a partir de 1946, finalmente adquiriu sua justificativa teórica nas diretrizes do Manifesto de Praga, votadas no Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música em 1948, e trazidas ao Brasil por militantes comunistas.

A resolução que daí se equaciona é que esta dita "frente única" que insurgiu contra o dodecafonismo, não se deveu exclusivamente à aliança efetuada entre comunistas e nacionalistas, mas entre todos os que reconheciam no atonalismo – ainda que por motivações bastante diversas – a abdicação de determinadas categorias estéticas fundamentais que conjuminam a possibilidade de comunicabilidade musical.

Portanto, a "Carta Aberta" consiste num documento que não envolve apenas a disputa entre gostos distintos, mas uma complexa polêmica que envolveu motivos estéticos, culturais, filosóficos e, evidentemente, políticos; e que foi muito além da disputa entre nacionalistas e dodecafonistas, apresentando muitas vezes uma vasta variedade de posições[26].

Suprimir esta espessa distância que separa entre si, tanto os favoráveis, como os contrários à "Carta Aberta" de Camargo Guarnieri, é desvirtuar o conteúdo específico de cada posição assumida, vagando assim, por uma inespecificidade generalizante. Prevalência que se realça pelo fato de que determinar a posição do mais emblemático expoente de um dos pólos desta querela histórica, consiste não apenas em desvendar a significação completa de sua existência e, conseqüentemente, a forma como cumpre o seu papel, mas em clarear o que há de mais essencial neste embate.

Essa importância de reconhecimento da propriedade das posições koellreutterianas coloca-nos, então, outra questão: se não se tratou de uma disputa entre nacionalistas e dodecafonistas, de que tratou sua "Carta Aberta" em resposta a Camargo Guarnieri? Mais ainda, em que consistiu sua real importância histórica?

É isto que tentamos arrolar nas páginas seguintes, às quais cabem apenas mais algumas últimas observações introdutórias.

Certamente seria mais adequado expor o pensamento de Koellreutter em sua estruturação categorial, e não pela conversão do processo analítico em método expositivo, como aqui se processou. Contudo, além da dificuldade instaurada pelo caráter fragmentário

---

[26] Cf. SILVA, F. Abrindo uma carta aberta, in _____. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, pp. 95-186.

de sua produção teórica, deparamo-nos com uma constante mutação em seus conceitos, ou seja, com uma categorização que se demonstrava, a princípio, profundamente lúbrica.

Com o decorrer da pesquisa, verificou-se que não se tratava tanto de modificações nas categorias arrimadoras de seu pensamento, mas apenas de uma dificuldade infligida por seu ímpeto constantemente conciliador, que diversas vezes o conduziu a uma alteração na nomenclatura utilizada, sem tocar propriamente em suas teorias. Nomenclaturas estas que, é bom deixar de sobreaviso, quase nunca condiziam com o contexto original de onde foram retiradas.

Esta adaptação dos conceitos, que constitui um dos traços mais marcantes do pensamento koellreutteriano, vai ao encontro daquilo que Mário de Andrade chamou em algum momento de "espalhafatos de teorizações nascidas em cima da hora". E além de contribuir imensamente para os já mencionados desentendimentos interpretativos, este aspecto essencialmente retórico de seu trabalho é bastante revelador das inquietudes de um momento em que se operavam profundas transformações nas estruturas musicais, as quais obrigavam muitos músicos a justificarem suas opções estéticas, improvisando-se teóricos que muitas vezes – seja pela voragem das ocorrências, seja pela incapacidade em visualizar determinados aspectos da realidade – recorreram à persuasão deliberada quando impossibilitados de convencer pelo encadeamento lógico-demonstrativo de suas teses.

Não falamos aqui apenas de erros cognitivos ou mentiras, mas de insuficiências que revelam o conjunto das relações humanas que as tornou existentes; de um pensador que procurou em todas as fontes o que era retoricamente conveniente para seu pensamento, configurando um ecletismo nada sofisticado que configura o ponto a partir do qual ele deve ser questionado.

CAPÍTULO 1: FUNDAÇÃO DO GRUPO E A CRIAÇÃO DA REVISTA *MÚSICA VIVA*

1.1. O Viático:

Rearmar a arquitetônica discursiva de Hans-Joachim Koellreutter, reconhecendo sua gênese histórica e determinando sua implicação na ambiência artística brasileira da primeira metade do século passado, para em um momento subseqüente irromper pela análise crítica dos significados que lhe são atribuídos, foi a meta estabelecida ao presente trabalho. Sendo assim, as linhas que seguem, devidamente circunscritas às limitações do propósito de um mestrado, urdem uma nova e razoável problematização.

Frise-se com a devida ênfase que não se trata da pretensão de fornecer um novo sistema para ajuizamentos ou revolver pelo avesso o conhecimento existente sobre o assunto – o que poderá ou não advir de novas concreções futuras –, mas apenas de colocar na ordem do dia uma crítica que parta da *análise imanente* dos elos de logicidade desse discurso, fixando sua identidade própria e revelando suas noções, conceituações e conexões preponderantes.

Sendo assim, a presente exposição objetiva unicamente a recomposição compacta da trama dos significados mais substanciais da lógica discursiva que arrima os textos koellreutterianos abrangidos em seu período comumente conhecido como "dodecafônico", fornecendo elementos imprescindíveis para a análise dos quinze primeiros anos de sua atuação em terras nacionais.

É válido, ainda, em última alusão, destacar que o predomínio de alguns conceitos ou categorias no conjunto global de suas teorias, não conduz ao descarte, de antemão, do

residual que invariavelmente acompanha este discurso, pois ainda que as lias não constituam a substância nutriz fundamental de seus discernimentos, elas são imensamente reveladoras dos nexos de sua seiva discursiva, uma vez que personificam o que resolutamente lhe foi expurgado. Em poucas palavras, o resíduo discursivo é a ausência que, precisamente por não constar, revela com maior nitidez o que está presente neste discurso.

Apesar da isenção de pretensões biografísticas deste trabalho, o intuito de reconstituição do projeto de Hans-Joachim Koellreutter, obriga-nos a uma caracterização de certos aspectos de sua vida, através de uma deambulação rápida a respeito de sua atuação antecedente à fundação do Grupo Música Viva.

Estas informações existentes sobre a experiência formativa de Koellreutter anteriormente à sua chegada ao Brasil, em 1937, são demasiadamente escassas, e podemos perceber que todas advêm ou de relatos pessoais fornecidos pelo próprio maestro, ou estão firmadas em fontes pregressas de fundamentação de mesmo feitio[27]. Arrolando sumariamente o que parece fidedigno e destacando o que se demonstrou mais relevante até o momento, consumamos o itinerário geral de suas atividades, as quais reproduzimos ligeiramente.

---

[27] Os documentos que melhor tratam este período são o livro KATER, C. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade* e o artigo TOURINHO, I., Encontros com Koellreutter: sobre suas histórias e seus mundos. O primeiro baseia-se em sólida investigação das fontes precedentes mencionadas, cotejando-as com o reconhecido contato pessoal do autor com o próprio Koellreutter, ao passo que o segundo estrutura-se no recolhimento de doze horas de entrevistas gravadas, e de conteúdo retrospectivo, com o professor teuto-brasileiro. Além destes dois trabalhos, também averiguamos suficiente contingente dos referidos *materiais pregressos* os quais atestam a complementaridade dos textos supracitados como satisfatória.

Nascido em Freiburg, Alemanha, em 02 de setembro de 1915, filho do médico Wilheim Heinrich Koellreutter, Hans-Joachim tomou contato diletante com a flauta[28] ainda menino[29], e teve as primeiras aulas de música (harmonia e piano) em 1926, com "um velho violinista belga da Orquestra Estadual de Baden, o professor Liesenborghs"[30]; e em seguida estudou flauta com Nico Schnarr. Depois, de 1934 a 1936 consolidou seus estudos no instrumento – juntamente com composição e direção de coro – na Staatliche Akademische Hochschule für Musik de Berlim, tendo sido neste ínterim aluno de Gustav Scheck (flauta), C. A. Martienssen (piano), Georg Schuenemann e Max Steiffert (musicologia) e Kurt Thomas (composição e regência coral).

Neste intenso triênio, ainda freqüentou um dos cursos de Paul Hindemith sobre Composição Moderna, na Volkshochshule de Berlim, participou da fundação do Arbeitskreis fuer Neue Musik (Círculo de Música Nova) na mesma cidade alemã, juntamente com Dietrich Erdmann, Ulrich Sommerlatte, Erich Thabe e vários outros músicos, e envolveu-se na fundação do Cercle de Musique Contemporaine em Genebra, com Frank Martin.

Este derradeiro ano de 1936 reservava para o jovem músico um episódio especialmente penoso: sua expulsão da Staatliche como conseqüência de sua não adesão a uma associação de estudantes nazistas. A inopinada precipitação fez-lhe concluir apenas os estudos no Conservatoire de Genebra, onde já havia tomado aulas com Marcel Moyse

---

[28] Segundo consta em TOURINHO, I. op. cit., p. 4, Koellreutter estabeleceu contato inicial com um flajolete, e somente depois passou para a flauta, instrumento que lhe acompanhou pelo resto da vida.

[29] "[...] muito criança ainda, quando fazia os cursos elementares, começou a estudar e compreender com tanta inclinação e tanto proveito que já aos 15 anos de idade, em 1930, apresentava as suas composições, passando, desde então, a conquistar os graus mais elevados em famosos institutos de ensino superior de música do seu país de origem e a seguir da Suíça, diplomando-se em composição e regência de coros e orquestras". KOELLREUTTER, H.J. O futuro terá uma nova expressão musical, p. 1.

[30] Idem., Koellreutter: penso que o movimento musical brasileiro é um dos mais atrasados do mundo [entrevista a José Tavares de Miranda], p. 1.

(flauta) e acompanhado os cursos extracurriculares de Hermann Scherchen (direção de orquestra) em Neuchatel, Genebra e Budapeste. Foi também a partir deste ano que Koellreutter consolidou-se como flautista internacional – carreira iniciada prodigiosamente em 1935 com sua primeira apresentação em Paris – tocando em vários países europeus, incluindo-se apresentações ao lado de Darius Milhaud. Foi retornando a Berlim, a fim de renovar seu visto, que Koellreutter descobriu que "constava, como acusação da família, a denúncia de 'crime de desonra racial'"[31].

Posta a breve súmula de seu itinerário, vale destacar, a fim de não se ampliar certos equívocos, duas coisas a respeito deste período, as quais Koellreutter enfatizou em inúmeras arengas: o fato de nunca ter sido aluno de Paul Hindemith, a não ser em um de seus cursos de extensão, e a personalidade de Hermann Scherchen como a mais forte influência sobre sua formação[32].

> [...] algo entrou em toda bibliografia sobre mim e não está correto: dizem que eu fui aluno de Hindemith! Eu assisti um curso de extensão que Hindemith deu sobre a nova teoria; mas eu era um dos muitos que fez isto! [...] quem me levou à música nova foi o maestro Hermann Scherchen – fez análises e me levou à música moderna. E a discussão sobre o dodecafonismo era corrente em todos os lugares[33].

Sólida formação na tradição musical européia, experiência como concertista internacional e ampla atuação em grupos musicais de propostas estéticas inovadoras, além do drama vivenciado em uma Europa amotinada pelo pós-guerra e ameaçada pela sordidez

---

[31] TOURINHO, I. op. cit., p. 4.

[32] Essa influência de Scherchen, tantas vezes reiterada por Koellreutter, parece-nos decisiva. Scherchen fora um artista multíplice e de diferenciada virtuosidade intelectual. Fautor em sentido pleno, destacou-se na divulgação da música contemporânea de sua época, realizando em abundância primeiras audições de músicas do século nascente, publicando em Bruxelas, no transcurso entre 1933 e 1936, o periódico musical intitulado *Musica Viva*, além de ter sido professor de, entre outros, Iannis Xenakis, Eunice Katunda, Igor Markevich, Elias Canetti e Hans Hickmann.

[33] Ibid., p. 4. Posteriormente, em uma entrevista de 1995, Koellreutter afirmaria: "Aliás, gosto sempre de aproveitar para desfazer uma lenda a meu respeito. Dizem por aí que eu estudei com Hindemith. Tive contato mais estreito com Hindemith durante no máximo 15 dias. Foi apenas durante um curso de férias". KOELLREUTTER, H.J. Hans Joachim Koellreutter [entrevista a João Domenech Oneto], p. 17.

da emersão do nazismo, são as marcas fundamentais que Koellreutter traz no viático para seu exílio no Brasil, após o agravamento de sua insegurança em território alemão.

Logo que chega ao Rio de Janeiro, no final de 1937, Koellreutter, rapidamente, insere-se na ambiência artística carioca, especialmente por intermédio de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, então chefe da Seção de Música da Biblioteca Nacional. Conhece Egydio de Castro e Silva (pianista com quem realiza uma excursão pelo norte e nordeste, com intuito de "Instrução Artística do Brasil") e os freqüentadores da loja de música Pingüim na rua do Ouvidor. Nesta freguesia encontravam-se, entre outros, Brasílio Itiberê (jovem compositor e professor do Conservatório Nacional de Música), Octávio Bevilacqua (crítico musical do jornal *O Globo*), Andrade Muricy (escritor e crítico musical do *Jornal do Commercio*) e Werner Singer (maestro alemão igualmente refugiado no país). Precisamente este grupo, aditado pelo nome de Alfredo Lage, fundará, em 1938, o Grupo Musica Viva, cuja atuação concreta se dará apenas no ano subseqüente.

Esta datação é certamente discutível, pois ainda que no boletim *Música Viva* nº 7, seja declarado 1938 como marco fundacional do grupo, existe uma quantidade significativa de menções jornalísticas no ano de 1939 que justificam a controvérsia. Mais propriamente, dois artigos de Andrade Muricy "Composições de H. J. Koellreutter" (19/04/1939) e "Um Recital de Música de Câmara" (10/05/1939), ambos publicados no *Jornal do Commercio*, fixam a dúvida ao noticiarem a vontade que Koellreutter tinha de criar "um grupo sob o nome 'Música Viva'", disposto a executar e vulgarizar "obras musicais completamente desconhecidas ou pouco conhecidas das grandes épocas pré-clássicas e clássica", e a

"mostrar que também na nossa época existe música que é a expressão viva de nosso tempo"[34].

> O Prof. Koellreutter é um musicista excepcionalmente culto, informadíssimo, e recém chegado de centros de alta atividade musical. Esse flautista é, antes de tudo, um espírito curioso, vivo, extremamente atraente. Compositor, conferencista, concertista, o Prof. Koellreutter parece-me destinado a muito concorrer para o alevantamento e complexificação do nosso meio artístico. As suas sucessivas iniciativas são da mais nobre intenção[35].

Assim sucederá uma série de artigos e notas de concerto sobre as atividades do Grupo Música Viva, escritos principalmente por Andrade Muricy no *Jornal do Commercio* e João Itiberê da Cunha no *Correio da Manhã*.

> Somos contrários às novas agremiações musicais que se fundam sem um motivo e sem uma base séria, num meio que já contam inúmeras, desprovidas de recursos e mesmo de ideais. O melhor seria fundi-las todas numa só – conforme temos dito – com um belo programa de ação artística e dispondo de algumas rendas[36].

Neste artigo, de 12 de maio de 1939, João Itiberê da Cunha, além de exaltar o cometimento – que vem a "emprestar um pouco de vida inteligente e buliçosa" –, reforça as palavras de Andrade Muricy sobre o fito e alcance da iniciativa do grupo em seus concertos. Aliás, todo o artigo é bastante similar ao de Andrade Muricy, e traz apontamentos idênticos, inclusive com repetição de palavras e expressões, o que nitidiza que se trata de informações de cunho oficial.

Aqui se torna forçosa uma observação preliminar a respeito dos dois críticos mencionados, que são quase que exclusivamente os que noticiaram as atividades do Música Viva então em formação. Andrade Muricy era membro do grupo, ao passo que João Itiberê da Cunha não guardava vínculo oficial com o Música Viva. Entretanto, por mais que não

---

34 MURICY, A. Um recital de música de câmara, p. 1.
35 Ibid., p. 1.
36 CUNHA, J.I. Agremiações novas, o grupo da "Música Viva", p. 1.

fosse um de seus membros, Itiberê da Cunha desposava de certa proximidade junto a este, seja pelo importante papel que tinha seu sobrinho Brasílio Itiberê nesta agremiação, seja pela admiração recíproca que se prova tanto por parte do crítico, que foi um dos primeiros e únicos a acompanhar com sistematicidade as atividades do grupo, quanto por parte do Música Viva, que, por exemplo, executou uma de suas transcrições para obra do Padre José Maurício, como atesta nota no *Diário de Noticias* do Rio de Janeiro de 05 de dezembro de 1940[37]. Também estiveram eles entre os vários músicos, jornalistas e intelectuais que na década anterior participaram da série de artigos que sucedeu ao emblemático texto de Luciano Gallet, "Reagir" de 1930, o que luz certo entusiasmo de ambos com a nova jactação de nosso langor musical[38].

Segue-se, como já dito, uma série de notas periodísticas – predominantemente redigidas pelos dois críticos – a respeito das atividades do grupo naquele ano. Seria um tanto fastidioso recompor a trama de tão pouco consideráveis observações, podendo, portanto, ser substituída por uma súmula das apresentações do Grupo[39], cabendo-nos apenas nobilitar um artigo do período, o qual foge um pouco à temática, mas que se justifica precisamente pelo assomo de não mencionar o grupo[40].

---

37 MÚSICA Brasileira, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 05 dez. 1940, p. 1.

38 Cf. KATER, C. op. cit., p. 47.

39 Foram realizados 7 concertos e audições, totalizando 62 composições (sendo quinze primeiras audições) de 42 compositores: Johann Sebastian Bach, Beethoven, Grétry, Haendel, Hasse, Lotti, Mendelsohn, Mozart, Pergolesi, Alessandro Scarlatti, Baton, Ernani Braga, Francisco Braga, Cimara, Debussy, Falla, Fernandez, Jean Français, Gnattali, Gretschaninow, Camargo Guarnieri, Honegger, Ibert, Brasilio Itiberê, Jarnach, Koellreutter, Mignone, Milhaud, Nin, Pierné, Presle, Prokofieff, Ravel, Recli, Respighi, Strawinsky, Tansman, Alexandre Tchérepnine, Tournier, Turina, Vieira-Brandão e Villa-Lobos. Cf. A ATIVIDADE do Grupo "Música Viva" em 1939, *Música Viva*, Rio de Janeiro, nº 1, p. 1.

40 Os artigos suprimidos são: PRO-MUSICA. [s.n.], 14 jun. 1939; MURICY, A. Hilde Sinneck na Música Viva, *Jornal do Comercio*, [1939]; CUNHA, J.I. Um concerto excepcional de música de câmara, *Correio da Manhã*, 14 de set. 1939; CUNHA, J.I. Uma Instituição nova e promissora, *Correio da Manhã*, 01 out. 1939; MURICY, A. Música Viva, *Jornal do Comércio*, 13 jan. 1940; MURICY, A. Música Viva, Jornal do Comércio, 04 abr. 1940; CUNHA, J.I. Música Viva, *Correio da Manhã*, 1 maio 1940; CUNHA, J.I. Recital de música de câmara do grupo de "Música Viva", *Correio da Manhã*, 11 maio 1940; MURICY, A. Música Viva, *Jornal do Comércio*, 15 maio 1940.

É o artigo "O Espírito Atonal na Música" assinado por um certo "J.", de 18 de janeiro de 1940, publicado no *Correio da Manhã*. Nota curtíssima redigida em tom altamente despectivo, esta é a primeira menção que encontramos, ao longo da nossa investigação, a respeito da música atonal em terras brasileiras. Dada a brevidade do escrito, podemos reproduzi-lo aqui em sua quase integralidade.

> A música insólita, ou se quiserem inusitada, extravagante, estupefaciente, de que o mundo anda tão atormentado, trouxe como grande elemento de novidade para o seu condimento a *atonalidade*! Nesse sentido um dos mais lídimos representantes é Schoenberg. Depois vieram alguns dos seus discípulos e imitadores, sempre os há para as coisas que revelam "macaquinhos no sótão"! [...] Tudo é suportável, menos uma coisa: a falta de tom. Quanto à atonalidade no que se refere à música, não vemos como desculpar-lhe a intrugice desaforada. É uma dessas imaginações diabólicas que parecem inventadas pelo bolchevismo musical para, dar cabo da própria música...[41].

Importante notar que houve menção à música atonal antes mesmo das manifestações de Koellreutter, e, além disso, sua tonalidade negativa, juntamente com a inexistência de qualquer referência ao Grupo Música Viva, atestam o que a fronde de seus programas de concerto apresentada em espessa nota anterior, já tornava evidente: até então o grupo não flertara com a estética atonal.

---

[41] J. O espírito atonal na música, p. 1.

1.2. A Primeira Fase da Revista *Música Viva*:

Será em maio deste mesmo ano de 1940 que sairá o primeiro número da revista *Música Viva*, fundada por Koellreutter, dirigida por Octávio Bevilacqua, e contando, ainda, com Brasílio Itibirê, Egydio de Castro e Silva e Luiz Heitor como redatores.

Se por um lado não há nesta publicação um texto assinado por Koellretter, por outro "O Nosso Programa" que figura logo na capa é, como veremos futuramente, de nítida ressonância das idéias koellreutterianas a respeito das posições e da atuação do grupo recém formado.

> A atividade do grupo "Música Viva" dedica-se principalmente à produção contemporânea e sobretudo à proteção da jovem música brasileira: "Música Viva" quer mostrar, que em nossa época também existe música, expressão viva de nosso tempo. Além disto uma das mais importantes tarefas deste grupo, consiste em tirar do esquecimento obras da literatura musical das grandes épocas passadas, desconhecidas ou pouco divulgadas: "Música Viva" quer reanimar a música clássica de real valor e sem razão esquecida[42].

Perorando o texto, uma significativa passagem desfaz a sempre tão veemente alegação de cosmopolitismo do grupo: "Ao mesmo tempo convidamos aqueles que têm real interesse pela música, a construir e trabalhar conosco, a bem de servir à cultura brasileira"[43].

A edição é complementada por textos de João Caldeira Filho sobre Frutuoso Viana, "Um Jubileu" de Luiz Heitor – a propósito do cinqüentenário de fundação do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro –, "Uma Canção Popular Religiosa e sua Variante" de Brasílio Itiberê, algumas notas informativas de variado fito, propaganda "de utilidade

---

[42] GRUPO MÚSICA VIVA. O nosso programa, *Música Viva*, nº 1, p. 1.
[43] Ibid., p. 1.

pública" do Conservatório Brasileiro de Música, e um imprescindível texto de Daniel-Lesur, traduzido por Egydio de Castro e Silva, o qual merece destaque[44].

Este texto do jovem Daniel-Lesur apresenta-se como de real importância para nós, porque encontramos nele o nascituro de boa parte das concepções propaladas por Koellreutter a respeito da contigüidade entre "técnica" e "forma" artística, como verificaremos especialmente em sua coluna Nos Domínios da Música, da revista *Leitura* de junho de 1944, onde não apenas conceitos, mas passagens inteiras serão reproduzidas sem qualquer referência ao texto do músico e teórico francês.

Sobre a publicação, João Itiberê da Cunha sintetiza: "Neste primeiro número, como é natural, a nova revista expõe seu programa, assinala as suas atividades que foram diversas internamente, num curtíssimo prazo de tempo e publica vários artigos de atraente futuro. [...] Não podia estar em melhores mãos"[45].

Um mês depois sai o número dois da revista. Nesta segunda publicação, além dos interessantes textos de Octávio Bevilacquea "Educação Rítmica", Andrade Muricy "Guerra, Vida, Arte", Max Brand "Música Cinematográfica", Luiz Heitor "A Música Moderna nos Programas de Magda Tagliaferro", de algumas notas e publicidades, do excelente excerto "Mozart Sobre Seus Colegas" e do suplemento "Cordão de Prata" – canção popular ambientada por Brasílio Itiberê – deparamo-nos com o primeiro texto assinado por Koellreutter, o qual é dedicado a Arthuro Toscanini.

Talvez não seja errado aplicar ao texto de Koellreutter o que ele próprio diz a respeito de Toscanini: "O que mais se admira é o que mais se prima". E o que Koellreutter

---

[44] Também consta neste número a divulgação da transformação do grupo em "sociedade" e, no suplemento musical da revista, a partitura de *Sem Fim* de Frutuoso Vianna, para piano e voz.

[45] CUNHA, J.I. Música Viva, p. 1.

mais admira no maestro italiano é sua "personalidade de um cumprimento incondicional de seu dever artístico, de um caráter sincero: Arturo Toscanini, a figura mais eminente do mundo musical de hoje"[46].

O texto altamente laudatório não traz muitas novidades ou revelações, mas corrobora e enfatiza algumas características de personalidade pelas quais Koellreutter primava, como "a tensão suprema de todas as forças em prol de um trabalho artístico livre, independente, que se baseia na seriedade e na abnegação"[47], além de uma muito provável identificação com sua apatridia.

Último exemplar em formato grande (32,5 x 23,5 cm) e também o último a respeitar a periodicidade mensal, *Música Viva* nº 3, de julho de 1940, é a primeira publicação a tratar diretamente do atonalismo, mais especificamente da "técnica dos doze sons". Tal referência aparece sob forma de nota na terceira página: "Em resposta ao nosso convite para escrever um pequeno artigo sobre a 'técnica dos doze sons' usada em muitas composições modernas, Max Brand nos enviou a seguinte carta [...]"[48].

A carta enviada ao corpo editorial do periódico justifica a presença, no seu suplemento musical, da peça para flauta e piano composta pelo próprio Brand. Utilizando a sistematização dodecafônica, a composição teve como intuito satisfazer à solicitação da revista, pois, conforme julgou o compositor: "Creio que a melhor maneira para responder ao amável convite [...] para escrever algo sobre a teoria da 'composição com os doze sons' que foi criada por ARNOLD SCHOENBERG depois de inúmeras experiências e trabalhos didáticos, seja o de escrever para o suplemento da sua folha musical uma pequena peça para

---

46 KOELLREUTTER, H.J., Arthuro Toscanini, *Música Viva*, nº 2, p. 1.
47 Ibid., p. 1.
48 NOTA, *Música Viva*, nº 3, p. 3.

flauta e piano nessa teoria que mostra praticamente algumas possibilidades dessa referida técnica”[49].

E complementa:

> Aliás, estou convencido de que um musicista realmente capaz, segundo a sua disposição e gosto, pode exprimir idéias importantes no sistema tonal como na técnica dos doze sons e em qualquer outra técnica de composição, como também a “técnica dos doze sons” não ajuda a conseguir obras importantes de um compositor de pouco talento[50].

Além da publicação da peça de Brand, que é o marco inaugural na abordagem do atonalismo nas páginas da revista, três outros textos mereceram alteamento: “A Música e Nossa Época” do mesmo Max Brand, “Haverá, Música de Guerra” de Claude Chanfray, e “Cravo ou Piano Moderno” de Koellreutter.

Observando o sucesso fácil e fungível das “músicas modernas compostas unicamente para entreter” e a complexidade progressiva da “música verdadeira”, que lhe causa uma impressão de inaudibilidade, Brand tenta desvelar em seu texto as causas desse afastamento agudo que se estabeleceu, a partir do início do século XX, entre o público e as obras contemporâneas.

Sem descartar a necessidade premente de que toda obra, independentemente da época, tem que representar o *novo*, o autor debruça-se sobre a “relação muito viva entre a produção musical [...] e o público”[51] no passado, para tentar compreender seu caráter abjuntivo em tempos correntes.

Permeia o texto um espectro de regressividade auditiva, decorrente da “influência acústica” da época, e não apenas das aspirações “intelectuais” do período. Segundo o autor,

---

49 BRAND, M. Carta, *Música Viva*, nº 3, p. 3.
50 Ibid., p. 1.
51 Ibid., p. 1.

foi exatamente essa influência acústica que impossibilitou que "a música continuasse sendo orientada pela harmonia, numa época em que as impressões acústicas de todos os dias consistem nos uivos de sereia, no ruído de máquinas e de reatores de aviões, barulho das ruas, das grandes cidades, que ainda há 30 anos seria considerado impossível e mais coisas parecidas"[52].

O realço do texto, que já se justificaria pela qualidade de tratamento e pertinência das questões, aqui é levado adiante porque tais idéias – especialmente as da necessidade de reaproximação entre público e obra por meio de uma educação musical atualizada, e a da conceituação consonância-dissonância como uma variante histórica[53] – ecoarão posteriormente na entrevista "A Música Moderna e as Novas Formas de Expressão Musical", concedida por Koellreutter à *Folha da Manhã*.

Não muito diferente se dará com o artigo de Claude Chanfray, que continuando o debate iniciado pelo de Andrade Muricy na edição anterior, mas sem referência direta a este, indica possíveis rumos para a música durante a crise bélica. Neste caso, a menção koellreutteriana se dará em sua coluna Nos Domínios da Música, da revista *Leitura* de junho de 1944, através da evocação dos nomes de Olivier Messiaen e André Jolivet.

Enquanto Muricy apontava em seu texto a inviabilidade de realização artística na ausência de paz[54], Chanfray recorre às respostas dadas a uma certa "enquête" de "Beaux-Arts" sobre o "métier musical", aplicada aos agrupados na chamada "Escola de Paris"; e

---

[52] Ibid, p. 1.

[53] A exemplificação utilizada por Brand, e que futuramente será tomada por Koellreutter, é a mesma fornecida por Arnold Schoenberg em *Funções Estruturais da Harmonia*: o intervalo de terça que outrora fora considerado como dissonante, é, hoje, aceito unanimemente como consonante.

[54] "A guerra inspira, não há dúvida, porém, a posteriori quando tornada em recordação, e incorporada à vida interior na qualidade de experiência". MURICY, A. Guerra, vida, arte, *Música Viva*, nº 2, p. 3.

citando Tony Aubin, Martinú, Mampou, Maurice Jaubert, Laytha, Marcel Delannoy e Henry Sauguet, chega a conclusões bem avessas às do musicólogo brasileiro.

> É incontestável, em cada uma dessas profissões de fé, o mesmo desejo de que a música readquira o aspecto humano, espiritual e profundo. Em nenhum deles trata-se de fantasia. Todos esses jovens ambicionam evadir-se, fazer obra pessoal, dar lógica, equilíbrio e ao mesmo tempo sensibilidade ao que compõem[55].

Se estes anseios foram, de alguma forma, estancados pela guerra, esta não conseguiu impedir a aparição de exceções como as obras de Delannoy, Jean River, Maurice Joubert, Maurice Thiriet e do grupo Jovem França (Lesur, Messiaen, Jolivet e Baudrier), as quais seguem, segundo o autor, os caminhos apontados por aqueles artistas na enquete realizada entre 1938 e 1939.

Portanto, para Chanfray "a passividade, o espírito de renúncia, não podem inspirar obras violentas – ou simplesmente ardentes", o que implica em uma renúncia a "transformações radicais na grafia", conduzindo a escrita em tempos beligerantes a uma forma "mais confidencial e humilde – menos aritmética do que foi nesses últimos anos"[56]; diagnóstico baseado nas mais recentes obras de Messieaen, *Combat de la Mort et la Vie*, Poulenc, *Bleuet*, e Maurice Tiriet, *Moteto: O Salutaris*.

Já Koellreutter em seu texto "Cravo ou Piano Moderno", aponta para uma questão bastante diversa: as opções instrumentais para a interpretação de autores dos séculos XVII e XVIII. Para o professor teuto-brasileiro, tal questionamento encerra um falso problema, uma discussão "inútil" e de certa forma "ridícula", uma vez que cada instrumento atende a necessidades e objetivos específicos, pois "o desenvolvimento de um instrumento depende

---

55 CHANFRAY, C. Haverá, música de guerra, *Música Viva*, nº 3, p. 6.
56 Ibid., p. 6.

também da disposição espiritual e da vontade expressiva de uma época"[57], e não apenas do desenvolvimento mecânico e sonoro isolado deste instrumento.

> Quanto mais embaciado for o timbre de um instrumento, tanto menos próprio será para a interpretação de obras polifônicas. O som amplo e um pouco grosso do piano moderno tira o caráter da música polifônica do século XVII e XVIII e da sonoridade imaginada pelos compositores desta época. [...] No cravo cada linha melódica aparece claramente por si mesma e todos os detalhes têm plasticidade [...] É principalmente a linha do "basso" [no cravo] que aparece muito mais clara e plástica do que no piano moderno[58].

Longe de ser uma simplificada discussão sobre predileções timbrísticas acerca de possíveis facilitações executivas, Koellreutter aprofunda o debate buscando em cada instrumento a sua personalidade sonora, o que nos dá a medida exata do entendimento koellreutteriano a respeito da relação que o intérprete deve estabelecer com a obra no momento de sua execução, uma vez entendido que cada época tem a sua música, assim como cada música tem o seu meio respectivo.

No caso da confrontação presente, Koellreutter especifica o piano como a personificação de uma sonoridade "individual" e não polifônica, portanto ajustado a uma estruturação musical específica, que é a da "intensidade de transição" da música clássica, romântica ou moderna, ao passo que o cravo tem seu maior trunfo na riqueza de timbre adequada à "intensidade em planos", tão característica ao barroquismo, pois "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'"[59].

Posto isso, uma resumida síntese se faz necessária para que as alusões e registros não se embrumem no exagero de informações difusas. Para isso remetemos a um artigo de

---

[57] KOELLREUTTER, H.J. Cravo ou piano moderno, *Música Viva*, nº 3, p. 3.

[58] Ibid., p. 3.

[59] Ibid., p. 3. Neste texto, especialmente nas passagens que distinguem a "intensidade de transição" da "intensidade em planos", Koellreutter faz referência a um indeterminado texto de Vianna da Motta sobre as obras para piano de Bach, sem especificá-lo.

Andrade Muricy de 4 de abril deste mesmo ano, onde o crítico efetua um balanço de aguda percepção com relação à ação do Grupo.

Salientando com veemência a importância e urgência da intelectualização dos músicos brasileiros, que "ignoram a função estética, social e histórica do fenômeno música", bem como de se travar contato auditivo com a música contemporânea, Muricy saúda Música Viva como "digna de brilhante carreira", por ser "uma agremiação destinada à execução de obras musicais pouco ou não conhecidas, e de obras modernas". E mesmo ele, adepto do nacionalismo[60], elogia a iniciativa de publicação da obra dodecafônica de Max Brand, afirmando: "É uma peça atonal de grafia engenhosa e necessitando urgentemente, como toda produção dessa tendência schoenberguiana, de soar, de ser ouvida para ser julgada... como toda música, mas sobretudo essa, tão eminentemente cerebrina"[61].

Verificamos até aqui, portanto, que Música Viva pôs-se como agremiação voltada à movimentação de idéias e atualização do ambiente musical, seja pela revelação de obras do passado, de autores desconhecidos ou não, seja pela divulgação teórica das novas tendências musicais, sem qualquer fixação prediletiva, como evidenciamos até então. Mais, só figura uma peça atonal nas páginas da publicação, quando em seu terceiro número, o que se deu após um ano e meio de intensa atividade do grupo. Nessa ocasião, a receptividade da iniciativa foi vista com bons olhos mesmo entre os que assumidamente não eram confrades desta técnica, como os já tantas vezes mencionados Andrade Muricy e João Itiberê da Cunha.

---

[60] Basta, para isso, lembrar seu artigo à edição anterior de *Música Viva*, onde o crítico afirma: "A universalidade na arte não colide com o seu fundamental nacionalismo". MURICY, A. Guerra, vida, arte, *Música Viva*, nº 2, p. 3.

[61] MURICY, A., Música Viva, p. 1.

Dois meses depois saiu o novo número da revista, conforme já alertado na edição anterior[62]. Em novo formato (21,5 x 15,5 cm) e já consolidada como seção brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC), a edição de setembro, ainda que com capa e suplemento dedicados a Camargo Guarnieri[63], reforça a discussão acerca do atonalismo com o texto de Lopes Gonçalves, "A Dodecafonia – Horizontes Novos!".

Em diapasão próximo ao de Brand, Lopes Gonçalves queixa-se da falta de acompanhamento do "progresso da música". Sem atentar para as novas vicissitudes que obliteram a sua compreensão, a ênfase de Gonçalves recai sobre a hipótese de ser comum a todas as épocas uma dificuldade em se reconhecer "as inteligências que vêem muito além de sua época", e à "lei do menor esforço", a qual ele não especifica a origem.

Independente disso, o autor não deixa de notar o papel cumprido pela falta de meios de divulgação dessa nova música, apontando para uma profunda contradição entre a menor divulgação do que ele julga ser o "progresso musical" e a existência dos meios necessários à sua disseminação, sem igual em outros momentos históricos.

> De fato ainda é, p. ex., ignorada da generalidade, o que vem a ser a dodecafonia, e quando se ouve falar nela, imagina-se algo extravagante, passatempo de matemáticos dados à música ou fantasia de compositores enfastiados. Esta interpretação do termo já é, aliás bem satisfatória quando no-la dão, porque o comum é se ter diante de si, ao se dizer aquela palavra, expressão fisionômica semelhante à tradutora do estupor que causa ouvir vocábulos como *ensthenopteron* ou *ichtyostegaliano*[64].

Ao mesmo tempo em que seu talante acerca das dificuldades de se produzir e difundir uma música autenticamente nova é notável, suas asseverações em torno do dodecafonismo – das quais algumas serão acatadas por Koellreutter em textos futuros,

---

62 "Por motivo de reorganização do grupo 'Musica Viva' que d'ora adiante tenciona ser seção brasileira da 'Sociedade Internacional de Música Contemporânea' não haverá publicação da revista no próximo mês". NOTA. *Música Viva*, nº 3, p. 7.

63 Texto crítico-biográfico de Luis Heitor sobre o compositor e a partitura de *Toada Triste* para piano.

64 GONÇALVES, L. A dodecafonia – horizontes novos!, *Música Viva*, nº 4, p. 4.

incluindo-se aí a sua resposta às famosas catilinárias da "Carta Aberta" de Camargo Guarnieri de 1950 – não podem ser mencionadas sem a devida ressalva.

É nítido em sua argumentação o empenho na universalidade de critérios evolucionistas na análise da técnica musical, o que o faz vislumbrar a dodecafonia como "a presente conseqüência lógica da técnica da evolução musical". Partindo deste pressuposto, lhe é possível, mesmo, revolver o arsenal da história da música em busca de elementos que pareçam apropriados a apoiar ou ilustrar um projeto futuro. Por isso cabe e é forçosa a ampliação da análise do texto.

Para Lopes Gonçalves, o cromatismo tonal é uma tentativa de hierarquizar e bloquear uma tendência progressiva e emancipadora deste próprio cromatismo, rebaixando-o a um "cromatismo de alteração" que alarga o espectro sonoro diatônico sem romper com o passado ao se aproximar dos arrabaldes do tonalismo. Daí ao autor reconhecer Schoenberg como o grande libertador da música no século XX.

> Schoerberg é o titan que, de modo radical, estabelece o sistema dos doze sons. [...] Dissolve o princípio tonal, conclui o multissecular labor da eliminação de preconceito da consonância. E não é o caos que resulta e sim nova ordem, firmada em lógica construtiva, que estabelece uma própria harmonia[65].

Este é, segundo o autor, o momento em que o contraponto "recobra os seus direitos"[66] enquanto princípio estruturador fundamental. Direitos que lhe foram tomados no período de predominância da harmonia.

> O sistema dodecafônico é uma grande idéia em marcha, que se organiza e se robustece. Abre horizontes amplos. É uma nova fase da música, em que esta, ao em vez de negar o passado, o que faz é dar às suas idéias o desenvolvimento lógico, livrando-as do girar sobre si mesmas[67].

---

[65] Ibid., p. 4.
[66] Ibid., p. 4.
[67] Ibid., p. 5.

Assim, o autor fixa a expansão do cromatismo, e conseqüentemente da dissonância, como eixo fundamental e força motriz da progressão da música, o que é conflitante com as considerações de Koellreutter a respeito do piano moderno, as quais revelam uma profundidade muito maior no trato de obras dos diferentes períodos, vislumbrando neles diferenças mais significativas que a simples expansão ou ampliação do cromatismo.

Por isso nos cabe, aqui, prenunciar um dos pontos nodais de onde provirá a futura tibieza koellreutteriana de adição de conceitos insomáveis. Transigência caniça que, longe de ser uma falha seminal de coerência, aparece-nos plenamente entremeada de extorsões, e que em desenho miniaturizado e provisório, pode ser condensada como uma tentativa de *persuadir* diante da impossibilidade de *convencer*. Todavia, esta é uma das questões que ficam para os próximos capítulos. Por agora, cabe-nos indicar que se o texto de Gonçalves antecipa posições futuras de Koellreutter, outro da mesma revista, "A Música e o Brasil" de Max Brand corrobora e re-tonifica algumas das posições presentes do maestro.

Retomando a problemática do afastamento entre o público e a música contemporânea, fulcral a seu trabalho teórico, Max Brand chega a posições bem próximas das adornianas, especialmente em sua crítica à técnica, e no reconhecimento do imperativo histórico de uma nova música não otimista, condizente com as novas necessidades históricas de "quando se gasta a vela tecida pelas banalidades da vida cotidiana que tapou as vistas às pessoas"; o que faz com que, forçosamente, "se comece a sentir necessidade de [novos] valores culturais"[68].

Mesmo perpetrando uma distinção radical entre *música popular* e *artística*, Brand não descarta a importância da cultura popular para a edificação do novo artisticamente

---

[68] BRAND, M. A música e o Brasil, *Música Viva*, nº 4, p. 6.

válido, especialmente no Brasil – tal qual todos os países do novo mundo – onde o popular funcionaliza-se como recusa ao europeísmo, através da utilização de "convenções" e procedimentos musicais próprios.

> Enquanto na Europa, exceção feita de poucos países (Espanha e Hungria) o "folklore" exerce cada vez menos influência sobre a música artística, aqui, neste continente novo, ele constitui um dos fatores mais importantes da evolução. [...] O "melos" folklorístico aqui ainda corre em pleno viço de mocidade, fertilizador e, às vezes, sem consideração a formas e convenções tradicionais[69].

Essa identificação traz certo tom de positividade ao autor, que vê na ausência de tradição pesando sobre a música brasileira, uma brecha para a fatura de uma música substancialmente renovada, a partir dos elementos próprios à cultura nacional. Pensamento que se nitidiza por meio de mais uma elaboração ulteriormente apropriada por Koellreutter em seu artigo à *Tribuna Popular* intitulado "A Geração dos Mestres", de 27 de janeiro de 1946:

> Assim, nem sempre é possível identificar numa certa escala a linha melódica de muitas canções populares; a composição harmônica nem sempre termina numa consonância baseada na "tônica"; afinal, o ritmo, na extensão da palavra, somente existe nessa música popular[70].

É, portanto, não só legítimo, mas necessário, que os compositores nacionais, a exemplo de Villa-Lobos e Béla Bartok[71], penetrem fundo no "mélos" popular para pinçarem as alterações e movimentos que interpretem a vida do seu povo, para assim "devolvê-los, criando novas obras de forte originalidade para dá-los ao povo"[72].

Completam a edição, além das notas e publicidade de praxe, um texto de Jean-Pierre Chabloz "Música 'Pinturica' e Pintura 'Musical'", que além de acerar a concepção geral da publicação, de que "é muito raro achar um ser, dotado de senso artístico criador, ou, ao

---

69 Ibid., p. 6.
70 Ibid., p. 6.
71 Ibid., p. 7.
72 Ibid., p. 7.

menos de sensibilidade estética, que só seja aberto a uma única forma de arte"[73], atenta com pertinência para as relações "cromofônicas", "floração de um verdadeiro movimento artístico novo"[74], então em efusiva divulgação na Europa.

À medida que avançamos na leitura de *Música Viva*, fica-nos mais evidente que as declarações de Koellreutter no interstício entre o fim da primeira série de publicações, em 1941, e sua retomada em 1946, são uma síntese da constelação de idéias dos mais diversos autores coligidos nestas publicações, o que, enquanto síntese, não tira sua legitimidade. É o que se repete no número subseqüente, especialmente nos texto de Arthur Honegger "Stravinsky, Homem de 'Métier'" e de Walter Aberdroth "Talento e Gênio".

No primeiro, encontramos a imagem da organização inflexível de Stravinsky, que posteriormente será utilizada por Koellreutter como contrafação à personalidade artística de Villa-Lobos, e a menção a um "certo retrocesso a um classicismo" por parte do compositor russo "que não se deve confundir com o retrocesso a 'Bach' ou o neoclassicismo desses últimos anos"[75].

Observações que são importantes não só para a avaliação mais pertinente da obra do compositor russo, como também para elucidações a respeito do chamado "neoclassicismo", enquanto movimento que busca "simplificar, suprimir festões e astragalos, abandonar a afetação excessiva, os jogos de mandarins, a maneira de escrever muito complicada"[76]. Visão positiva que é bastante cara a Koellreutter por sua "atitude a-romântica das mais típicas" e por sua "organização prática", idéias que se conectam diretamente com o texto de Aberdroth, páginas adiante.

---

[73] CHABLOZ, J.P. Música "pinturica" e pintura "musical", *Música Viva*, nº 4 p. 08.
[74] Ibid., p. 10.
[75] HONEGGER, A. Stravinsky, homem de "métier", *Música Viva*, nº 5, p. 3. A utilização destas idéias se dará em KOELLREUTTER, H.J. Nos domínios da música, *Leitura*, julho, 1944.
[76] Ibid., p. 3.

Este que é um dos mais extensos artigos publicados nesta primeira fase da revista, traz uma argumentação muito mais ponderada do que a de Lopes Gonçalves, falando em "dificuldades de julgar em definitivo, dentro das perspectivas de um presente, ainda incompleto, esse círculo dos 'melhores' desse mesmo presente"[77].

> Existem duas categorias de artistas produtivos: os que em suas obras REAFIRMAM e CULTIVAM a substância vital espiritual do povo e os que CRIAM essa substância; os primeiros, se submetem às normas em vigor, os segundos, ditam essas normas; aqueles denominamos talentos e discípulos e estes chamamos de gênios e mestres"[78].

Aqui está estabelecida a idéia geral de "artista-criador" que Koellreutter defenderá veementemente nos anos seguintes, especialmente a partir de "Sabotado pela Crítica Reacionária o Movimento de Música Moderna"[79]. Entretanto, é imprescindível atentarmos para um fator fundamental a fim de evitarmos confusões de ordem nominalista.

Se no texto de Aberdroth "gênio" corresponde aos "artistas-criadores", e "talento" aos "discípulos" e caudatários, em Koellreutter essa separação receberá nomes distintos. Conforme poderemos verificar em ocasião posterior, Koellreutter estabelece esta mesma distinção de "classes" de artistas quanto a seu valor, contudo, preferindo chamar esta classe de valor mais elevado simplesmente por "artistas-criadores" ou "mestres", ao invés de "gênio", a fim de evitar a identificação com o conceito de "gênio" romântico que ele tanto atacará, como veremos no artigo "A Música e o Sentindo Coletivista do Compositor Moderno" de 11 de maio de 1944.

Posta essa importante ressalva, percebemos que a categorização é idêntica, ainda que com nomes díspares, pois Aberdroth, igualmente, prima pela consideração do valor do artista em sintonia não só com seu condão técnico, mas com a qualidade de seu "caráter",

---

77 ABERDROTH, W. Talento e gênio, *Música Viva*, nº 5, p. 6.
78 Ibid., p. 5.
79 Entrevista concedida ao jornal *O Globo* em 20 de dezembro de 1944.

pois "gênio e talento [...] não diferem somente pelo grau de dotação, mas principalmente pela formação básica. Talento é responsabilidade, gênio é necessidade [...] Homens dessa têmpera podem ser quebrados por forças externas, mas nunca se curvar, se adaptar ou se amoldar às normas desejadas de cada vez"[80].

Ainda vale assinalar nesta edição a publicação da primeira parte do artigo "Problemas da Música Moderna" de Nicolas Slonimsky – "Atendendo a pedidos para que se continue a dissertar sobre os problemas da 'TÉCNICA DOS DOZES TONS'"[81] – e a confirmação da aceitação por parte de Villa-Lobos para ser o presidente honorário da seção brasileira da SIMC.

A sexta edição da revista, de novembro de 1940, é aberta com um documento de importância insigne: a primeira biografia minimamente detalhada de Koellreutter com expressiva circulação em meios musicais. Escrita por seu confrade Luís Heitor, esta versão biográfica de Koellreutter estabelece, em pouco mais de duas páginas, os amplos e sólidos dormentes referenciais para o curso das reflexões vindouras a respeito do maestro.

Dotado de credibilidade pelo tom oficialesco emprestado precisamente pela amizade e testemunho co-participativo do biógrafo, o texto consolida o reconhecimento de sua formação musical, e abre as frestas originadoras de dois dos muitos desentendimentos com os quais Koellreutter se debaterá reiteradas vezes.

São estas confusões a já mencionada aceitação de Koellreutter como ex-aluno de Hindemith, a qual não é desmentida pela presente versão, que pluralizando a participação de Koellreutter em "Cursos e Conferências" dá azo aos ditos equívocos; e a não menos espinhosa consideração de Koellreutter como "especialmente versado" nas "teorias

[80] Ibid., p. 7.
[81] SLONIMSKY, N. Problemas da música moderna, *Música Viva*, nº 5, p. 9.

estéticas" de Arnold Schoenberg, sendo este ponto um claro exagero, como se evidenciará futuramente.

Confusões certamente compreensíveis – ainda que não justificáveis – se se atentar para o feerismo impresso pela personalidade koellreutteriana no texto do já avezado Luís Heitor, que se evidencia na descrição do impacto fulgurante causado "pela flama de juventude de seus olhos inquietos" e pelo talento do jovem Koellreutter em um ambiente já tantas vezes descrito como marasmódico e galgo de renovação[82].

> Julgava-o apenas um instrumentista, quando na verdade era, além de finíssimo intérprete, um erudito em questões musicais, especialmente versado nas obras de Bach e Mozart, Hindemith, Bella Bartok e Strawinsky, bem como nas teorias estéticas de A. Schoenberg e Alois Haba; um compositor de vigorosa técnica, cuja imaginação o sol do Brasil havia de aquecer, conferindo-lhe redobrada força de criação; um regente de orquestra egresso dos famosos cursos do dr. Hermann Scherchen[83].

Afora isso, o texto também estabelece a data de fundação do grupo em 1939, e fala que "Koellreutter fez realizar, em sua casa, os primeiros concertos da sociedade, que no corrente ano recebeu apoio da Associação dos Artistas Brasileiros"[84], além de arrolar o conjunto da atividade multiforme de Koellreutter, pondo ênfase sobre suas composições e "procurando esclarecer o que em suas idéias estéticas conscientemente adotadas, puder encontrar alguma resistência em nosso primeiro contato com a sua produção"[85].

---

[82] Luís Heitor diz ainda a seu respeito: "Admirei, sobretudo, nesse artista, discreto nas atividades e sempre pronto à cooperação, o tato sutil com que ingressou nos círculos musicais do país que o acolheu, só formando amigos à sua roda, incapaz de inspirar ressentimentos ou ferir as suscetibilidades de quem quer que seja. E compreendi que não só a sua atividade seria possível, no Brasil, mas sobretudo muito útil para nós, e merecedora de todo nosso incentivo". HEITOR, L. Koellreutter, *Música Viva*, nº 6, p. 1.

[83] Ibid., p. 1.

[84] Ibid., p. 2.

[85] Ibid., p. 2.

A noção geral fornecida por Luis Heitor é a de um compositor de notável germanismo, pelo esforço racional profundo de sua obra, que o cinge "à estética do Pierrot Lunaire, que tantos adeptos conquistou na Europa Central"[86].

> Em geral o compositor alemão, ou sujeito à influência alemã, canaliza a sua fantasia criadora num plano construtivo previamente adotado ou imaginado, laboriosamente estabelecido e justificado, com o mais paciente esforço de inteligência. Esse processo de estimular as forças de criação com os ditames do raciocínio é inato em todos eles[87].

Ficam também evidenciadas neste texto as opções composicionais de Koelllreutter em suas obras até 1940, as quais orbitam "o mais deliberado atonalismo" na tentativa de criação de uma linguagem radicalmente renovada, que primando pelo "grande cuidado com a linha melódica" e pela "liberdade de ritmo", dotam de grande pureza e airosidade seu mais importante princípio musical: o esmero no trato do contraponto e da fuga.

Por fim, para Luís Heitor, Koellreutter, por estar especialmente focado na criação de uma linguagem musical diferenciada, estrutura suas primeiras obras, como *Improviso e Estudo, III Bagatella, Sonata 1939,* em uma liberdade sutil de ritmo e melodia, decorrência de sua conceituação de que "a única base e o único elemento de revelação que cria a forma nova é a linha melódica livre", a respeito do qual diz o biógrafo em palavras finais:

> Aliás esse intuito torna-se patente ao mais ligeiro exame de cada uma das 3 partes instrumentais de que se compõe essa peça [*Invenção* – publicada no suplemento de *Música Viva*], entrosadas com uma tão surpreendente habilidade, dentro da absoluta independência que rege as suas combinações. É essa a obra mais recente de Hans Joachim Koellreutter, e desvenda os misteriosos caminhos pelos quais se embrenhou, à cata do seu ideal, esse rijo e valente desbravador do universo sonoro[88].

Além dos artigos "Musica Mecânica e Rádio" de Silvia Guaspari, "Música de film. Maurice Thiriet e sua Personalidade Musical na Cinematografia" de Pierre Michout e "Uma

---

86 Ibid., p. 2.
87 Ibid., p. 2.
88 Ibid., p. 3.

Exposição 'Musicalista' no Rio" de J.P. Chabloz, todos índices emblemáticos das preocupações com as novas possibilidades emergentes, deparamo-nos, ainda, com outros dois importantes textos: a continuação de "Problemas da Música Moderna" de Nicolas Slonimsky e o debuto de Eurico Nogueira França em "Sobre a Música Livre".

O nome de Eurico Nogueira França é merecedor de amplo destaque por ele ter se tornado, posteriormente, um dos mais proeminentes contemptores do dodecafonismo no Brasil, especialmente a partir de 1946. Neste seu texto, França vê com bons olhos as novas experimentações no âmbito da "música livre", "processo singular de grafia musical, caracterizado pela ausência de notação de valores, assim como pela omissão de quaisquer indicações sobre andamento, fraseado dinâmica, interpretação e pedal"[89], especialmente empregado pelo músico belga M. Jean de Bremaeker.

Segundo o crítico, sua exaltação justifica-se por esta música ser a única capaz de dotar da mais alta expressividade a musicalidade moderna através da retomada e ampliação da liberdade que existia nos *neumas* gregos. E que, além disso, mantém grande serventia pedagógico-musical, pois o "estudante, posto em face duma peça cuja notação seja apenas 'espacial', quer dizer, livre no tempo, deverá encontrar, por si mesmo, as células rítmicas, o fraseado, o sentido íntimo do trecho e, por conseqüência, as acentuações, o colorido, os efeitos de pedal, a unidade fundamental da obra, em suma"[90].

Está aqui o laivo explicativo da divergência conceitual que levará Eurico Nogueira França a romper com o Música Viva: para o crítico, o improviso faz parte da história da música, e os rumos da música naquele momento punham-se precisamente contra isso através de recursos cerebrinos da tonalidade evasiva ou da ausência de tonalidade.

---

[89] FRANÇA, E.N. Sobre a música livre, *Música Viva*, nº 6, p. 4.
[90] Ibid., p. 5.

Como a ruptura do crítico com o grupo não concerne ao escopo deste trabalho, cabe apenas uma última indicação a este respeito. Este rompimento ocasionado pelas divergências na incorporação da "Música Livre" à "Musica Viva", como suplica o escrito franciano, se dá pela opção de França por um caminho divergente ao da maioria dos envolvidos no grupo. Curiosamente, a partir da década de 70, este caminho será retomado por Koellreutter por meio da estética do "impreciso e do paradoxal", radicalizada pela criação do *Ácronon*[91].

O outro caminho é o do atonalismo, que será acatado pela maior parte dos mais expressivos compositores ligados ao Música Viva nos anos seguintes. Mais especificamente o dodecafonismo, que aparece poucas páginas adiante na continuação do texto de Nicolas Slonismsky sobre os "Problemas da Música Moderna".

Se na primeira parte do texto, publicado na edição de número cinco, o autor do livro *Música 1900* destacava o teor pejorativo posto sobre a música composta desde a viragem do século XIX para XX – que oscilam da alegação de anarquismo cacofônico à de cerebralismo excessivo –, nesta segunda parte Slonimsky apresenta algumas das idéias fundamentais do que ele julga ser o sistema mais utópico de tratamento do material sonoro contemporâneo, a técnica dos "doze tons achados por Schoenberg em dezembro de 1914"[92].

> Neste sistema cada "série de doze sons" pode ser empregada em contrapontos de duas partes: p. ex.: em base de seis sons diferentes em cada parte; em três partes: p. ex. na base quatro acordes em cada série; ou em seis partes com dois acordes em cada série dos doze sons. Compreende-se portanto, que a harmonia nesse sistema não é outra coisa senão a melodia verticalmente apresentada. Os doze sons podem ser repartidos como num jogo de naipes, quando se reparte por doze (melodia

[91] Ainda no início de 1941 é publicado o artigo "Hans Joachim Koelrreutter: Edições Música Viva" de Eurico Nogueira França, que em suas poucas páginas erige a imagem de Koellreutter como cultor dos doze sons, além de efetuar uma verificação exprobrante das atividades do grupo. Cf. FRANÇA, E.N., Hans Joachim Koellreutter: edições Música Viva. *Revista Brasileira de Música*, vol. VIII, 1940-1941, pp. 263-265.

[92] SLONIMSKY, N. Problemas da música moderna (II), *Música Viva*, nº 6, p. 11.

> horizontal), seis, quatro, três, dois, ou um (neste último caso resulta um acorde de doze sons diferentes)[93].

Sendo assim, esta disposição dos elementos "não tem que ser dissonante por definição"[94], servindo muito bem a uma escrita consonante, que inclusive pode se servir de acordes perfeitos, maiores e menores, uma vez que o dodecafonismo refere-se essencialmente ao contraponto, ou seja, à horizontalidade musical, não incidindo necessariamente sobre sua verticalidade harmônica.

Ainda que não ocasionando reverberação direta em Koellreutter, a menção do texto faz-se necessária pela grande influência que a idéia de conciliação entre a técnica dos doze sons e processos harmônicos tradicionais exercerá sobre os outros membros do grupo; especialmente entre aqueles que buscarão conjugar a utilização de elementos populares apostos ao dodecafonismo como forma de renovação do nacionalismo, como em, principalmente, Cláudio Santoro e César Guerra-Peixe.

Respondendo pelos números 7 e 8 da revista, a próxima publicação é dedicada a Heitor Villa-Lobos, com artigos abarcando os múltiplos desdobramentos de sua obra. Koellreutter abre a edição com um texto "Em Homenagem" ao maestro, tratando rapidamente de sua obra e sua relação com o Música Viva. O texto é bem menos representativo que o de 1943, que a ele será dedicado pelo maestro alemão na revista *Leitura*. Seguem-lhe os textos de Luis Heitor. "A Obra de Villa-Lobos e a Criação Musical", Brasílio Itiberê "A Obra de Villa-Lobos e o Problema Folclórico", Eurico Nogueira França "Villa-Lobos, Pedagogo", Silvia Guaspari "Considerações em Torno da Obra Pianística de Heitor Villa-Lobos", Irving Schuerke "Villa-Lobos numa Biografia Autêntica Resumida".

---

93 Ibid., p. 11.
94 Ibid., p. 11.

Importa-nos, aqui, reter apenas uma citação do texto de Koellreutter à qual aludimos anteriormente, como registro probatório do apoquentamento sobre a fundação do Música Viva.

> Ambientado no meio musical do país, fundei, em colaboração com alguns jovens compositores brasileiros, em 1938, o grupo "Musica Viva", cujo fim – ao contrário das outras sociedades existentes que realçam o virtuose e o concerto – é divulgar o compositor e sua obra, principalmente a música contemporânea; outrossim criar um boletim musical e de uma edição de música no Brasil[95].

Completam a edição os textos "A juventude Artística do Uruguai e da Argentina" de José Vieira-Brandão, "Um Novo Filme de Walt Disney" (não assinado), as partituras de dois *Prelúdios* para violão de Heitor Villa-Lobos e notas diversas.

Interrompendo brevemente a análise dos boletins, registre-se que ao longo de nossa investigação, deparamo-nos com quatro artigos sobre Koellreutter ou Música Viva, redigidos entre fevereiro e março de 1941, sendo dois deles muito significativos: "'Música Viva' em Homenagem a Villa-Lobos" (?/02/41) e "Arnold Schoenberg, um dos mais Revolucionários dos Músicos" (16/02/41), ambos de João Itiberê da Cunha para o *Correio da Manhã*.

> "Música Viva" é um símbolo. Agrupa uma Associação e uma Revista (ou Boletim, como quiserem) ambas doutrinantes, militantes, nacionalizantes, ainda não *agressivas* porque 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[96].

No primeiro, uma pertinente percepção dos caminhos que começavam a se delinear para o grupo, a radicalização de suas posições; no segundo uma ponderação para uma

---

95 KOELLREUTTER, H.J. Em homenagem, *Música Viva*, nº 7/8, pp. 1-2.
96 CUNHA, J.I. Música Viva em homenagem a Villa-Lobos, p. 1.

“época de excessivo calor”, através da análise da obra de Schoenberg, “o músico mais anti-musical (à feição antiga) que conhecemos”[97].

Vêm à tona neste segundo texto, as configurações fundamentais de Itiberê da Cunha a respeito do dodecafonismo, as quais são úteis imediatamente. A principiar pela situação de Schoenberg na história da música, vemos como o autor abre caminho para seu raciocínio, afirmando “sem receio” que “Schoenberg não teve precursores, e foi quem instituiu, sozinho, o processo mais completo que existe de decomposição do sistema tonal”. Em seguida, mais uma síntese aberta às mais variadas discordâncias:

> Quase podemos resumir a História da Música em três grandes períodos: 1º O do diatonismo amável e imediatamente compreensível; 2º O do cromatismo delirante um pouco mais difícil de entender. 3º O da atonalidade desaforada, verdadeiramente desavergonhada. Estas três grandes divisões englobam, por assim dizer, toda a música e todos os músicos[98].

É nítido que ajuizar como “desavergonhado” um processo composicional, além de evidenciar o valor negativo que lhe atribui, também aferra os parâmetros pudicos do qual se vale, uma vez que atrela o “cromatismo subsidiário do diatonismo”, portanto de pequenas alterações dos graus diatônicos, à honradez e à boa vergonha.

E desatina em deplorações:

> O primeiro resultado da abolição da tonalidade foi – diz ele e os que lhe seguem as pegadas – a libertação da melodia de qualquer pressuposto harmônico; a melodia adquire assim predomínio horizontalístico; o estilo torna-se contrapontístico; a música toma caráter puramente experimental: é a arte intelectual ou cerebral[99].

---

97 Id., Arnold Schoenberg, um dos mais revolucionários dos músicos, p. 1.
98 Ibid., p. 01.
99 Ibid., p. 1.

Por fim, àquela liberdade aparentemente anárquica impõe-se uma metodologia organizativa altamente disciplinada que lhe expurga qualquer sentimentalidade. "E dizer que Schoerberg escreveu um 'Tratado de Harmonia'... ou de desarmonia!"[100].

Como pudemos notar até agora, a exaltação pela inovação vai progressivamente amadurecendo e se concretizando através de opções estéticas mais definidas, que no caso agora já assinalado de João Itiberê da Cunha se dá pela recusa ao dodecafonismo. Este clima de acirramento das posições e as conseqüentes divergências daí decorrentes acentuam-se formidavelmente a partir de então.

É isto que se percebe no número nove da revista *Música Viva*, especialmente nos texto de Silvia Guaspari e Cláudio Santoro, que escrevem a respeito da exaltação e empolgação com as novas possibilidades, que paulatinamente diminuem, impondo cada vez mais a necessidade de selecionar os experimentos mais relevantes.

Em seu primeiro texto da série "Considerações em Torno da Música Brasileira Contemporânea", verificamos o jovem compositor Cláudio Santoro debatendo-se com os caminhos recentemente abertos, e ainda muito pouco desenvolvidos, pela música contemporânea brasileira. É a personificação de uma nova problemática radicalmente diferente da anteriormente existente, onde o importante era *atualizar* o manancial musical para o jovem compositor. Agora não se trata mais de *inovar*, mas de *optar* entre inovações já existentes.

Cláudio Santoro encerra precisamente este dilema dizendo: "A formação de uma escola de composição nacional, com essa influência da qual não nos é permitido fugir,

---

[100] Ibid., p. 1.

devido ao contato maior e mais direto com a música de outros povos, torna o problema cada vez mais difícil"[101].

Diante da premência de se produzir uma música relacionada com o populário, e do impasse técnico de como proceder, Santoro visualiza um único caminho: "o conhecimento profundo de nosso folklore, para que dele se possa tirar um sistema de construção musical de acordo com as normas lógicas que devem existir na formação da melodia. Feito isto, é tratar de ampliá-lo ao nível técnico moderno, o que será obra mais complexa, porém a mais acertada"[102].

Essa centralidade do melodismo popular justifica-se uma vez que para Santoro não se pode abdicar, ao menos no caso brasileiro, do folclore na construção de uma música autenticamente nova e nacional, e este aproveitamento só pode se efetuar a partir da apropriação de melodias, haja vista que a harmonização folclórica praticamente inexiste. Entretanto, é igualmente imprescindível sua ambientação por uso da rítmica e de instrumentação pertinentes.

Ele assim conclui:

> A escola do neo-classicismo guiada pela polifonia é, a meu ver, o passo mais sensato para o desenvolvimento da 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 mesma traçou?[103].

Não menos voltada às possibilidades postas aos compositores contemporâneos, Silvia Guasparini aborda questões que não eram de menor importância na época, e que serão igualmente levadas adiante, posteriormente, por Koellreutter. O primeiro tópico

---

[101] SANTORO, C. Considerações em torno da música brasileira contemporânea (I), *Música Viva*, nº 9, p. 3.
[102] Ibid., p. 3.
[103] Ibid., p. 3.

relaciona-se indiretamente com os apontamentos de João Itiberê a respeito da inaudibilidade da música moderna.

> Logo, não há nem houve nunca música "incompreensível". De fato, a percepção dos característicos duma obra, da sua essência íntima, das tendências a que ela obedece, permite-nos situar o autor no plano artístico e histórico que lhe compete. Se investigarmos as correntes musicais que precedem o compositor, todos os processos deste nos parecerão claros e lógicos e as suas inovações, plausíveis e interessantes[104].

Além da não aceitação quase generalizada da música contemporânea, outro ponto nevrálgico levantado é o concernente à situação financeira dos músicos, que tendia à inópia em virtude da concorrência do rádio e do jazz; alegação que igualmente soará em palavras futuras de Koellreutter.

> É preciso, portanto, que o artista conquiste a independência econômica por meio da arte, com a justa remuneração do seu trabalho, já que não lhe é possível viver de sonhos apenas[105].

Em maio de 1941, saiu a última publicação da revista *Música Viva* nesta sua primeira fase (nº 10/11), interrompendo um fértil período de discussão e divulgação musical. Desta edição que traz na capa o compositor argentino Juan Carlos Paz, destacaremos apenas dois artigos, "A Música Livre" de Jean de Bremarker e o segundo da série "Considerações em Torno da Música Contemporânea" de Cláudio Santoro.

O texto do compositor belga, cujas idéias principais haviam sido apresentadas em edição anterior da revista, por Eurico Nogueria França, condena a noção estabelecida do ato composicional mais como resultante do trabalho e da reflexão laborativa, e menos da inspiração. Noção que se fundamenta no "conjunto dessas regras [às quais] dava-se os nomes de 'harmonia', 'contraponto', 'formas fixas'. [...] Ora, o meu ideal de compositor

---

[104] GUASPARINI, S. Compreensão e crítica da música hodierna, *Música Viva*, nº 10/11, p. 4.
[105] Ibid., p. 5.

obedece unicamente à inspiração musical; o meu ideal musical é a *arte* dos sons e não a *ciência* dos sons."[106].

É isso o que regula e determina, a seu ver, a marca característica de suas obras: "ausência do uso das ciências musicais (harmonia, contraponto, formas convencionais ou arrazoadas)", e que assim compõem fundamentalmente a sua "Musica Livre", com "tendência para a simples inspiração". Evidentemente, essa prática composicional não prescinde de novas bases para o ensino musical, pois em "lugar de incumbir os estudantes apenas do comentário material dos Mestres, eu quisera que lhes comunicássemos o conteúdo espiritual, que os ensinássemos a buscarem a verdadeira fonte da arte: a inspiração"[107].

Para Bremarker, portanto, a música está ao alcance do não-iniciado, e se no íntimo de um indivíduo freme a inspiração composicional, esta pode ser plasmada artisticamente condensando-se através de uma instrumentação cujo conhecimento prévio de execução é requisito único. A fundamentação para isso está no fato de a *inspiração* se dar exatamente na "idéia da aquisição da consciência duma causa que não existe no consciente, por que é nova"[108].

Resumidamente, poder-se-ia dizer que a inspiração é resultado de "ação relacionada com a memória", cujos elementos originam-se "dum lado da tradição musical; do outro, a pesquisa em instrumentos mais e mais ricos de possibilidades"[109].

> O elemento musical não se fixa sozinho; une-se a uma impressão moral própria e de sentido particular segundo o ouvinte. Contudo, ao que parece,

---

[106] BREMARKER, J. A música livre, *Música Viva*, nº 10/11, p. 3.
[107] Ibid., p. 3.
[108] Ibid., p. 3.
[109] Ibid., p. 4. Depreende-se daí que sua música é essencialmente de *inspiração* e menos *intelectualista*, e a seu ver a semente para a *invenção* é a *memória*.

> a semelhança entre a impressão moral do momento da inspiração e a que se registrou na memória, pela audição de um elemento musical, é o que influi na escolha deste, durante a composição[110].

Sendo assim, pode-se falar na inspiração como "uma curta distração do raciocínio" cuja lapidação traz a marca espiritual do artista, o "selo das suas emoções mais íntimas". Pois se o raciocínio interrompe o lapso imaginativo fragmentário (*lapsus meriae*) e intermitente que é a inspiração, a sua "unidade moral completa depende da estabilidade do estado d'alma do compositor, dos laços que unem os seus sucessivos estados de espírito. E estes encerram um poema íntimo, de cujo esplendor depende a beleza da composição"[111].

Posto o raciocínio nestes parâmetros, a preparação espiritual do artista torna-se mais importante que a técnica, uma vez entendido que é ela quem estabelece a sensibilidade necessária para se esmerar a impressão memorial sem desvirtuá-la.

> A cultura metódica da memória envolve, pois, o conhecimento – através de audição adequada e regular – de todos os sons, timbres, gradações, arpejos, escalas, acordes, cuja impressão moral não deve ser notada, mas apenas sentida. [...] Se o aluno-compositor possuir uma alma elevada, um ideal definido e uma memória suficientemente nutrida de elementos musicais de primeiro plano[112].

Inevitavelmente, a coerência das noções conduz a uma mudança também no entendimento do papel do intérprete, que não mais se limita a "traduzir em sons o pensamento escrito do autor", mas deve apresentar o estado de espírito do momento, uma vez que "o fato é fixo, mas a sua compreensão varia ao infinito. É impossível até reviver exatamente a nossa própria compreensão passada"[113].

Sendo assim, para Bremarker, a interpretação é um legítimo aprofundamento do próprio processo de composição musical, pois aí o intérprete, na busca pelos matizes mais

---

[110] Ibid., p. 4.
[111] Ibid., p. 4.
[112] Ibid., p. 4.
[113] Ibid., p. 4.

convenientes e do melhor resultado, "executa sua peça várias vezes, [...] transforma a todo instante a interpretação a fim de adaptar a obra à sua compreensão do momento", o que não é válido universalmente, pois na composição de estilo clássico, por exemplo, a interpretação não deve ser tão livre, pois sua arquitetônica "implica a consciência e observância da construção preestabelecida, já que assim o quer o autor"[114].

Já no segundo e promissor artigo de Cláudio Santoro, último que nos cabe detenção no momento, uma pequena, mas significativa mudança de tom: "uma das razões [do atraso musical brasileiro], creio ser esta quase obsessão pelo folklorismo, embora na maioria dos casos inconsciente"[115].

Mas, ponderando, Santoro apressa-se em afirmar que não é absolutamente contra o nacionalismo musical que representa "um bem moral para o fortalecimento e o engrandecimento de nossas visões espirituais", mas apenas mantém sua ressalva quanto à forma de utilização de temas nacionais como ataviamento gratuito. E sublinha novamente o pauperismo da harmonização popular, enaltecendo que o "nosso embrionário contraponto, [que] mais rico e mais pessoal, é digno de um estudo e um desenvolvimento"[116].

Eis aqui um ponto de decisiva inflexão no pensamento de Santoro: a importância do contraponto que o levará a uma posterior junção entre nacionalismo e dodecafonismo. "O folclore deve ser dissecado, estudado em sua origem, não histórica, mas técnica, e seu desenvolvimento realizado pelo estudo e não pelo aproveitamento temático"[117].

Fechamos, assim, o primeiro círculo da nossa investigação, que pára juntamente com a interrupção da publicação do importante mensário que, sem justificativa oficial,

---

[114] Ibid., pp. 4-5.
[115] SANTORO, C. Considerações em torno da música contemporânea (II), *Música Viva*, nº 10/11, p. 5.
[116] Ibid., pp. 5-6.
[117] Ibid., p. 7.

provavelmente decorreu de “razões extrínsecas ao movimento”, como menciona Carlos Kater ao lembrar das constantes dificuldades financeiras para sua manutenção, bem como do sério problema de saúde que acometeu Koellreutter neste mesmo ano de 1941.

CAPÍTULO 2: ARENGAS, MANIFESTOS E PRIMEIRAS CISÕES.

2.1. A Projeção Pública (parte I):

As linhas até aqui desenvolvidas demonstram uma aparente contradição com o intuito tantas vezes repetido de estabelecimento da análise das posições koellreutterianas a partir de suas próprias manifestações. Entretanto, se nos detivemos em medida maior do que a esperada em textos que não foram produzidos pelo próprio autor, não foi por mero volteio erudito ou virtuosismo fatigante.

Sem perder de vista a meta instada desde a alínea do primeiro capítulo, a presente parcela dissertativa justifica-se por operar uma irremediável ancoragem do conjunto temático que orbitará o enleio koellreutteriano de agora em diante, uma vez que as matrizes de seu ideário foram gestadas neste período, antecedendo, portanto, à sua projeção pública como teórico e polemista.

Em outros termos, se aparentemente fugimos ao que nos propusemos, foi para rastrear a lúbrica questão das influências, o magma de sua visão do mundo; esforço inevitável à tentativa de determinação do perfil do pensamento de qualquer autor. Uma vez que não existe indivíduo arrizo à sociedade que o situa, ou incólume a seu *demi-monde*, nenhum estudo de um expoente individual de relevo pode furtar-se à análise confrontativa com seu contexto e as convenções dentro das quais este se moveu. Ignorado esse diálogo recíproco, arriscaríamos a diminuir ou elevar com exagero sua importância.

Deve, ainda, tornar-se claro que é precisamente essa densa malha de perspectivas que se entrecruzam ao longo das páginas dos boletins *Música Viva*, o que nos permite depreender as circunstâncias que mais fortemente vincaram os temas e posicionamentos de

Koellreutter nos anos seqüentes, uma vez que este conjunto de publicações estabelece com nitidez o grau da crise propulsora de tamanha agitação artística. Por fim, os boletins publicados pelo grupo até 1941 trazem a marca indelével do seu tempo, explicitando a tensão fundamental do artista com o seu mundo, a crise movedora do criador debatendo-se com toda sorte de vicissitudes em um ambiente que clamava por renovação.

Em síntese precária, verifica-se que nestes exemplares dos boletins *Música Viva*, pulula uma grande diversidade de tendências estéticas e teóricas, excetuando-se com evidência as de coloração esquerdista, como bem atentou Vasco Mariz[118]. Desta multiplicidade de tendências de onde Koellreutter pinça alguns conceitos e noções, não podemos conjurar um sincretismo incoerente ou uma sucessão de tartufices fortuitas, uma vez que Koellreutter elabora uma concepção altamente coerente, a qual poderíamos designar provisoriamente como uma "síntese eclética" das tendências coetâneas.

Findadas as publicações e adoentado pela intoxicação decorrente do manuseio constante do chumbo em seu trabalho como tipógrafo para as casas editoras Carioca e Mangione, Koellreutter sai, a convite de Theodor Heuberger, para um retiro regenerativo em Itatiaia, onde compõe *Música 1941* para piano solo. E posteriormente, já recuperado, começa a lecionar Contraponto e Composição no Instituto Musical de São Paulo.

Por mais que a análise das composições koellreutterianas não consista mérito deste trabalho, é imprescindível observarmos que *Música 1941*, ainda que nitidamente atonal, e de alguma maneira utilizando recursos seriais – especialmente no terceiro movimento – não faz uso da técnica dodecafônica. Essa nossa breve observação é confirmada pelos trabalhos

[118] "Em uma coisa, porém, os nacionalistas se equivocaram: a atitude estética e a conduta pessoal de alguns de seus seguidores fundamentavam, de certo modo, a acusação corrente de que *todo* o Grupo *Música Viva* era constituído por elementos de tendência esquerdista. O universalismo que pregam em oposição ao emprego do folclore nacional pareciam coincidir com os objetivos do Komintern até... o Congresso de Praga de 1948". MARIZ, V. *Cláudio Santoro*, p. 24.

de Carlos Kater[119] e Adriano Braz Gado[120]. A partir disso, podemos, sem hesitação, reconhecer que a única das composições koellreutterianas estruturada na técnica dodecafônica é *Invenção*, de 1940, para oboé, clarinete e fagote, publicada no boletim *Música Viva* nº. 6.

Inspirada, segundo o próprio Koellreutter, pelo contato com a *Sinfonia para Duas Orquestras de Cordas* de Cláudio Santoro de 1940, *Invenção* dá início às suas composições comumente conhecidas como "dodecafônicas". Contudo, tanto as obras antecedentes como sucedentes, não são estruturadas serialmente[121]. E mesmo *Invenção* está desprovida de rigidez, apresentando algumas repetições introduzidas ao longo da série.

A este respeito, Carlos Kater afirma:

> Vale observar que entre Improviso e Estudo (1938) e a Invenção (1940), Koellreutter compôs duas Sonata 1939 – por ele consideradas músicas distintas –, uma *Sonata*, Três Bagatelas e um Prelúdio, Coral e Fuga. Até onde se pode verificar, não há propriamente um caminho ou progressão transitando de um a outro modo compositivo, capaz assim de refletir uma inquietação interna deliberada, uma voluntária busca de novo estilo criativo[122].

Algo que o próprio Koellreutter confirmaria ao fim da vida:

> Mas quem me leva realmente a estudar, a aprofundar meus conhecimentos sobre a síntese da música dodecafônica, sobre o atonalismo, foi o Cláudio

---

119 Cf. KATER, C. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, p. 107.

120 "Nos três movimentos [de Música 1941] há o uso de segmentos derivados da série com pequenas alterações em seus ordenamentos. Tais ordenações seguem critérios de repetição e omissão [...]"; e mais adiante conclui "Aqui o serialismo tem por base a técnica de doze sons e procedimentos seriais envolvendo diferentes números de alturas inferiores a doze. Para isso a série contou com duas séries: a *série base* utilizada nos movimentos (I) e (III); e a *série derivada*, formada a partir da primeira, utilizada no movimento (II). Ao tratar a série na textura, foram observados recursos em que os segmentos seriais apresentaram alterações em seu ordenamento. Estas alterações obedecem aos seguintes critérios: 1) Por alteração de meio tom acima ou abaixo; 2) Por omissão de alturas; 3) Por permutação; 4) Por repetição de elementos no interior da série". GADO, A. B. Koellreutter e o serialismo: Música 1941 – um estudo de análise, pp. 165 e 174.

121 Verdadeiramente, até *Sonata 1939* (nº. 6, em Lá menor, para piano e flauta), composta poucos meses antes de *Invenção*, todas são obras legitimamente tonais, ao passo que as posteriores a *Invenção* apresentam uma expressividade atonal, porém livre.

122 KATER, C. op. cit., p. 110.

> Santoro [...] Ele trouxe um dia a partitura de uma sinfonia para duas orquestras de cordas que tinha indícios, sintomas de uma organização serial. Não completa. Mas lá e cá. Eu senti isso e falei com ele, que estava consciente disso. Aquilo nele era pura intuição. [...] Então conversei com o Claudio 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[123].

Assim Koellreutter vai, ao longo do ano de 1942, assumindo maior projeção não apenas ante o Grupo Música Viva, mas em todo cenário nacional[124]. Não despropositadamente, João Itiberê da Cunha refira-se a ele em artigo do mesmo ano, como o músico "que, em tempos, agitou a modorra musical em nosso meio criando a revista Música Viva"[125].

No ano seguinte, 1943, Koellreutter aparceira-se com Francisco Curt Lange, e torna-se chefe de publicações musicais do Instituto Interamericano de Musicologia, diretor da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (E.C.I.C.) e chefe de redação da *Revista Musica Viva*, órgão oficial de divulgação da E.C.I.C., que terá um único número lançado.

Esta parceria rendeu-lhe 15 dias de detenção sob acusação de prática nazista; suspeita originada por seus recorrentes recebimentos de dinheiro do também alemão Francisco Curt Lange. Dinheiro cabido à remuneração por seu trabalho como delegado dos

---

[123] KOELLREUTTER, H.J. Hans Joachim Koellreutter [entrevista a João Domenech Oneto], p. 17.

[124] Aparentemente, sua menor proeminência nos primeiros anos deveu-se a dificuldades com o idioma, como afirmaria o maestro posteriormente: "E eu só falava francês, quase nada de português. Não era fácil discutir com eles [os críticos musicais da época]. Sofri muito nesse sentido". KOELLREUTTER, H.J., Hans Joachim Koellreutter [entrevista a João Domenech Oneto], p. 17.

[125] CUNHA, J.I. O movimento artístico no sul do Brasil: Mirella Vitta e Hans-Joachim Koellreutter, p. 1.

órgãos mencionados. Após os consternantes 15 dias, são lhe atribuídos mais três meses de regime de "internação política" no Departamento de Emigração da Polícia de São Paulo[126].

Saído do cárcere, trabalha como vendedor de guarda-chuvas e papel carbono para um judeu que conhecera na prisão e, posteriormente, como "limpador de janelas, responsável pelo almoxarifado e finalmente como vendedor, em São Paulo"[127] para Theodor Heuberger na Casa Jardim. Atividades que lhe acompanhariam por todo o ano de 1943.

Neste ano de 1943, deram-se três importantes feitos de Koellreutter: a criação de um curso de aperfeiçoamento de composição a ser ministrado no ano seguinte; a realização da conferência "Problemas da Música Contemporânea"; e a provável criação dos "Estatutos" do Grupo Música Viva.

Índice bastante ilustrativo da relevância assumida por Koellreutter, o curso a ser realizado no Conservatório Brasileiro de Música entre janeiro e fevereiro de 1944, foi anunciado oficialmente em 29 de novembro de 1943 na *Folha da Noite* de São Paulo.

> H.J. Koellreutter, professor de composição no Conservatório Brasileiro de Música, dirigirá em janeiro e fevereiro de 1944, um curso de aperfeiçoamento de composição durante o qual tratará exclusivamente de problemas e questões da composição moderna[128].

Estruturado em cinco disciplinas: 1) Composição, 2) Instrumentação, 3) Estética, 4) Acústica e 5) Análise; o curso "abrangerá o estudo detalhado da composição: melodia, harmonia, contraponto, instrumentação moderna, baseado na técnica dos doze sons e na técnica exposta por Paul Hindemith no seu tratado sobre a composição moderna – a música

---

126 KATER, C. op. cit. p. 183.

127 KOELLREUTTER, H.J. Koellreutter: penso que o movimento musical brasileiro é um dos mais atrasados do mundo [entrevista a José Tavares de Miranda], p. 1.

128 NOTA. *Folha da Noite*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1943, p. 1.

de quarto de tom – a composição e a orquestração microtécnicas (filme sonoro, rádio, gravação)"[129].

Já a conferência, foi anunciada em 12 de dezembro do mesmo ano, na coluna "Uma Conferência de H. J. Koellreutter" de João Itiberê da Cunha ao *Correio da Manhã*:

> O espírito em perpétua ebulição do jovem Koellreutter não descansa na tarefa de apregoar os seus ideais; alguns bons, quando nos dá a conhecer os velhos autores esquecidos (ou desconhecidos) dos quais ele reúne obras interessantíssimas; outros maus, quando enveredam por atalhos invios e perigosos, perdidos nas florestas nórdicas. Agora Hans Joachim Koellreutter anuncia uma conferência: "Problemas da Música Contemporânea", em que nos traz pessoalmente à bulha, porque vai fazer considerações a respeito de artigos nossos como crítico musical!... Que virá por aí, Santo Deus?[130].

Realizada em 18 de dezembro, no Salão da Biblioteca do Conservatório Nacional de Música, a "palestra reveladora e catequizante", como se referiu Itiberê da Cunha, enfatizou posições contrárias às do crítico do *Correio da Manhã*, e foi ilustrada pela audição de *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, *Sonatina para Oboé e Piano* de Cláudio Santoro e pelo *Choro Bis* de Villa-Lobos.

Neste mesmo dia da conferência, foi publicado no *Diário da Noite* do Rio de Janeiro, o artigo-entrevista de Koellreutter "O Futuro Terá uma Nova Expressão Musical", que arrolando rapidamente o histórico curricular do maestro, pontua com clareza a rusga existente entre o maestro alemão e o crítico brasileiro.

> Suas composições pela originalidade da técnica inteiramente moderna, vem sendo objeto de debates, principalmente as duas últimas "Música 1941" editada pelo Instituto Interamericano de Musicologia, e "Puebla", baseada num lindo poema de Ronald de Carvalho traduzido por Villaespesa. [...] Seu maior oposicionista foi o professor Itiberê da Cunha, que em críticas que divulgou no "Correio da Manhã", manifestou-se inteiramente contrário à técnica do jovem professor e condenou-a [131].

---

[129] Ibid., p. 1.
[130] CUNHA, J.I. Uma conferência de H.J. Koellreuter, p. 1.
[131] KOELLREUTTER, H.J. O futuro terá uma nova expressão musical, p. 1.

Esta entrevista de notável importância pode ser considerada, sem titubeio, como o marco definitivo da nova projeção pública assumida por Koellreutter como *polemista*, séqüito do seu intuito permanente de renovação musical. É neste artigo que vemos emergir a voz própria de Koellreutter a respeito de suas convicções e propositurias, esclarecendo muitos pontos que permaneciam recônditos a respeito de suas convicções.

Para além do excerto biografístico, é mais importante observar o resplandecimento que Koellreutter oferece a respeito do atonalismo, por meio da apresentação de suas próprias obras. Falando delas, Koellreutter reconhece *Música 1941* e *Puebla*[132], como inauguradoras de uma poética atonal que será seguida por seu *Quarteto de Cordas* e pela *Música 1942*.

Mais especificamente a respeito de *Música 1941*, Koellreutter afirma: "é a primeira obra publicada na qual substitui a clássica forma da sonata, desenvolvida na cadência tonal, por uma forma nova, baseada nas variações de uma série de 12 sons"[133]. E justifica esta sua estruturação composicional como necessidade de resolução dos problemas técnicos e estéticos decorrentes desta "linguagem sonora" ainda pouco estudada.

O que verificamos até aqui foi que, para Koellreutter, o dodecafonismo aparece como um dos caminhos possíveis para a superação do problema formal posto pelo atonalismo. Portanto, aqui, atonalidade é "linguagem sonora", enquanto a dodecafonia é uma "técnica de composição" desenvolvida a fim de solucionar os problemas formais desta nova linguagem.

---

[132] Canção para piano e canto, sobre texto de Ronald de Carvalho, e ensaio preparatório da cantata *Toda América*, idealizada para barítono, coro misto e orquestra, com texto vertido para o espanhol por Francisco Villaespesa.

[133] Ibid., p. 1

E o mesmo argumento que justifica a necessidade de uma nova estruturação musical, explica a não aceitação de suas obras. "Não me admiro; pois, o atonalismo é uma linguagem sonora nova que parece não ter ligação nenhuma com tudo que chamamos música até hoje, apesar de ser a lógica conseqüência do impressionismo e do post-romantismo"[134].

Por conseguinte, para Koellreutter, a vontade de novas *idéias musicais* e um novo *sentido estético* tem como "lógica conseqüência" a ruptura com a estruturação tonal. E esta abrupção exige não só uma resolução formal radicalmente nova, a qual ele encontra no dodecafonismo, como também uma transformação igualmente profunda na educação tanto do público quanto dos músicos.

> Estas duas obras escritas na linguagem sonora "atonal" – continuou – causaram veemente reação nos círculos artísticos e na imprensa. [...] Não há dúvida que ainda existem, no atonalismo, problemas técnicos e estéticos que exigem uma resolução; pois, trata-se de uma linguagem sonora de mais ou menos 35 anos de idade, sobre a qual existe apenas uma literatura muito deficiente[135].

E aprofundando a explanação, Koellreutter, depois de colocar a música como "a mais alta organização do espírito humano", desfere: "A resolução do problema formal me parece o problema central do atonalismo", para o qual "Schoenberg deu os primeiros passos [...] criando a 'técnica dos 12 sons'. Daqui resulta um dos principais desentendimentos"[136].

> Música atonal e a técnica dos 12 sons schoenberguiana, não são sinônimos idênticos. 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 resolvem o problema formal da música "tonal".
>
> Uma obra pode ser atonal sem ser escrita na técnica schoenberguiana e vice-versa; uma composição pode ser tonal, porém, composta na técnica dos 12 sons[137].

---

[134] Ibid. p. 1.
[135] Ibid., p. 1.
[136] Ibid., p. 1.
[137] Ibid., p. 1.

E conclui afirmando que o atonalismo será "a expressão musical do futuro", pois "os sons serão iguais, com direitos iguais na estrutura harmônica. Não serão mais dominados e organizados pela cadência e as suas funções, mas sim, pela idéia musical e o sentido estético". E sustenta tais assertivas pela verificação das transformações altamente significativas que se operam no mundo, as quais não deixarão de incidir sobre a expressão artística, revelando os problemas intelectuais do mundo novo.

> Mas o tempo não pára. Idéias são mais fortes do que preconceitos e falta de tradição. Creio na evolução do espírito humano e na arte do futuro. [...] Espero que minha conferência [...] ajude a esclarecer uns dos desentendimentos e preconceito a respeito da música nova[138].

Em estrita continuidade à ampliação da projeção de Koellreutter, são elaborados dois importantes documentos endossados pelos demais integrantes do Grupo Música Viva: os "Estatutos" Música Viva e o "Manifesto 44".

Afora as muitas informações de ordem organizacional e institucional que o Grupo Música Viva deveria adotar a partir de então, as quatro páginas que compõem estes "Estatutos", estabelecem as "finalidades" buscadas pela agremiação e os meios dispostos para tal.

> <u>Finalidades</u>
> Art.nº3: O grupo "Música Viva" tem como fim:
> a) cultivar a música de valor para a evolução da expressão musical e considerada a expressão de nossa época, de todas as tendências, independentemente 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 divulgados 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.

---

[138] Ibid., p. 1.

Art.nº4: O grupo pretende realizar os seus fins por meio de:

a) concertos
b) irradiações
c) conferências e discussões públicas
d) publicações e edições
e) festivais de música contemporânea
f) cursos de música populares
g) intercâmbio com os grupos congêneres de outros países
h) concursos[139].

Portanto, em conclusiva parcial, podemos asseverar que até a publicação do "Manifesto 44" de primeiro de maio deste ano, documento definitivo e considerado quase que unanimemente como marco da ruptura de Koellreutter com o meio musical nacional, não existe qualquer depreciação explícita – tanto por parte de Koellreutter quanto do Música Viva – a respeito do nacionalismo, ou sua pregação incondicional da necessidade de uma estética atonal-dodecafônica.

Pelo contrário, o que verificamos foi seu empenho radical na consolidação de uma nova ambiência musical pautada na ênfase em caminhos múltiplos, os quais incluem invariavelmente o chamado "neoclassicismo" e um novo nacionalismo a partir do já encetado por Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, como tantas vezes Koellreutter entoou.

E isto se confirma no "Manifesto 44", publicado na revista *Clima* de São Paulo[140]. Este manifesto marca, como já dito, o fim de um processo de reestruturação interna do Grupo Música Viva e ratifica princípios já enunciados em "O Nosso Programa" (*Música Viva* nº.1) e em declarações públicas de Koellreutter em nome do grupo, as quais já foram observadas anteriormente.

Vale, portanto, como registro, a reprodução integral do documento.

Manifesto

---

139 GRUPO MÚSICA VIVA. Estatutos, in KATER, C. op. cit. p. 218.
140 PAZ, J.C. Música brasileña de vanguardia: Hans Joachim Koellreutter y el Grupo "Música Viva", p. 16.

> O *Grupo Música Viva* surge 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 mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano ao 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 produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova.
>
> Idéias, porém, são mais fortes do que preconceitos!
>
> Assim o Grupo Música Viva lutará pelas idéias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro[141].

Fica evidente que este manifesto não indica qualquer ruptura, mas apenas uma intensificação de idéias e ações já existentes e que, agora, direcionam o foco sobre a pretensão de "mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência", não mencionando a música passada. Esta ausência, contudo, não deve ser confundida com uma mudança de perspectiva, mas antes uma urgência de friso e, no máximo, uma prioridade. Dizemos isso porque tanto o documento imediatamente anterior (Estatutos) como as declarações posteriores refutarão a hipótese de abandono da música pretérita ou nacional.

O documento é datado de 1 de maio de 1944, portanto antecedendo em doze dias o lançamento da série de programas *Música Viva* para a Rádio PRA-2 do Ministério da Educação e Saúde. Infelizmente, não tivemos acesso às gravações de tais programas ou, sequer, aos seus roteiros. Contudo, sua súmula, com as obras executadas e a reprodução de

---

[141] GRUPO MÚSICA VIVA. Manifesto 44, in KATER, C. op. cit., p. 54.

três roteiros, permite-nos sustentar a afirmação anterior de que não houve neste momento uma mudança abrupta nos princípios do grupo[142].

Analisando este primeiro período do grupo, estaqueado entre a sua fundação e o "Manifesto 44", Carlos Kater reconhece nele, de forma parcialmente correta, a "coexistência interna de tendências estéticas e ideológicas bastante dessemelhantes, tal como se manifestam na constituição original do grupo"[143]. Contudo, estabelece deduções com as quais não podemos pactuar dados os materiais de que dispusemos.

Para Kater, este primeiro momento de coexistência entre diferentes perspectivas no grupo deveu-se ao fato de que, neste período, os seus membros "eram personalidades atuantes e já conhecidas no ambiente musical carioca", ao passo que no momento posterior à feitura do referido manifesto, seus "participantes mais ativos serão jovens alunos ou ex-alunos de Koellreutter"[144], o que aparentemente implica em uma negação das ditas "dessemelhanças".

E justificando seu perscruto, Kater reconhece nesta heterogeneidade a existência de uma tensão entre um "grupo minoritário progressista" e um "grupo majoritário conservador", os quais se mantém coordenados pelo "exercício diplomático da facção progressista"[145]. Algo que supostamente se comprovaria pela adaptação do grupo "à linha tradicional das agremiações e associações", transformando-se em "sociedade", e pelo convite feito a Villa-Lobos para ser o presidente honorário da seção brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea.

---

[142] O início das transmissões radiofônicas do grupo se deu em 13/05/1944, cf. NOTA, *Jornal do Comércio,* "Grupo 'Música Viva'", Rio de Janeiro, 10 maio 1944. E a súmula dos programas radiofônicos, incluindo a transcrição de três dos seus roteiros, encontram-se em KATER, C. op. cit., pp. 283-342.

[143] KATER, C. op. cit., p. 50.

[144] Ibid., p. 50.

[145] Ibid., p. 51.

Isto certamente implica em reconhecer as palavras de Koellreutter sobre Villa-Lobos como mera tentativa de conciliação com o ambiente conservador existente, algo que não só tisna as palavras koellreutterianas com uma dissimulação taticista, mas obrigou Kater ao descarte de textos cuja importância revelou-se insigne ao longo de nossa pesquisa.

Mesmo afirmando recorrentemente o papel preponderante de Koellreutter ante o grupo, Kater ignora seu conjunto de textos como crítico musical, bem como suas sucessivas declarações públicas, como documentação referencial imprescindível, afirmando: "De 1941 a 1947 – datas de edição dos boletins nº 10/11 e nº 12, respectivamente –, verificamos um interregno na série de publicações, pontuado apenas por dois documentos isolados"[146].

Sem descartar que estes textos não possam, nem devam, ser considerados documentos oficiais do Grupo Música Viva, eles são extremamente esclarecedores a respeito da atuação do grupo, afinal, é nos textos do período, especialmente nos publicados pela revista *Leitura* – os quais curiosamente não são mencionados pelo autor[147] – que evidenciamos com toda nitidez, por exemplo, a admiração sincera de Koellreutter por Villa-Lobos.

Mais do que isso, não desposamos de igual interpretação porque não foi o que depreendemos até o momento em nossas análises dos materiais dispostos, os quais impõem uma dupla impugnação, afinal, transformar uma agremiação em "sociedade", não é simplesmente um ranço de conservadorismo, mas uma escolha aparentemente necessária para a sobrevivência da mesma; e não seria muito correto, a nosso ver, timbrar como conservadores os críticos e músicos adeptos do nacionalismo musical como Eurico

---

[146] Ibid., p. 52.

[147] Kater não é o único, pois em todo o manancial de trabalhos que se referem a Koellreutter, ou ao Grupo Música Viva, só encontramos referência a tais textos em SILVA, F. *Camargo Guarnieri: O tempo e a música*.

Nogueira França, Luis Heitor, Andrade Muricy e tantos outros que participaram do Grupo Música Viva.

Para ficarmos apenas em um exemplo, tomemos o caso de Eurico Nogueira França, que defendia a "música livre" de Jean de Bremakear em oposição ao encaminhamento dodecafonista das composições da época, mas que, igualmente, buscava a criação de formas musicais novas através da abdicação das "ciências musicais" tradicionais, como pudemos observar. E o mesmo Eurico Nogueira França elogiou por diversas vezes as atividades do Música Viva. Sua recusa se dava exclusivamente ao dodecafonismo, que ele não admitia pelo excessivo cerebralismo que, a seu ver, invibilizava a sentimentalidade.

Estas duas obliqüidades, mesmo que não sendo as observações mais relevantes na obra de Kater, cujo benefício nunca será enfatizado em demasia, obrigam-nos a um debruço mais alongado nos textos koellreutterianos do período, a fim de desbastar suas incorreções mais salientes.

2.2. A Projeção Pública (parte 2):

Uma reveladora continuidade das idéias indigitadas até aqui é a entrevista "A Música e o Sentido Coletivista do Compositor Moderno", concedida por Koellreutter a Francisco de Assis Barbosa em 11 de maio de 1944. Neste texto aparece explicitamente pela primeira vez a afirmação koellreutteriana da existência de "três correntes principais da música moderna": *neoclássicos* (Stravinski, Hindemith, Copland), *nacionalistas* (Bartók e Villa-Lobos) e *expressionistas* (Schoenberg, Berg, Weber, Domingo Santa-Cruz, Juan Carlos Paz e Cláudio Santoro).

Para Koellreutter, todas essas escolas são marcadamente modernas e, conseqüentemente, anti-românticas, pois "caracterizam-se pela polifonia, isto é, pela coletividade sonora, o contraponto" como "conseqüência do alargamento da expressão musical", o que em sua malha conceitual equivale à vontade de novas idéias musicais consonantes a um novo sentido estético, algo já prenunciado nos "Estatutos" e no "Manifesto 44", e devidamente salientado durante nosso exame de "O Futuro Terá uma Nova Expressão Musical"[148].

Entretanto, ainda que o anti-romantismo seja reconhecido como a característica comum a essas três tendências, apenas o *expressionismo* é vislumbrado como capaz de transformar "inteiramente a imagem do som (harmonia, contraponto, forma)". Esta sustentação faz sobrevir uma inadiável pergunta: se há uma clara distinção qualitativa entre o expressionismo e as outras duas "correntes" da música moderna, por que Koellreutter as considerava como equivalentes, ainda que reconhecendo suas distinções?

---

[148] Vale registrar que esta é a primeira ocasião em que Koellreutter apresenta a noção de "nacionalismo substancial", que "nada tem a ver com o pseudo-nacionalismo dos compositores folkloristas, que apenas ambientam melodias populares com processos harmônicos franceses ou alemães". KOELLREUTTER, H.J. A música e o sentido coletivista do compositor moderno, p. 1.

A resposta é clara: no Brasil, como em qualquer país ainda sem uma tradição musical consolidada, a problemática central de sua música é a não ocorrência da formação de um estilo nacional, passo anterior insuprimível à substituição do "conceito de nacionalismo pelo conceito do humano, do universal"[149].

E essa formação de um estilo nacional, a seu ver, é bloqueada pela educação musical vigente, voltada à formação do "virtuose", a qual deve ser preterida para a priorização da formação de professores, uma vez que "virtuoses surgirão automaticamente num ambiente de cultura musical mais elevada. Falta aqui a base". É precisamente isso que justifica seu elogio ao projeto do canto orfeônico de Villa-Lobos[150].

> O mesmo não acontece na preparação de compositores. Aliás, a matéria principal do ensino da música é a composição. E, infelizmente, as cadeiras de composição nas escolas oficiais brasileiras são ocupadas por professores de teoria, nunca por compositores. Os resultados são lastimáveis. Não se conhece nenhum compositor que possa ser levado a sério, entre os músicos brasileiros de 20 a 35 anos, formado pela Escola Nacional de Música. [...] Ensina-se teoria em lugar de prática; regras em vez de criação; análise quando deveriam ensinar síntese. O estudante fica cheio de teorias antiqüíssimas e acaba por desconhecer completamente os processos modernos de composição. A Escola parou em Debussy e assim mesmo por muito favor. Ora, isso é um absurdo. Imagine um aluno de medicina que aprendesse, na Faculdade, técnica operatória de há cem anos atrás! [...] Falta ao Brasil professores competentes, entusiastas da profissão, gente que estude, que trabalhe, que não seja "mestre" simplesmente – existem muitos mestres presunçosos, falsos mestres por aí – mas camaradas e colaboradores dos alunos. Mestres "tout court"[151].

---

[149] Ibid., p. 1.

[150] "O maestro Vila-Lobos compreendeu bem esse aspecto do problema. Tratou de organizar um corpo de professores, que é sem dúvida o melhor que possuímos como equipe. Bons professores fazem bons alunos". Ibid., p. 2. Aqui também é importante notar que a admiração de Koellreutter diz respeito tanto à música de Villa-Lobos, quanto ao seu trabalho pedagógico. Em outro momento do mesmo texto Koellreutter afirma: "Dos compositores citados, quero destacar os nomes de Vila-Lobos e Camargo Guarnieri, principalmente o de Vila-Lobos, que significa para o Brasil, ao meu ver, o mesmo que Debussy para a França [...] Quando falo compositor de verdade, lembro logo, é claro, um Camargo Guarnieri, um Vila-Lobos". Ibid., p. 2.

[151] Ibid., p. 2.

Ampliando sua crítica ao ensino de composição no Brasil, Koellreutter aponta para outras deficiências de notável relevância, como a ausência de um curso de estética, e de bibliotecas especializadas em literatura musical[152].

> Julgo essencial o curso de estética, não somente para o futuro compositor, como também para o futuro intérprete. Nem quero falar no fato de estudantes diplomados em composição desconhecerem a literatura, os problemas das artes plásticas, filosofia, matemática, acústica, física, etc., matérias indispensáveis para a formação do compositor moderno. Aliás, a própria Faculdade de Filosofia, como nos grandes centros europeus, poderia aqui preparar "doutores em música", criando para esse fim uma cadeira especial de musicologia, folklore e estética musical[153].

Dilucidam-se, desta forma, alguns nexos fundamentais do pensamento de Koellreutter que, em maior ou menor medida, já foram mencionados anteriormente. Em especial, aclara-se a necessidade de modificação na estrutura de ensino musical no país, a fim de se engendrar artistas capazes de alicerçarem uma nova música que resolva os problemas formais desta nova linguagem sonora em preparação.

Um mês depois, em sua coluna Nos Domínios da Música à revista *Leitura*[154], Koellreutter reforça sua posição, respondendo ao artigo "A Produção Moderna", publicado no *Diário de Notícias* por Madame D'Or[155].

Neste artigo, falando sobre as mais recentes composições de Paul Hindemith, Arnod Schoenberg e Arthur Honegger, Koellreutter colocar-se-á contra a diagnose da música contemporânea como ignorância dos "conceitos da verdadeira arte" e instauração do caos sonoro pela desconsideração dos preceitos mais elementares da harmonia tradicional, como acusado pela referida madame.

---

152 Ibid. pp. 2-26.
153 Ibid., p. 2.
154 KOELLREUTTER, H.J. Nos domínios da música, *Leitura*, junho, 1944.
155 Ondina Ribeiro Dantas, esposa de Orlando Ribeiro Dantas, jornalista e parlamentar que fundou o *Diário de Notícias.*

Isso porque, para Koellreutter, a música "hodierna" decorre essencialmente do pulso antidecadentista iniciado já no século XIX, e levado adiante pelo que ele denomina "artistas sinceros". Desse modo, Koellreuter reconhece os artistas de sua época como divididos em dois grandes grupos: um dos "mais privados de inspiração do que destituídos de grandes designos" – que se ativeram a um formalismo de busca pelo "grandioso" e "sobrehumano"[156] – e outro de compositores mais delicados e menos atidos à extensão de suas obras dentro de moldes tradicionais, portanto mais preocupados com a criação de uma nova forma artística.

Precisamente nesta segunda linha, neste grupo mais radicalmente inovador, Koellreutter visualiza a possibilidade de superação do "formalismo", procedimento artístico que confundindo "dimensões" com "proporções", configura uma subversão do caráter mais autêntico da arte: fazer a emoção brotar da intensidade. A fim de fundamentar sua argumentação, Koellreutter lança mão do já antecipado texto de Daniel-Lesur publicado na revista *Música Viva* nº1.

> Confundindo "dimensões" com "proporções", esquecendo que a emoção nasce da intensidade, não se apercebiam mais de que um camafeu antigo e um pequeno baixo-relevo de Mino da Fiesole são "maiores" do que determinadas estatuas colossais; que a Santa Capela ou o Batistério de Bramante são "maiores" do que certos edifícios vastos com as proporções de um bolo de confeitaria e dos quais se mede a altura com orgulho; que uma página de Frescobaldi ou de Orlando de Lasso contém mais emoção que inúmeras óperas, muito trágicas em cinco atos; que o Choro Bis de Villa-Lobos encerra mais substância musical do que determinados poemas sinfônicos de nossa época[157].

E na tentativa de não se furtar a um olhar crítico sobre o presente, Koellreutter utiliza a infeliz passagem do texto de Daniel-Lesur de condenação ao cubismo e ao surrealismo como formas novas equivocadas que se apóiam na "dissonância tomada *como*

---

[156] E para o qual "o que não fosse, pelo menos, um pouco fatigante, era considerado como diversão de autores sem importância". KOELLREUTTER, H.J. Nos domínios da música, *Leitura*, junho, 1944, p. 57.

[157] Ibid., p. 57.

fim, em si mesma", e cujo "malogro" deve-se à objetivação de uma mera destruição da concepção vigorante[158].

> A época, porém, que viu nascer "Pélleas e Mélisande" de Debussy, "Daphnis e Chloe" de Ravel, "Pierrot Lunaire" de Schoenberg, "Colombe" de Darius Milhaud, "Sacre de Printemps" e "Noces" de Strawinsky, "El Retablo" de Falla, os "Chôros" de Villa-Lobos, os quartetos de Bela Bartok, "Música para teatro" de Aaron Copland. "Judith" de Honegger, "Wozzek" e o "Concerto para violino e orquestra" de Alban Berg, "Mathis, o pintor" e a última sinfonia de Paul Hindemith, "Romeo e Julieta" de Prokofieff, será sem dúvida uma grande época[159].

Koellreutter não explica o que há de meramente *destrutivo* no cubismo e no dadaísmo que também não se dê nas obras musicais que ele menciona. A única coisa que fica evidenciada é que, para ele, houve, já no século XIX, uma bipartição do fazer artístico onde um lado fixou-se na forma convencional e outro em sua superação. Contudo, mesmo entre os últimos, deram-se "equívocos" por parte dos que tomaram a dissonância como *fim em si*, e não como meio para sobrepujar as formas obsoletas, o que configura, a seu ver, um formalismo de nova roupagem.

A partir deste segundo grupo, chamado no texto por "artistas sinceros" ou "delicados", Koellreutter remete à idéia de "um novo classicismo", ou seja, uma etapa de equilibração "que não se deve confundir com a sua caricatura, a 'volta a Bach'", onde os "recursos de renovação se encontram no excerto direto de nossa linguagem moderna, sem se envergonharem de ser simples"[160].

> Penso nos nomes Jean Françaix, Messiaen, Jolivet, Conrad Beck, Genzmer, Fortner, Markewich, J. Nim-Culmell, jovens compositores do velho mundo, e cito, da nova geração deste continente, os argentinos Juan Carlos Paz e A. Ginastera, os americanos William Schumann, Georges Perles, David Diamond, Conlon Nancarrow e os brasileiros Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro e Guerra Peixe[161].

---

158 Ibid., p. 57.
159 Ibid., p. 57.
160 Ibid., p. 57.
161 Ibid., p. 57.

Expõem-se, assim, duas questões fundamentais: a formulação – ou ao menos a exposição – dos entendimentos koellreutterianos a respeito da música contemporânea dá-se através do uso explícito de autores anteriormente apresentados nos periódicos *Música Viva*; e sua preocupação estética fundamental com a criação de uma nova linguagem artística, que só pode advir da atuação coletiva por caminhos múltiplos.

> Apesar da diversidade das tendências pessoais, esses compositores parecem participar, todos, da criação de uma nova linguagem sonora e da construção de um novo estilo. O futuro pertence àqueles dentre os jovens, que, sem concessões, prosseguirem com firmeza a rota que se traçaram e que conseguirem encontrar, com puro pensamento, novas formas, formas perfeitas, as únicas capazes de assegurar, pelo conteúdo que tiverem de emoção humana a perenidade das obras que deixarem, depois que todo sabor de novidade as tiver abandonado[162].

No mês seguinte, no número 20 da mesma revista *Leitura*, Koellreutter dedica sua coluna a Villa-Lobos. Neste artigo, que parte da contraposição entre a falta de sistematicidade no trabalho do compositor carioca e o "espírito organizador" de Stravinski, Koellreutter reafirma uma de suas idéias fundamentais: a grandiosidade de Villa-Lobos está no fato de que ele "não reconhece 'sistemas'; pois, não voltaria jamais a qualquer 'fórmula'"[163].

> Os cantos melancólicos do caboclo seduziram a imaginação criadora do artista, sensível a todas as formas artísticas e a todas as manifestações da alma brasileira. Foi ela que assim admitiu a criação de obras das mais admiráveis, das mais completas e das mais significativas[164].

Koellreutter reconhece que "Villa-Lobos é o músico do povo brasileiro"[165], concordando com ele na afirmação de que os mais diversos folclores têm "tendência a universalizar-se" pelo trabalho do grande artista, que "seria um intermediário entre todas as

---

[162] Ibid., p. 57.

[163] Vale mencionar mais uma vez, ainda que correndo o risco de ser demasiado repetitivo, o atributo principal reconhecido por Koellreutter nas obras de Villa-Lobos: "O maior caráter das composições de Villa-Lobos é essencial e profundamente brasileiro". KOELLREUTTER, H.J. Nos domínios da música, *Leitura*, julho, 1944, p. 56.

[164] Ibid., p. 56.

[165] Ibid., p. 56.

raças [...], uma fonte folclórica universal, rica e profunda como todos os materiais sonoros populares de todos os países"[166]. Algo que Koellreutter exemplifica em seus *Choros*, uma "forma nova de composição musical" a partir da síntese de fontes populares estilizadas.

> Nos "Chôros", Villa-Lobos penetra no fundo da alma popular, chega às fontes primitivas criando algo de novo. Surgem novas combinações harmônicas e rítmicas, e a tonalidade parece conservada somente como despojo dentro do qual se agitam novas idéias musicais. [...] O talento de Villa-Lobos foi sempre orientado para o futuro. As bases do seu estilo são estabelecidas num profundo conhecimento do passado; nunca, porém, Villa-Lobos tentou imitar o que foi. [...] Mas só lentamente o mestre construiu o seu próprio estilo, que o coloca entre os primeiros músicos da sua geração [...][167].

Esta última passagem aclara bem alguns dos princípios fundamentais de Koellreutter, pela revelação do que ele considera o mais elevado na personalidade musical de Villa-Lobos: a necessidade inelutável do conhecimento do passado para a prospecção e construção do futuro, e o estilo pessoal como um desdobramento lógico dos que se guiam pela sinceridade. Portanto, para Koellreutter, o estilo e a iniciativa individual são as mais nobres qualidades de um artista, mas estes só emergem quando o artista possui um sólido conhecimento do passado e a partir daí destina-se ao futuro, à criação do novo que é a culminância da sinceridade artística.

Detendo-nos um pouco mais no texto, cabe ainda uma última observação. Fica evidente que, para Koellreutter, o desapego a *formas* musicais vigentes é mais importante que as técnicas ou processos composicionais empregados por um autor. Portanto, como se evidenciou na passagem que fala dos *Choros*, a criação de uma nova forma musical – o que pode se efetivar de muitas maneiras – é mais valioso para a determinação da qualidade artística de um compositor do que uma ou outra técnica composicional[168].

---

166 Ibid., p. 56.

167 Ibid., p. 56.

168 "O amor de Villa-Lobos ao seu povo, a sua vontade de estabelecer as bases de uma arte que, partida das aspirações mais aristocráticas, seja acessível a todos, o sentido social e humano da sua evolução,

Em poucas palavras, se a mais nobre virtude de um artista, a *sinceridade*, coincide com a criação do novo, esse "novo" está na *forma* e não na *técnica*, o que explica de certo modo a ênfase de Koellreutter ao falar de suas próprias obras, em firmar sua ruptura com a *forma sonata* mais do que com a tonalidade. Ao que tudo indica, para Koellreutter, o problema não está propriamente na tonalidade, mas na *forma sonata*.

Deste mesmo ano de 1944 é o verbete "H.J. Koellreutter" da *Revista Musical Mexicana*. Neste texto onde a voz subjacente de Koellreutter é evidente – seja pelas informações biografísticas, seja por noticiar as mais recentes "obras em preparação" do compositor – importa-nos apenas a reiteração de duas das mais importantes posições koellreutterianas que viemos destacando: o fato de ele nunca ter flertado com o atonalismo até chegar ao Brasil, e a ponderação de que apesar de como compositor Koellreutter ter uma "tendência" atonalista sem fixidez, isso não se confunde com sua atuação como arregimentador, a qual é destinada à apresentação e estudo de todas as variantes da música moderna.

> A fundação do Grupo 'Música Viva' e da revista de mesmo nome, em 1939, abriu campo a suas especulações prediletas: a apresentação da música nova e o estudo de problemas da música contemporânea. [...] H.J. Koellreutter tem se orientado em sua obra criadora para o atonalismo e ao vasto campo da especulação estética que oferece esta tendência. [...] A produção de Koellreutter que é anterior a sua incorporação à vida musical do Brasil, deve ser considerada perdida e estilisticamente distante a sua atual linguagem de expressão"[169].

Outro, e certamente mais relevante, documento deste mesmo ano é "As Nossas Formas de Expressão Musical: Declarações do maestro H.J. Koellreutter" publicado no

---

significam uma grande lição para todos os artistas contemporâneos colocados perante os mesmos problemas. Villa-Lobos os tem resolvido sem a mínima concessão ao seu ideal artístico e à sutilidade da sua técnica. Procurou em ambientes autenticamente populares, numa vontade de escrever uma linguagem pura, clara, vigorosa, sã, vivaz, atual, audaciosa, procurou e achou um estilo, que pode e deve emocionar as massas do povo, um estilo em profunda harmonia com a alma popular do Brasil". Ibid., p. 56.

[169] REVISTA Musical Mexicana. H.J. Koellreutter, pp. 154-155.

Correio da Noite em 5 de agosto de 1944, que além de noticiar a fundação do Música Viva paulista, ainda trás novas ênfases sobre desdobramentos anteriores.

> Acaba de ser fundada nesta capital, uma sociedade com a denominação de Grupo Musica Viva, destinado a promover a divulgação da música contemporânea e das novas formas de expressão musical[170].

A primeira informação de relevo no texto é a reafirmação: "Sou da opinião que as tendências da música moderna poderão ser resumidas em três principais: o 'expressionismo', o 'neo-classicismo' e o 'folclorismo'". E especifica, posteriormente, suas características: o *expressionismo* "transforma inteiramente a imagem do som e o material sonoro, criando uma nova linguagem sonora", ao passo que o *neo-classicismo* e o *folclorismo* operam uma "reestruturação de elementos tradicionais, numa atitude decididamente anti-romântica". Todas as três são formas distintas de se vencer as "convenções musicais"[171].

A partir disso Koellreutter retoma a idéia do "nacionalismo substancial", ainda que lhe emprestando um novo nome: "Refiro-me neste último caso, a um folclorismo substancial que nada tem a ver com o pseudo-nacionalismo dos compositores 'folcloristas' que simplesmente ambientam as melodias folclóricas pelos mais diversos processos harmônicos. [...] O verdadeiro folclorismo [...] cria uma expressão puramente nacional chegando às fontes primitivas da melódica popular"[172].

Reaparece, também, a crítica ao ensino musical no país como atravancador da nova música que "significa um rompimento, sem dúvida com a tradição musical do passado, porém não deixa de ser o resultado da evolução dos meios de ensino musical"[173].

---

[170] KOELLREUTTER, H.J. As nossas formas de expressão musical: declarações do maestro H.J. Koellreutter, p. 1.
[171] Ibid., p. 1.
[172] Ibid., p. 1.
[173] Ibid., p. 1.

> A orientação do nosso ensino musical é simplesmente atrasadíssima, anacrônica e, numa palavra, deslocada do nosso tempo. Penso que neste momento não deve constituir problema fundamental a formação de "virtuoses" malabaristas de instrumentos musicais, mas sim, a formação de artistas com verdadeira cultura, homens de caráter e de personalidade que possam, integrados do ritmo da época, vir a ser úteis à coletividade, como artistas conscientes de sua missão na sociedade. [...] O ensino orientado numa base que sirva de fundamento para uma linguagem de 200 anos atrás, não pode servir de fundamento para a linguagem de hoje[174].

Para Koellreutter, uma estética musical que não objetive a criação de algo substancialmente novo, que não estabeleça uma ruptura com a linguagem musical tradicional, não é uma arte à altura do seu tempo, sendo, pois, "anacrônica". Em sua visão, ocorreram mutações fundamentais na sociedade, evidenciadas com bastante nitidez na nova condição social do artista, que exigem uma atitude, uma resposta artística veemente por parte dos "homens de caráter e de personalidade que possam, integrados do ritmo da época, vir a ser úteis à coletividade, como artistas conscientes de sua missão na sociedade"[175].

Assim aclara-se sua idéia da "sinceridade artística". Uma vez percebido que a história é mutável, a sinceridade artística só pode se efetivar quando o artista se põe na ponta deste movimento, sensibilizando e emocionando seu povo através de sua obra que atualiza sua espiritualidade[176].

Por isso, para Koellreutter, a história da música coincide com a história da criação do novo; e ao que tudo indica, a necessidade de ruptura em seu momento histórico se dá pela mutação radical na condição do indivíduo-artista, que agora se encontra dissolvido na coletividade, portanto, em uma situação radicalmente distinta à do período romântico.

> As principais finalidades do Grupo Musica Viva, são a divulgação de obras musicais contemporâneas, de todas as tendências atuais, e promover um movimento de compreensão em torno da música nova.

---

174 Ibid., p. 1.
175 Ibid., p. 1.
176 Já nos "Estatutos", falou-se na participação ativa da arte na condução da "evolução do espírito".

> Além disso, estimular e animar, para possibilitar a criação de um ambiente mais largo para o trabalho, e a criação dos jovens compositores e dos artistas de igual mentalidade[177].

Em 20 de dezembro de 1944, portanto mais de três meses depois do início das atividades na rádio PR2, é publicado em *O Globo*, o famoso artigo-entrevista de Koellreutter intitulado "Sabotado pela Crítica Reacionária o Movimento de Música Moderna". É neste artigo que Koellreutter denuncia abertamente pela primeira vez a campanha de silêncio promovida contra os novos compositores brasileiros.

> O grupo Música Viva tem como finalidade promover, em nosso meio artístico, maior compreensão da música contemporânea e despertar, entre os profissionais, interesse pelos problemas de expressão e interpretação da linguagem musical de nosso tempo. É ainda nosso objetivo a divulgação de toda a criação musical contemporânea de todas as tendências que podem ser consideradas expressão viva de nossa época; além disso, participar ativamente da evolução do espírito e combater o desinteresse completo pela criação contemporânea que reina entre nós, por parte do público como também por parte dos profissionais[178].

Koellreutter inicia sua explanação contrapondo com maior nitidez uma dicotomia que já estava presente em outros artigos anteriores: a força motriz da música moderna consiste na antinomia entre o *gozo virtuosístico* herdado do século XIX, e a *música em si*, edificada pelo trabalho, a qual encontra expressão em, entre outros, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Guerra-Peixe. Dicotomia que exige uma "nova mentalidade" capaz de tirar-nos da estagnação.

Entretanto, este desenvolvimento de uma nova mentalidade impõe a necessidade de "destruição de preconceitos e valores doutrinários, acadêmicos e superficiais", para a criação de um novo ambiente cultural onde "não interessa o indivíduo, mas a capacidade coletiva de uma geração"[179], o que eleva a importância da educação musical de músicos e público.

---

177 Ibid., p. 1.
178 KOELLREUTTER, H.J. Sabotado pela crítica reacionária o movimento de música moderna, p. 1.
179 Ibid., p. 1.

Eis, pois, o "sentido coletivista" do compositor contemporâneo que é um ponto fundamental no pensamento de Koellreutter: só é possível emergir a *autenticidade artística* (artista-criador) de um ambiente cultural coletivamente fecundo, nunca de indivíduos isolados, como pregava a educação musical então vigente no Brasil. Este "sentido coletivista" é assim configurado pelo reconhecimento da dissolução do artista na coletividade, o que configura um índice de positividade, uma vez que estabelece um novo patamar que exige uma radical atualização.

Visto isso, torna-se igualmente importante, pela confirmação que faz de alguns de nossos apontamentos anteriores, mencionar dois projetos realizados por Koellreutter e o Música Viva: a Semana de Música Contemporânea de Belo Horizonte e a criação de uma Sociedade de Música de Câmara. Tais intuitos são a exposição pública dos interesses da agremiação, que mais uma vez refutam com evidência sua desconsideração das obras do passado ou das de caráter nacional[180].

Por fim, uma última menção que nos terá importância futura, a respeito do Segundo Curso Especial de Composição Musical, a ser realizado em São Paulo no ano seguinte.

> Esse curso, que inclui um curso de harmonia, contraponto e fuga e um curso de aperfeiçoamento de composição, inclui também estudos da composição moderna: contraponto e harmonia baseados na técnica dos doze sons – música de quarto de tom – composição e orquestração especializadas para o filme sonoro, a radiotransmissão e a gravação. O curso divide-se em cinco matérias principais: Composição, Instrumentação, Estética, Acústica e Análise, e visa a aquisição de uma vasta e segura técnica e um profundo conhecimento dos problemas da

[180] Aproveitando o anúncio destas iniciativas, Koellreutter faz um elogio breve ao "espírito realizador e moderno do prefeito Juscelino Kubitschek e do professor Guimarães Menegale, diretor do Departamento de cultura da prefeitura", e comenta o programa da "Semana de Música contemporânea" em Belo Horizonte, em 1945: Villa-Lobos, C. Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Gnattali, Guerra-Peixe, Santoro, Bartók, Martinú, Strawinsky, Prokoffieff, Hindemith, Copland, Jean Françaix, Koellreutter, Badings, Roy Harris, Arthur Bosmans e Darius Milhaud. "'Música Viva' será também transformada numa Sociedade de Música de Câmara, que dedicará dois terços do seu programa à criação hodierna e um terço à música clássica ou romântica, escolhendo obras pouco ou nunca apresentadas aqui". Ibid., p. 1.

> composição musical. [...] Os participantes do curso terão também oportunidade para ouvir conferências sobre artes plásticas, filosofia, literatura, sociologia, etc., pois o compositor moderno participa, como qualquer outro cidadão, dos grandes problemas do povo e da humanidade. [...] Por isso penso não ser bastante ao jovem artista preocupar-se unicamente com a sua arte e o seu instrumento, mas sim, que deve conhecer a literatura, as artes plásticas, as ciências sociais, a filosofia, a política, etc., para poder colaborar ativamente na formação do espírito do povo e da humanidade, porque são os artistas-criadores os arquitetos do espírito humano[181].

Esta menção ao final no excerto, ou melhor, esta apropriação alterada da idéia stalinista dos artistas como "engenheiros da alma", não pode ser exagerada, pois como se evidenciará posteriormente, Koellreutter não possui, neste momento, qualquer afinidade com a estética ou política cultural do stalinismo, e apenas se liga a este por seu mais notável empenho retórico.

Neste mesmo rojo de divulgação do recém fundado Música Viva paulista, encontramos o artigo "A Música Moderna e as Novas Formas de Expressão Musical" à *Folha da Manhã* de São Paulo. Mesmo sem podermos precisar a data de sua publicação, vemos neste documento a reafirmação de vários pontos que já foram expostos em "A Música e o Sentido Coletivista do Compositor Moderno", "As Nossas Formas de Expressão Musical" e em "Sabotado pela Crítica Reacionária o Movimento de Música Moderna", importando apenas destacar o aprofundamento de duas concepções que lhe são constantes no período: a condição social do artista e a necessidade de atualização da educação musical.

No tangente à dificuldade de acesso à música contemporânea, ressurge a argumentação da falta de costume com esta "linguagem sonora nova", o que exige uma nova educação musical, usando como exemplo para isso o prenunciado "intervalo de terça".

> O intervalo de terça, hoje considerado uma das maiores consonâncias, em outros tempos era simplesmente uma dissonância, porque o ouvido

[181] Ibid., 1.

> estranhava, porque chocava a sensibilidade dos ouvintes o registro de novo intervalo que não estava habituado a ouvir, do mesmo modo que um quadro de Portinari comparado a uma tela de Pedro Alexandrino. Assim, hoje, o intervalo de sétima maior, considerado por muita gente como uma dissonância forte, deixará, ao meu ver, daqui a um certo lapso de tempo, de constituir dissonância, de tal maneira estarão os ouvidos a ele habituados[182].

Esta inabitualidade auditiva da música moderna é, para Koellreutter, o corolário da "perfeita expressão do espírito de nossa época", o anti-romantismo e antiindividualismo. E, mesmo não deixando claras as justificativas para tal afirmação, Koellreutter indica por definitivo o curso de sua lógica: o "compositor moderno [...] como também qualquer outro artista moderno, a meu ver, não pode mais viver afastado da vida coletiva, pois participa como qualquer outro cidadão dos grandes problemas do povo e da humanidade"[183].

A repetição da idéia entrevista anteriormente justifica-se por revelar melhor a amarração entre sentenças que estavam aparentemente soltas, fechando um elo conceitual de sua visão do mundo: nossa época é anti-romântica porque nossa sociabilidade não permite mais ao artista aquele isolamento característico ao romantismo, pois agora ele se encontra dissolvido na coletividade. E, por outro lado, se o artista deve, por princípio, mirar o futuro, ele não pode afugentar-se no passadismo de uma época que não existe mais, tornando imprescindível a produção do novo, e este novo só se efetuará coletivamente, pois hoje não há mais artista-criador senão quando integrado à coletividade.

Iça-se desta forma o enlace sintético de sua lógica movente: "A música nova significa um rompimento, sem dúvida com a audição musical do passado, [...] porém não deixa de ser o resultado da evolução dos meios de expressão musicais"[184].

---

[182] KOELLREUTTER, H.J. A música moderna e as novas formas de expressão musical, p. 1.
[183] Ibid., p. 1.
[184] Ibid., p. 1. Outra importante validação deste texto é sua menção à necessidade do ensino do Canto Orfeônico como complemento às irradiações, concertos, palestras e outros eventos promovidos pelo grupo Música Viva, com a finalidade de educação musical do público.

Esta dissolução ou integração do artista no povo aparece mais uma vez na idealização do seu curso de verão, que mais do que promover um aperfeiçoamento técnico de músicos, visava à inserção do artista em seu mundo. "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 qual tomarão contacto íntimo, a fim de tomarem consciência de que o artista faz parte do povo também"[185].

Dando continuidade a nossa marcha cronológica, é oportuno, como adendo ao capítulo, determo-nos no texto "Música Brasileña de Vanguardia: Hans Joachim Koellreutter y el Grupo 'Música Viva'"[186] de Juan Carlos Paz, que expressa boa parte dos desentendimentos vindouros, ou ao menos crava algumas concepções opostas às de Koellreutter, especialmente na depreciação do nacionalismo.

Logo no início, a síntese dos juízos:

> Com a chegada ao Brasil de Hans Joachim Koellreutter, em 1937, pode afirmar-se que começa neste país uma nova etapa de sua evolução musical: a que une a um sentido de renovação substancial no ponto de partida da criação, um critério de responsabilidade maior, no aspecto cultural, que o que até então praticava o compositor nativo, delicadamente agitado por fáceis folklorismos, costumismos, espírito de imitação, e inauditas orgias de colorido instrumental e de selváticas onomatopéias, planando sobre um terreno de lacrimosa sentimentalidade[187].

Para Paz, fazer música nacionalista, ou que se valha de nastros folclóricos, é ligar-se diretamente ao romantismo, "uma atitude passiva que se alimenta de um culto incondicional do passado, em perpétua indiferença e postergação do presente"[188],

---

[185] Ibid., p. 2.

[186] O recorte do artigo foi encontrado no Acervo César Guerra-Peixe da Biblioteca Nacional-RJ, e não permite confirmação da data de sua publicação, possuindo apenas a inscrição à caneta: "05/1945".

[187] PAZ, J.C. Música brasileña de vanguardia: Hans Joachim Koellreutter y el Grupo "Música Viva", p.16.

[188] Ibid., p. 16.

resultando, sempre no julgamento de Paz, em óperas indo-italianas ou suítes que mesclam elementos "autóctones" ao "impressionismo" ou "verismo" europeus.

> Esse é, sinteticamente considerado, o trabalho incontrolado e deformador do nacionalismo musical brasileiro, de Villalobos a Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Barroso Netto, Fructuoso Vianna, imitadores, satélites e *adláteres*[189].

Ao contrário do julgamento de Max Brand, que será explicitamente retomado alguns meses depois por Koellreutter em "A Geração dos Mestres", para Paz, a riqueza de elementos autóctones é a causadora da penúria da música brasileira, pela facilidade cômoda de se acessar elementos evocativos "que conduzem o ouvinte ingênuo ao estado de prostração da *siesta* ou da noite tropical", antagônico à necessária "reflexão, entendida como ponto de partida para uma formal estruturação do organismo musical"[190].

> É interessante recordar que os povos mais ricos em música popular, são os que menos têm contribuído com grandes personalidades ao desenvolvimento da música, do ponto de vista universal. Assim sucede com Espanha, Hungria, Rússia, Romênia, Brasil ou Tchecoslováquia. Por outro lado, países como Alemanha, Áustria ou os países baixos, pobres em música baseada no elemento popular, assim como a mesma França, portam quase que a totalidade das figuras cimeiras da música mundial[191].

Para o compositor argentino, que deprecia "Smetana, Grieg, Borodin, Rimsky-Korsakov, Slavensky, Musorski, Granados, Albéniz e toda a subseqüente escola espanhola com exceção de Falla"[192], foi a personalidade de Koellreutter que moveu a música brasileira à superação da "etapa impressionista com reflexos ainda românticos, apesar das injeções negróides, indígenas, mestiças etc."[193], arrimando e ensinando uma música "que não admite outra lógica que a emanada da própria substância musical, sem intromissão de outras noções ou recursos que os da música mesma"[194].

---

189 Ibid., p. 16.
190 Ibid., p. 16.
191 Ibid., p. 17.
192 Ibid., p. 17.
193 Ibid., p. 17.
194 Ibid., p. 17.

> A música e os ensinamentos de Koellreutter tendem a demonstrar aos tradicionalistas, folcloristas e demais plagiários do passado que pululam no ambiente musical latino-americano, que a música é uma estruturação sonora, e que dirigir a fantasia criadora desde um plano construtivo previamente organizado, é infinitamente mais eficaz – e mais difícil – que se abandonar brandamente a improvisações sem controle, filhas de uma desordem mental e estética lamentável; muito bonitas, às vezes, quando persistem; mas incapazes de resistir a uma análise severa enquanto deixam de ser ouvidas[195].

Em síntese, neste seu texto, Paz imputa à presença de Koellreutter no cenário musical brasileiro, uma combatividade que não encontra ressonância em suas próprias declarações, senão na vagueza da busca por uma música emanada dos ditados do raciocínio, portadora de "um sentido geral, universalista". Trata-se, contudo, de caminhos bastante distintos para sua consecução, podendo dar-se, no caso de Koellreutter, inclusive, através da trilha nacionalista aberta por Villa-Lobos e continuada, principalmente, por Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes e Frutuoso Viana; precisamente os autores depreciados por Paz e que serão enaltecidos por Koellreutter em "A Geração dos Mestres" e "A Música Brasileira".

Neste mesmo ano de 1945, é redigido o "Manifesto 45", documento intermediário e sem publicação, mostrado com ineditismo por Carlos Kater nos *Cadernos de Estudos: educação musical*[196], e reapresentado em seu já tantas vezes referido livro *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, cuja transcrição serve-nos de referência.

Analisando o conteúdo do texto, vemos que o mesmo destoa quase que por completo das declarações tanto anteriores como imediatamente posteriores de Koellreutter. Talvez isto explique porque o texto jamais foi publicado e o porquê de Koellreutter não ter

---

[195] Ibid., p. 17.

[196] KATER, C. O manifesto Música Viva 1945, in _____. *Cadernos de Estudos: educação musical*, v. 6, 1996.

se lembrado do documento quando questionado por Kater[197]. Estranhamente, apesar de reconhecer estas ocorrências, Kater não só releva a importância de seu ineditismo, como acaba por atribuir sua fatura a Koellreutter.

Ora, não bastante a disparidade de conceitos e entendimentos existentes entre o presente documento e todo restante de declarações, textos e manifestações de Koellreutter, não é índice suficiente para a suspeita da autoria koellreutteriana o fato de Koellreutter não ter se lembrado do documento e, mais precisamente, o fato de tal documento ter se mantido inédito por tanto tempo? Mais, o "Manifesto 46" não só é o abrandamento de expressões contidas neste "Manifesto 45", como refere Kater[198], mas porta concepções profundamente distintas, como veremos doravante.

De qualquer forma, não discordamos que tal documento tenha servido como "elemento de reflexão"; contudo o que nele está explicitado consiste exatamente no que foi posto de lado na confecção do "Manifesto 46", revelando muito mais uma falta de consenso entre os signatários – portanto de discordâncias latentes que tendiam a se aprofundar – do que propriamente continuidades.

Há, evidentemente, ressonâncias de idéias koellreutterianas no texto, contudo os distanciamentos de seu pensamento naquele momento são igualmente evidentes. Enfatizemos, portanto, tais distanciamentos, pois os pontos comuns, além de já terem sido levantados por Kater, nada mais revelam que um documento elaborado por um grupo de pessoas que compartilham idéias comuns. O que pode identificar sua autoria é exatamente o que há de singular na sua escrita.

---

[197] Idem, *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*, p. 61.

[198] "Muito provavelmente esse *Manifesto* tenha servido apenas como um elemento de reflexão e 'prova' de algumas das idéias centrais que foram posteriormente incluídas, de maneira mais sintética e objetiva, no *Manifesto 1946*". Ibid., p. 245.

A noção inicial do manifesto – de que o momento histórico vivido fará surgir o mundo do "primado do social que substituirá o do primado do individual, e, de Estados que representarão a vontade do povo, [do qual] emergirá uma arte que será mais do que nunca, a concretização das idéias e do pensamento da comunidade"[199] – não encontra eco evidente no pensamento de Koellreutter, assim como a idéia de uma transformação do "homem econômico" em "homem social", e o uso do termo "homem moderno" (quando Koellreutter mais de uma vez manifestou predileção pelo termo "hodierno"[200]).

Como poderia Koellreutter apresentar, de uma hora para outra, conceitos completamente novos e logo em seguida descartá-los?

Em outra passagem, um segundo contra-senso, agora em torno de seu tão caro entendimento da arte como produto da liberdade individual, a qual se complementa pela reivindicação do "princípio da utilidade"[201], idéia que só muito posteriormente figurará no pensamento de Koellreutter, e com conotação distinta.

> A arte é a sublimação dos sentimentos da coletividade, e as diversas forças de expressão artística são a concretização das aspirações, desejos e idéias de uma determinada sociedade. O artista, produto do meio, exprime o que a coletividade sente, e constrói assim as bases sobre as quais se processa a evolução da humanidade[202].

Esta dura ortodoxia da predileção por uma forma específica de se produzir arte é completamente incondizente com o pluralismo apresentado por Koellreutter até então. Inconsistência que atinge o ponto máximo da evidência na passagem subseqüente:

> Acreditamos na música como a única linguagem universalmente inteligível, capaz de criar um ambiente real de compreensão e solidariedade (entre os homens), e que o nacionalismo (em música)

199 Ibid., p. 246.

200 Cf. KOELLREUTTER, H.J., Nos domínios da música, *Leitura*, junho, 1944 e Idem, A Música moderna e as novas formas de expressão musical.

201 "Toda a arte de nossa época que se organizar diretamente sobre o princípio da utilidade, mesmo aquela que procura atingir os valores eternos, será vã, diletante, pedante e desligada do real". Ibid., p. 247.

202 KATER, C. op. cit., p. 246.

> constitui um dos grandes perigos, dos quais surgem as guerras e as lutas entre os homens; pois consideramos o nacionalismo em música, tendência puramente egocêntrica e individualista, que separa os homens, originando forças disruptivas[203].

Tanto a exclusividade reservada à música, como a depreciação do nacionalismo, contradita aquilo que tantas vezes foi afirmado por Koellreutter, mas que Kater relaciona arbitrariamente à "Carta Aberta" de Camargo Guarnieri de 1950[204].

Ao atribuir este texto a Koellreutter, Kater imputa-lhe um anti-nacionalismo que ele nunca possuiu, pois mesmo em sua resposta à "Carta Aberta" de Camargo Guarnieri, o tom de suas afirmações será totalmente outro, e se referirá muito mais à xenofobia contida na frase "elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical" do que propriamente à música de caráter nacional.

Outro dos muitos indícios que refutam a autoria koellreutteriana do presente texto é a utilização da designação "organização social decadente", a qual guarda muito mais relação com as idéias comunistas aqui irradiadas pelo PCB, do que propriamente com Koellreutter. Isso foi bem explicado por Vasco Mariz em passagem já apresentada em nota na abertura do presente capítulo, a qual exige re-exposição:

> Em uma coisa, porém, os nacionalistas se equivocaram: a atitude estética e a conduta pessoal de alguns de seus seguidores [do dodecafonismo] fundamentavam, de certo modo, a acusação corrente de que *todo* o Grupo *Música Viva* era constituído por elementos de tendência esquerdista. O universalismo que pregam em oposição ao emprego do folclore nacional pareciam coincidir com os objetivos do Komintern até... o Congresso de Praga de 1948[205].

---

[203] Ibid., pp. 248-249.

[204] "O tom das ponderações aqui sobre a "música nacionalista" tem claro paralelo com aquele referente à "música dodecafônica", tal como verificado na Carta Aberta, de Guarnieri. Observamos em particular o posicionamento crítico frontal que os autores assumem diante dos nacionalistas musicais, que praticamente 5 anos mais tarde responderão virulentamente, pela assinatura de Guarnieri. Tendência que separa os homens... 'forças disruptivas' é expressão que figurará no Manifesto 46 e também na Carta Resposta a C. Guarnieri, em 1950". Ibid., p. 248.

[205] MARIZ, V. *Cláudio Santoro*, p. 24.

O problema que Mariz expõe, estabelece o necessário reconhecimento de distintas posições dentro do Música Viva, especialmente entre Koellreutter e os demais dodecafonistas, algo que o manifesto levantado por Kater curiosamente evidencia, ainda que de forma não intencional.

Mais adiante, outra incongruência:

> Combateremos portanto a educação que visa a formação de tais elites e exigimos em primeiro lugar uma educação que vise um nível alto coletivo, condição essencial a toda evolução que permita a massa compreender as manifestações do espírito humano[206].

Para atribuir esta passagem a Koellreutter, Kater reafirma o uso da expressão stalinista por Koellreutter "o artista-criador é o arquiteto do espírito humano", contida no texto "Sabotado pela Crítica Reacionária o Movimento de Música Moderna". Contudo, não vê nesta passagem uma apropriação tópica para fins retóricos, justificando-a por meio de uma concepção stalinista que não existe em seu pensamento, ao menos até então.

Da mesma forma, nenhum caráter classista, como contido em abundância no documento, é aplicável a Koellreutter, e apenas essa atribuição do "Manifesto 45" a Koellreutter justifica a afirmação de Kater a respeito da existência de uma "afinidade latente" entre marxismo e atonalismo em Koellreutter.

> Vivendo no primado do social, devemos socializar em primeiro lugar as manifestações mais elevadas do espírito humano e fazer com que estas deixem de ser apanágio de uma certa classe para pertencer (para tornarem-se bem comum) a toda a coletividade. [...] Preconizamos a realização de cursos coletivos e de congressos de classe[207].

Outro aspecto importante que se relaciona diretamente à identificação de Koellreutter com as idéias stalinistas é o sectarismo:

---

[206] KATER, C. op. cit., p. 248.
[207] Ibid., p. 250.

> Queremos criação em lugar de adaptação e combateremos o abuso do material folclórico como base da composição musical com as intenções expressivas do verismo italiano, com as fórmulas do colorismo russo-francês e com o "blusf" orquestral do neo-romantismo alemão[208].

Em síntese, o texto é todo permeado por um sectarismo que Koellreutter sempre abominou, e que se explicita através de expressões como "combateremos", "exigimos", "lutaremos pela destruição". Mais do que índice da nova posição assumida pelo grupo, este documento atesta o fortalecimento de opiniões divergentes das apregoadas por Koellreutter, e que posteriormente levarão à dissolução do Música Viva. E a interdição do documento é a prova cabal destas discordâncias de pontos de vista.

Posto isso, podemos aferir uma provocação. Kater vê no "Manifesto 45" a preparação do "Manifesto 46", obscurecendo assim o que este documento tem de mais revelador: o fato de ele não ser o marco de uma nova posição do grupo, mas a cunha desagregadora deste. Pode-se, ainda, observar uma identificação muito maior entre o "Manifesto 45" e o texto de Juan Carlos Paz, bem como com as idéias, principalmente de Cláudio Santoro e César Guerra-Peixe no período.

Se há um sectarismo exagerado no texto preterido, podemos dizer que sua conseqüência é a elaboração do "Manifesto 46", onde, explicitando o espírito conciliador de Koellreutter, emerge uma de suas mais curiosas invenções: o "cromatismo diatônico". Este manifesto será publicado no boletim *Música Viva* n.º 12, no qual nos deteremos mais adiante[209].

---

[208] Ibid., p. 252.

[209] "Quando o esquisito grupo Música Viva, do Rio de Janeiro, voltou a publicar sua revista – em 1946, então sob orientação (?) da tendência dodecafônica – o seu exemplar de reaparecimento divulgou o "Manifesto 1946" (Declaração de Princípios) e o artigo "Música Brasileira", ambos de autoria de Hans Joachim Koellreutter, embora fosse o primeiro incondicionalmente assinado por todos os participantes daquela entidade musical, após algumas reuniões mais ou menos formais". GUERRA-PEIXE, César, Que *ismo* é esse, Koellreutter? p. 33.

Pouco tempo depois, em 27 de janeiro de 1946, a *Tribuna Popular* publica "A Geração dos Mestres", onde Koellreutter posta, de cofre, uma contraposição radical às idéias contidas no "Manifesto 1945": "A música nasce da alma popular. Canção e dança são os seus pilares. São o germe das grandes formas musicais, e delas surge a arte sonora, sublimação dos sentimentos de uma coletividade social radicada no íntimo do povo"[210].

> Enquanto que na Europa – excetuando poucos países como a Hungria e a Espanha – o "folklore" exerce influência cada vez menor sobre a música artística, na América Latina ele constitui um dos fatores mais importantes da evolução. [...] Assim, nem sempre é possível identificar uma determinada escala na linha melódica de muitas canções populares, a qual nem sempre termina na tônica: seu ponto de partida. Predomina nela o elemento rítmico, como em toda música elementar[211].

O que temos acima é a reprodução das idéias anteriores de Max Brand, as quais se põem de fronte às apresentadas por Juan Carlos Paz, uma vez que para Koellreutter, a efetivação da boa música brasileira deve se concretizar pela penetração profunda na "melódica popular" para retirar daí inspiração para formas novas que fujam às "formas convencionais e preconceitos estéticos"[212].

> A emancipação da música brasileira, porém, não se processou toda de uma vez; mas sim em lenta evolução, trabalho conseqüente de toda uma geração de compositores. As sementes lançadas à terra por Ernesto Nazareth, Alexandre Levi, Alberto Nepomuceno e Luciano Gallet, frutificaram magnificamente na geração dos mestres que compreende, como figuras de maior relevo, Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandez e Frutuoso Viana[213].

Foi, então, esta geração dos mestres quem melhor exprimiu "a idéia de um Brasil pitoresco e sensual, de vida e de sonho", através de uma música insubmissa ao tonalismo, com novas formas de estruturação sonora onde "a linha melódica constante não recua ante

---

[210] KOELLREUTTER, H.J. A Geração dos mestres, p. 1.
[211] Ibid., p. 1.
[212] Ibid., p. 1.
[213] Ibid., p. 1. Obrigamo-nos, aqui, ao registro de que esta passagem é uma adaptação plagiaria de um excerto do musicólogo e compositor português Fernando Lopes Graça, apenas com a substituição de nomes de compositores espanhóis como Albeniz, Granados e Turina, pelos brasileiros, e pela supressão do nome de Adolfo Salazar como criador do termo "geração dos mestres". O mérito desta descoberta é de Régis Duprat, conforme apresentado em GUERRA-PEIXE, C. Que *ismo* e esse, Koellreutter?

as durezas resultantes de contrastes com outras vozes ou combinações, mudanças no ritmo com acentos particularmente agudos, e conclusões que às vezes nem podem ser definidas dentro do princípio tonal"[214]. Este reconhecimento consolda que para Koellreutter, mais importante do que o método composicional, é romper com as "formas tradicionais".

> Deste modo, parece-me que esse período da geração dos mestres da música brasileira é, não somente um período de reação – contra um europeísmo musical – e de emancipação, mas também um período de preparação para um estilo mais castigado, de tendência mais universal: o estilo dos "Novos"[215].

Expostos com suficiente nitidez os principais nexos do ideário de Koellreutter, vale observarmos que este nosso esforço premente em conferir autenticidade às suas palavras, ao longo de seus textos e declarações, tornou-se também uma constante para o próprio Koellreutter, especialmente a partir de 1946, como atestam os muitos documentos do período, nos quais nos reteremos ainda que em brevidade. Principiemos, pois, por sua carta endereçada a Andrade Muricy em 5 de fevereiro deste ano.

A discordância de então já era quanto à interpretação do crítico a respeito da atividade de Koellreutter "quer como professor, quer como cronista", a qual foi expressa em sua coluna Pelo Mundo da Música, poucos dias antes, em 23 de janeiro.

> Nunca afirmei, verbal ou graficamente, que o nacionalismo fosse um erro. [...] Sempre admiti o nacionalismo substancial que não constitui um fim, mas sim um estágio. Admiro e batalhei sempre pela arte nacionalista representada por um Bela Bartók, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri ou pelas últimas obras de Manuel de Falla[216].

E mencionando como justificativa probatória tanto a série de textos para a revista *Leitura* – que já destacamos anteriormente – como seu artigo "A Geração dos Mestres",

---

[214] Ibid., p. 1.
[215] Ibid., p. 1.
[216] KOELLREUTTER, H.J. Carta a Andrade Muricy, 5 fev. 1946, p. 1.

então recém publicado, desdobra não apenas suas discordâncias com a fama de cosmopolita que carrega, mas igualmente com a de atonalista.

> Nunca me bati – em atitude unilateral – pela música atonal, mas sim pela música contemporânea, pela música atual, "rica de tendências", como escreve o senhor mesmo. Nunca afirmei que só Schoenberg e Alban Berg "fazem a música de hoje". Strawinsky, Prokofieff, Martinú, Bartók, Hindemith – os quais o senhor cita como preteridos por mim – foram inúmeras vezes executados em audições de "Música Viva", e as apreciações e análises de ordem estética sobre esses compositores foram – quase exclusivamente – redigidas por mim. Apenas componho na técnica dos 12 sons por considerar a técnica schoenberguiana a mais adequada para a realização expressiva do *meu pensamento musical*[217].

Pluralidade estética do crítico que também se encontra no professor, como o próprio Koellreutter destaca ao mencionar os rumos tomados por seus alunos, que de um total de 46,

> [...] 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 de uma "descabida paixão" pela técnica schoenberguiana, 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 de meus alunos, sempre tive[218].

E justifica tal ocorrência, a despeito de suas predileções composicionais individuais, pelos princípios fundamentais que norteiam sua atividade pedagógica, a qual visa unicamente à livre "educação musical e a formação de uma nova geração de compositores"[219], a partir de quatro elementos fundamentais: "Liberdade absoluta de expressão; Desenvolvimento de caráter e personalidade; Conhecimento de *todos* os processos de composição, *antigos e modernos* e das leis que constituem o fundamento da construção musical; Aquisição de um "metier" que corresponde inteiramente às exigências da composição moderna, justificadas pela evolução da expressão musical"[220].

---

217 Ibid., p. 1 (grifo nosso).
218 Ibid., p. 1.
219 Ibid., p. 2.
220 Ibid., p. 2.

> 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[221].

Fica evidente que para Koellreutter, doutrinarismo e academicismo são os principais grilhões ao desenvolvimento pleno da criação artística. Pensamento que foi constantemente reiterado pela atuação do Grupo Música Viva no rádio, divulgando "compositores de *todas* as correntes estéticas modernas", o que condiz igualmente com o já apresentado no "Manifesto 44"[222].

> Entre as 84 obras, da literatura musical contemporânea, apresentadas no espaço de 10 meses (34 gravações e 50 em estúdio) encontram-se apenas 21 de tendências atonalistas. 38 obras foram executadas em primeira audição. Pelo relatório, arquivado pela PRA 2, Rádio do Ministério da Educação e Saúde, o senhor verá a pequena percentagem de composições atonais interpretadas e a grande percentagem de música com tendência nacionalista executada[223].

Com o acirramento progressivo de posições ante as novas perspectivas abertas à música da época, torna-se cada vez mais constante a negativa koellreutteriana de sua posição como pregador do dodecafonismo. É o que vemos também na Ata de Pronunciamento, "por ocasião das audições anuais dos seus cursos de harmonia, contraponto, fuga e composição" em 18 e 20 de dezembro de 1946, documento ao qual chamaremos por "Ata 1946"[224].

> As duas audições deste ano mostrarão aos Srs. o que fazemos, como trabalhamos e estudamos. Qual o espírito que norteia nossas atividades, em cujo centro se encontra a crítica objetiva, sobre o nosso trabalho: nenhum dos meus discípulos é obrigado a seguir uma determinada

---

221 Ibid., p. 2.

222 "'Música Viva' divulga a criação musical hodierna de *todas as tendências*, em especial do continente americano". KOELLREUTTER, H.J. Carta a Andrade Muricy, 5 fev. 1946, p. 2.

223 Ibid., p. 2.

224 Deste mesmo período, ainda encontramos as missivas de Koellreutter a Eurico Nogueira França, de 05 de janeiro de 1946 (ao artigo "As Composições Contemporâneas") e a Paulo Bittencourt (em 28 abril de 1946, como protesto ao artigo do mesmo Eurico Nogueira França "Opiniões Contraditórias").

> tendência estética como o atonalismo, por exemplo. Exijo dos meus alunos exclusivamente perfeição na parte construtiva da composição. No centro dos estudos encontram-se os mestres de todos os tempos: Bach e Beethoven. E meus discípulos, assim como os de outros cursos, dedicam-se, em primeiro lugar, a um severíssimo estudo da harmonia e do contraponto tradicionais[225].

Além da autodefesa, também aparece nesta alocução, mais uma evidência sobre sua constante preocupação com a nova condição social do músico.

> É natural que nem todos os trabalhos a serem apresentados hoje e sexta-feira próxima poderão ser perfeitos. As condições e o tempo de estudo de cada estudante são diferentes. Vários freqüentam ainda escolas cujos programas deixam apenas um número insuficiente de horas vagas para o estudo das artes. Vários trabalham durante 8 a 9 horas para ganhar a vida, dedicando as poucas horas vagas que restam, a um estudo sério e difícil da música. [...] O professor deve dar apenas *diretrizes* – não regras acadêmico-doutrinárias[226].

E reaparecem como justificativa de sua atuação, o ensino deficiente – por estar atrelado a "regras acadêmico-doutrinárias" –, a problemática condição social do músico contemporâneo, e a questão formal como central na consolidação de uma nova linguagem musical condizente com as novas necessidades históricas.

> 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 reponsabilidade, em que estão implicadas a educação musical e a formação de uma nova geração de compositores: 1º - Liberdade de expressão; 2º - Desenvolvimento de 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

[225] Idem., Ata 1946, p. 1.
[226] Ibid., pp. 1-2.

> exigências da composição moderna, justificadas pela evolução da expressão musical[227].

Expendida a posição koellreutteriana pela recomposição de sua trama conceitual, abre-se, uma réstia sobre o labirinto ideológico que preparou o caminho para as rupturas internas no Gurpo Música Viva. O que até aqui verificamos – e que consiste no mais importante a este capítulo –, é que há um aprofundamento do esforço de Koellreutter por afirmar a existência de múltiplos caminhos para a resolução da nova linguagem musical suscitada pelo movimento histórico-social e a decorrente dissolução do artista na coletividade. Transformações que exigem a preparação tanto do músico, para encarar sua nova condição e os problemas que ela representa, como do público que precisa igualmente acompanhar estas mutações.

---

[227] Ibid., pp. 2-3.

CAPÍTULO 3: RUPTURAS E ESMAECIMENTO DO GRUPO MÚSICA VIVA

3.1 – A Segunda Fase da Revista *Música Viva*:

Mesmo tendo conquistado significativo acesso a espaços de interlocução e meios alternativos para difusão de suas idéias – quase sempre, direta ou indiretamente na imprensa comunistas – Koellreutter não abandonou sua vontade de uma publicação própria para a divulgação das atividades do grupo, o que se viabilizaria em janeiro de 1947, quando é publicado o boletim *Música Viva* nº 12[228].

Deste número que abre a nova fase de publicações da agremiação após a interrupção de quase seis anos, importa-nos, além do "Manifesto 46", apenas o texto "Música Brasileira", assinado por Koellreutter. Neste seu artigo, que também será publicado posteriormente na revista *Leitura* de fevereiro de 1948, Koellreutter efetua o aprofundamento das idéias expostas em "A Geração dos Mestres", de poucos meses antes. Mais especialmente, são acrescidas breves análises de obras dos compositores que lhe servem de referência, como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro e Guerra-Peixe.

Partindo do duplo reconhecimento, já apresentado em seu texto à *Tribuna Popular*, de que a "música nasce da alma popular", e de que no Brasil a "expressão artística se encontra em formação", Koellreutter reitera o folclorismo como um dos caminhos viáveis para a música contemporânea nacional. Porém, situando Cláudio Santoro e Guerra-Peixe como os mais emblemáticos representantes da "geração dos novos", por romperem

---

[228] Assinado por Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Egídyo de Castro e Silva, Eunice Katunda, Geni Marcondes, Heitor Alimonda, H.J. Koellreutter e Santino Parpinelli

"energicamente com a tradição concebendo uma arte mais universalista integrando-se nas correntes mais avançadas da música contemporânea"[229].

Consigna-se desta forma que, para o maestro teuto-brasileiro, os músicos nacionais deparavam-se com dois problemas estéticos fundamentais: a criação de uma música nacional autêntica, "sublimação dos sentimentos de uma coletividade social", e o problema universal de uma nova linguagem musical capaz de pôr-se como "expressão real de nossa época"[230]. Dificuldades passíveis de superação pelo caminho trilhado tanto na obra de Cláudio Santoro – onde "a música brasileira entra em crise", pela superação dos "exageros nacionalistas" decorrentes das "obras de um Villa-Lobos, mal compreendidas" – quanto na de Guerra-Peixe, ainda que por um viés "totalmente diferente de Cláudio Santoro", a saber, o de uma "linguagem musical baseada num *cromatismo diatônico atonal livre*"[231].

Devemos atentar que este mesmo "cromatismo diatônico" aparece no "Manifesto 46" como pedra de toque para as proposições do Música Viva. De difícil precisão conceitual – principalmente por não se tratar de um termo historicamente consagrado pela musicologia, afigurando-se mais como uma invenção koellreutteriana – este conceito, que ocasionou diversos mal-entendidos à época, e que de certa forma continua a suscitá-los ainda hoje, é esclarecido em carta de Koellreutter a Cláudio Santoro em 16 de fevereiro de 1947.

> O "cromatimso diatônico" representa o "novo" na produção hodierna, independente de tendências ou correntes estéticas. O "cromatismo diatônico" caracteriza as obras de um Hindemith, Prokofieff, Shostacovich, Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri. Esse princípio harmônico é a lógica conseqüência da expressão da evolução musical. E

---

229 KOELLREUTTER, H.J. Música brasileira, *Música Viva* nº 12, p. 46.
230 Ibid., p. 46.
231 Ibid. p. 46.

> não há obra musical contemporânea de valor estético e artístico cuja estrutura não fosse baseada no "cromatismo diatônico"[232].

Esta constatação da peculiaridade conceitual assumida pela expressão no discurso koellreutteriano justifica, uma vez mais, a pertinência da metodologia por nós adotada, a *análise imanente*, que procura a natureza própria dos conceitos no conjunto de textos de um mesmo autor, não lhe imputando significados adventícios.

Posto o breve aparte, vemos, como já muitas vezes, Koellreutter reconhecer, ao versar sobre o docecafonismo dos dois compositores, "o aspecto por assim dizer esotérico e 'cerebral' que essa linguagem musical freqüentemente apresenta em Schoenberg", beneficência já em vias de superação pela "'humanização' nela operada pelos jovens atonalistas brasileiros"[233], que fornecem a súmula do que consiste para Koellreutter sua "música viva": música que não se detém "nas convenções e formas tradicionais".

> Todas essas tendências de duas gerações de compositores demonstram que a música brasileira de nosso tempo possui o essencial para tornar-se uma grande realidade no campo da arte contemporânea universal: movimento, dinamismo, evolução, em uma palavra: vida. Deter-se nas convenções e nas formas tradicionais seria a morte[234].

Como já acenado quando falávamos do "Manifesto 45", o "Manifesto 46", apesar do seu nítido interesse conciliador, não só abranda expressões contidas no anterior, mas abdica de boa parte de suas concepções, o que não se efetivará sem desagrado por parte de alguns membros do grupo, especialmente Cláudio Santoro.

---

232 Koellreutter, Carta a Cláudio Santoro, 16 fev. 1947, apud, GOMES, M.C. *Mediação música e sociedade: uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Cláudio Santoro, a partir de sua correspondência pessoal*, p. 20.

233 Koellreutter, Música brasileira, *Música Viva* nº 12, p. 46.

234 Ibid. p. 46.

Neste manifesto, fica evidente o timbre koellreutteriano, especialmente quando observamos que precisamente aqueles pontos levantados como impedimentos à atribuição da autoria do "Manifesto 45" a Koellreutter são preteridos na presente redação[235].

De saída, percebemos que não há no documento qualquer menção à função do Estado na nova etapa do evolver histórico, muito menos a distinção conceitual entre "homem econômico" e "homem social". A música também deixa de ser "a única linguagem universalmente inteligível", passando a ser considerada "como todas as outras artes", e a combatividade direta cede espaço a uma larga generalidade que apóia "tudo que favorece o nascimento e crescimento do novo". Ataques diretos somente à "arte pela arte" e ao "academicismo". Da mesma forma que o açoite ao nacionalismo desaparece, ficando apenas a crítica ao "*falso* nacionalismo"; recolocando o conceito koellreutteriano do "nacionalismo substancial".

> "MÚSICA VIVA", admitindo, por um lado, o nacionalismo *substancial* como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o *falso* nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas[236].

Desarvorado o visionarismo e a tonalidade bolchevique-stalinista, dissipa-se também a ligação explícita entre artista e comunidade; e, assim, a música deixa de ser a "concretização das idéias e do pensamento da comunidade", para tornar-se simplesmente "reflexo essencial da realidade".

Não há como negar que permanecem algumas idéias, como as de "utilidade", "arte-ação", "engajamento"; o combate ao "formalismo", à "arte pela arte" e ao "academicismo";

---

[235] Não por coincidência, também serão estes os pontos de maior discordância entre Koellreutter e Santoro, explicitados em suas correspondências subseqüentes.

[236] GRUPO MÚSICA VIVA. Manifesto 46: declaração de princípios, *Música Viva* nº 12, p. 3.

além da necessidade da produção do novo, a utilização de novos meios de divulgação, a modificação na educação musical, e a busca pela união entre os povos pela humanização e universalização; porém todas abstratamente generalizadas[237].

A partir disso, não fica difícil perceber que as opções tornavam-se inconciliáveis; muito menos que o esforço de Koellreutter se dá no sentido contrário, inclusive culminando em sua invenção do já mencionado "cromatismo diatônico" como conceituação aditora de posições insomáveis.

Santoro, como já dito, é o primeiro a manifestar desacordos, ao ver-se insatisfeito com as dificuldades de aceitação da música contemporânea por parte do público, o que podemos verificar com grande transparência em suas correspondências pessoais. Seria certamente muito interessante recompor as discussões epistolares que seguiram entre Koellreutter e Santoro, contudo ela extrapolaria em muito nosso escopo[238]. Ater-nos-emos,

---

[237] É bom prestar esclarecimento de que não é apenas Carlos Kater quem vacila ao falar do "Manifesto 46". Vasco Mariz, apesar de gabola do pionerismo de sua atuação como propagador do Música Viva, comete deslize ainda maior ao falar dos programas para a rádio MEC iniciados em 1944: "Foi propósito dessas irradiações a defesa da atitude estética atonalista, intransigente ou não, e a divulgação da música contemporânea, princípios estes claramente expostos no *Manifesto de 1946*, um dos documentos mais expressivos da história da música brasileira". MARIZ, V. *História da música no Brasil*, p. 231. Fazendo-se uma leitura, ainda que não muito detida do referido manifesto, o qual o autor transcreve ao final do 13º capítulo do seu livro – "Entreato Dodecafônico: O Grupo Música Viva e H.J. Koellreutter" –, vemos que no mesmo não se afigura "claramente" a defesa desses princípios. A única referência que pode justificar parcialmente isto (e de forma errônea segundo nossa investigação) é o tópico, que diz: "MÚSICA VIVA estimulará a criação de novas formas musicais que correspondam às idéias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico", o qual já foi devidamente explanado em ocasião anterior. E mais surpreendente é verificar que Mariz sustenta tais incorreções – cujo peso de suas conseqüências ainda está por ser mensurado – mesmo depois de uma significativa missiva de Koellreutter, que encontramos durante uma das tantas vasculhas por acérvulos de toda ordem. Trata-se duma carta de 27 de julho de 1953, cujo conteúdo é insofismável: "Além disso, fiquei muito chocado com seu artigo para o *Correio da Manhã*, pois não sei, como podia escrever tais conceitos, conhecendo-me bem e sabendo perfeitamente que *todos* os meus discípulos estudam contraponto e harmonia clássicos e que nem 5% deles seguiram a corrente atonalista ou dodecafonista. Você sabe perfeitamente que nunca intervenho nos "credos" ou nas tendências estéticas dos meus alunos respeitando inteiramente a personalidade e as idéias de cada um". KOELLREUTTER, H.J. Carta a Vasco Mariz, 27 julho 1953, p. 1.

[238] Sobre este assunto, existe o, há pouco mencionado, trabalho de Mariana Costa Gomes que, a despeito de nossa discordância com o exagerado malabarismo gnosiológico, os esquematismos iterpretativos, e de sua capitulação ante a lavra de equívocos já consagrados a respeito de Koellreuter e do Música Viva, fornece um bom manancial das idéias postas em pugna por Cláudio Santoro e Koellreutter no período.

por hora, a uma destas cartas enviada por Cláudio Santoro a Koellreutter em 28 de janeiro de 1947.

> Quanto à revista fiquei um pouco decepcionado... Não fique zangado comigo [...] quanto ao Manifesto estou em alguns pontos de vista em pleno desacordo. Como sabe ignorava este porque não compareci na sua discussão embora dissesse a você que assinava de qualquer maneira[239].

O desacordo se dá quanto às "contradições" e "outras cousas [que] não estão claras embora compreenda e esteja de acordo, como, por exemplo, o final da primeira frase – 'produto da vida social' não diz bem o nosso pensamento"[240].

> Não concordo com a segunda frase e não tem explicação muito clara a sua significação quando aparece. Porque "super-estrutura de um *regime cuja estrutura*"? Você quer chegar à conclusão que a arte musical é uma cousa material porque é super estrutura de um regime qualquer... Ou porque é super estrutura dos sentimentos da coletividade, é por força uma manifestação material?[241].

Para Santoro, que a esta época já militava no PCB, a falta de especificação está no fato de não se falar que a música é materialidade exatamente por ser "super estrutura dos sentimentos da coletividade" e não apenas por ser "super estrutura dum regime qualquer".

Uma vez aguçadas as rupturas – geralmente advindas da percepção das implicações comunicacionais do atonalismo, cristalizadas em sua má aceitação pública –, o empenho conciliador de Koellreutter torna-se cada vez mais evidente, como notamos também no artigo "Ainda Koellreutter e a Música Brasileira" de Antônio Rangel Bandeira de 1 de março de 1947, o qual torna pública a manifestação de Koellreutter contra as acusações contidas em outro artigo do mesmo colunista, chamado "Koellreutter e a Música Brasileira".

---

239 SANTORO, C. Carta a Hans-Joachim Koellreutter, 28 jan. 1947, in KATER, C. op. cit., p. 255.

240 Ibid., p. 255. Não é de se estranhar que seja exatamente a mudança que apontávamos entre os manifestos de 1945 e 1946, o que fortalece que a autoria não é de Koellreutter.

241 Ibid., p. 255.

Nesta carta endereçada ao crítico de *O Cruzeiro*, Koellreutter, ao falar de Cláudio Santoro e César Guerra-Peixe, afirma: "ex-discípulos meus que, entretanto, se encontram em caminhos bem diferentes do meu! [...] O nosso grupo e todas as suas iniciativas estarão sempre ao inteiro dispor de *qualquer* compositor, nacional ou estrangeiro, *independentemente de sua tendência*"[242], enfatizando, ainda, que "É com interesse pois que recebemos qualquer crítica objetiva e construtiva sendo o sectarismo inteiramente contrário aos nossos ideais e aos princípios estabelecidos em nosso 'Manifesto 1946'"[243].

Autodefesa que vai ao encontro de outros documentos deste mesmo ano, como nas "Palavras Pronunciadas por H.J. Koellreutter, por Ocasião da Audição dos Seus Cursos de Harmonia, Contraponto, Fuga e Composição", de 5 de outubro.

> E creio ser dispensável declarar mais uma vez, que os nossos trabalhos não se relacionam – e nunca se relacionaram – apenas com a música chamada 'atonal', como muita gente continua pensando; mas sim abrangem o estudo de *todas* as formas da composição musical incluindo as matérias teóricas tradicionais. [...] Então teríamos que desistir de um trabalho que visa única e honestamente contribuir para o desenvolvimento cultural do Brasil[244].

Neste mesmo diapasão, um texto de Renato Almeida ainda deste ano, reforça esta preocupação de Koellreutter para que o Música Viva não ficasse associado a um pensamento musical único. É o artigo "Atonalistas Brasileiros", publicado pelo *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro em 30 de novembro.

> Mas, como toda idéia nova, o sistema dodecafônico trazia em si energias fecundas e forças de libertação. Não seria – e já agora o tempo nos revela que não foi – uma transformação. Mas o seu valor como contribuição se pode medir exatamente pelas modificações que vem sofrendo, o que significa novas trilhas abertas para horizontes desconhecidos. Coube ao grupo [...] *Música Viva*, chefiado pelo compositor H.J. Koellreutter, a

---

[242] KOELLREUTER, H.J. Carta a Rangel Bandeira, in BANDEIRA, A.R., Ainda Koellreutter e a música brasileira, p. 1. (grifos do autor)

[243] Ibid. p. 1. Curioso perceber que Koellreutter enfatiza o caráter não sectário do "Manifesto 46", como argumento para sua autodefesa.

[244] Idem. Ata 1947, p. 2.

> aceitação e divulgação das doutrinas de Schoenberg, que não é propriamente a diretiva do movimento, mas se tornou sua característica marcante[245].

Este texto de Renato Almeida é certeiro não apenas no reconhecimento da atuação do Grupo Música Viva, que tinha o atonalismo como uma prática de partida, e nunca como um ponto de chegada, mas também na avaliação crítica que faz do dodecafonismo, a qual vale mencionar, mesmo não cabendo aprofundamento.

> No esforço realizado, aparecem duas figuras de merecimento – César Guerra-Peixe e Cláudio Santoro –, os mais destacados atonalistas brasileiros, seguidos de outros jovens ainda não revelados. Aqueles compositores já constituem elementos apreciáveis e com soluções próprias, que são promessas que não se limitarão no polígono das experiências de Schoenberg[246].

Retomando a série de publicações, voltemos ao mês de abril de 1947, quando foi publicada a revista *Música Viva* nº 13, onde encontramos o texto de Koellreutter intitulado "O Músico Criador no Estado Socialista".

O texto traz suas idéias sobre as "condições dos músicos-criadores numa sociedade em que os meios de produção constituíssem patrimônio coletivo, em vez de serem a base para um domínio de classe", enfatizando a proletarização gradual do músico, que "na sociedade intelectual moderna, pertence a um proletariado semelhante ao do proletariado do operário"[247].

A formulação confusa, que se refere à "exploração da força de trabalho" do músico por parte de empresários e empresas financeiras, indica, pouco adiante, as não menos nebulosas alternativas possíveis:

---

245 ALMEIDA, R. Atonalistas brasileiros, p. 1.
246 Ibid., p. 1.
247 KOELLREUTTER, H.J. O músico criador no estado socialista, *Música Viva* nº 13, p. 1.

> Desaparecendo cada vez mais os capitais individuais, o compositor viverá ou da venda dos produtos da própria arte aos poderes públicos ou às associações livres, ou de profissões estranhas à arte[248].

Esta visão resulta da observação da possibilidade de redução da jornada de trabalho individual, em conseqüência de um "melhor planejamento industrial", o que conduzirá à ruína a "separação entre trabalho físico e intelectual". Entretanto, esta ocorrência não implicará na impossibilidade de se "dispensar do trabalho estranho às suas preocupações, os cientistas ou artistas que a coletividade queira consagrar inteiramente aos laboratórios ou estúdios de trabalho artístico"[249].

> Por outro lado, não há dúvida que o desenvolvimento da arte pública oferecerá aos compositores profissionais campos de ação cada vez mais amplos. E não sómente com a assim chamada arte oficial poderá contar o compositor – pois os trabalhadores cuja maioria, no estado capitalista, está reduzida à condição de simples máquinas vivas – uma vez melhor remunerados e mais bem instruídos, formarão, evidentemente, associações para embelezar sua vida por meio de concertos, conferências e outras atividades espirituais. Ademais, surgirão associações livres, como aquelas já existentes na União Soviética, destinadas à remuneração dos trabalhos e a centros de estudos e recreação dos artistas[250].

Mesmo falando de socialismo, Koellreutter não vislumbra o fim do assalariamento. Seu socialismo é claramente o estatismo de modelo soviético, que instaura uma "arte oficial" desprovida de "favoritismo burocrático" e "mau gosto burguês", pois o "estado não é 'uma só' pessoa moral, que faz prevalecer uma vontade única, as mesmas tendências em todos os domínios; mas é um conjunto de pessoas morais"[251]. E menciona em justificativa os exemplos musicais de Haendel, Verdi, Beethoven, Richard Strauss, Prokofiev e Shostakovich, como compositores que produziram obras-primas por encomenda do Estado.

> No regime socialista, onde a transformação da propriedade capitalista em propriedade coletiva garante a todos os cidadãos a instrução e o lazer indispensáveis para que a cultura realmente possa pertencer também à classe proletária, a arte pública tornar-se-á a mais alta expressão do ideal

[248] Ibid., p. 1.
[249] Ibid., p. 1.
[250] Ibid., p. 1.
[251] Ibid., p. 1.

> do povo inteiro, e não representará mais a mediocridade espiritual das classes possuidoras. (O triunfo do proletariado não é possível, naturalmente, sem que êste atinja um alto gráu de desenvolvimento intelectual e de compreensão dos interêsses gerais da sociedade)[252].

Apenas em setembro, portanto cinco meses depois, sairá o 14º número da revista[253], onde encontramos o importante texto de Koellreutter "A Propósito da Arte Social". Esta carta aberta em reposta ao professor Pierre Darmangeat[254], que na edição anterior da revista, publicara um artigo de mesmo nome, é digna de atenção ao menos enquanto revelação da infatigável busca koellreutteriana pelo novo e de sua paulatina apropriação do linguajar marxista.

> Em nosso meio – um meio em formação – onde o nível cultural das massas, na maioria analfabetas, é dos mais baixos, onde o capitalismo, através de agentes de concertos, do rádio e dos editores, estabeleceu uma espécie de pseudo-cultura cujas conseqüências são uma tremenda confusão de valores e um individualismo desenfreado e prejudicial a um desenvolvimento verdadeiramente cultural, em tal meio o problema social da arte é de máxima importância para todo artista ciente de sua responsabilidade como intelectual[255].

Koellreutter fixa neste texto a arte como resultante da vida social; mais especificamente, nascida da "necessidade humana de se exprimir", uma vez reconhecido que "Toda arte expressa e relata alguma coisa", e que no caso particular da música, esta expressividade se dá por meio de idéias "puramente musicais"[256].

> Um meio de expressão, porém, deve ser útil e servir aos interesses da humanidade. Assim toda a arte está classificada de acordo com a teoria marxista do valor, dependendo este da importância de uma obra-de-arte para o progresso revolucionário da humanidade. Eis o conceito fundamental que orienta as atividades do artista cuja obrigação é servir aos interesses da coletividade[257].

---

[252] Ibid., p. 1

[253] Esta edição da *Música Viva* também foi publicada na revista *Paralelos* n.º 6. Foi desta edição que dispusemos.

[254] Catedrático do Liceu Henri IV de Paris. DARMANGEAT, P., A propósito da arte social, *Música Viva* nº 12, p.1.

[255] Ibid., p. 39.

[256] Ibid., p. 39.

[257] Ibid., p. 39.

Surge neste parágrafo um nódulo fundamental para o entendimento do pensamento de Koellreutter. Para ele a "teoria marxista de valor" estabelece o nível artístico de uma obra de acordo com a sua *utilidade* para o "progresso revolucionário da humanidade", o que no atual estágio de "profunda transformação social" deve ser o de servir à coletividade humana.

Sendo assim, Koellreutter anula com veemência a "independência 'absoluta' do artista" com relação ao seu meio circundante – como apresentado por Darmangeat –, reconhecendo, no limite, uma independência "muito *relativa*", que não é maior que a independência geral característica a qualquer indivíduo. Dito de outro modo, a independência do artista é o que obriga a finalidade *utilitária* da arte, uma vez que o artista só produz uma arte autêntica quando reconhece que ele não se distingue dos demais indivíduos, e, por tal reconhecimento, é capaz de produzir uma arte condizente com "relação ao desenvolvimento social e à super-estrutura dele"[258].

> Nas artes sempre se refletem o pensamento e o sentimento coletivos de uma determinada sociedade ou classe. E as artes sempre foram determinadas pela lei fundamental do desenvolvimento social. Lembro a transição do estilo feudal ao burguês no Renascimento italiano com o crescimento das relações capitalistas comerciais, o Rococó cuja base social era a oligarquia financeira, o nascimento do Romantismo com o crescimento da burguesia[259].

Incontestável que para Koellreutter a arte nunca foi "a empresa de um só individuo", mas reflexo "super-estrutural" de um conjunto social que através do "talento" individual exprime as idéias e sentimentos de toda a sociedade. Uma vez que a arte é reflexo apenas mediado pelo trabalho individual, e não uma determinante reflexiva desta mesma

---

[258] Ibid., p. 38.
[259] Ibid., p. 40.

sociedade, o valor de uma arte será mais elevado, quanto mais esta arte "servir assim às grandes necessidades sociais de sua época"[260].

É nítida a influência do vulgarismo marxista, para o qual a "utilidade" de uma obra está relacionada ao seu caráter revolucionário, o que obviamente contradiz a afirmação subseqüente de que o romantismo expressa o "crescimento da burguesia" e, conseqüentemente, seu caráter revolucionário. Koellreutter não vê neste movimento artístico exatamente a negação das grandes necessidades sociais de uma época.

Aqui se dá um importante ponto para reflexão.

> Quando uma nova etapa no desenvolvimento da civilização dá vida a um novo gênero de arte, nenhum "grande" artista poderá mudar o caminho da arte. Se, por exemplo, causas desligadas do curso geral do desenvolvimento social, político e intelectual da Alemanha tivessem causado a morte de Schumann, Brahms, Wagner, em sua infância, a música alemã seria menos perfeita, talvez, mas a orientação geral do seu desenvolvimento na época do romantismo, continuaria sendo a mesma[261].

Primeiramente, deve ficar assinalado que, para Koellreutter, os compositores mencionados são de grande qualidade artística e plenamente condizentes com as "necessidades sociais" de sua época. Entretanto, quando Koellreutter afirma que a grandeza artística decorre da adequação da arte às necessidades sociais – entenda-se "revolucionárias" – de uma época, ele não reconhece o que há de mais fundamental no romantismo, e aqui reside boa parte das suas prospecções para a nova arte.

Uma vez concebido que a grande arte é sempre reflexo super-estrutural de forças transformadoras, portanto novas, na infra-estrutura social, põe-se a necessidade incondicional do *artisticamente novo*. Sua visão evolucionista da arte, finalmente, encontra

---

[260] Ibid., p. 40.
[261] Ibid., p. 40.

uma aparente sustentação retórica na abstração vulgarizante de categorias como “forças produtivas”, “infra e super-estrutura” e a “teoria marxista do valor”.

Para Koellreutter, a evidente necessidade do novo é a comprovação de uma nova etapa que se põe na vida social, não atinando para o fato de que o novo possa ser uma decorrência necessária à continuidade de um estado de coisas; não se apercebendo de que as coisas também se transformam para continuarem iguais.

Em seus discernimentos, a arte é reflexo do mundo, portanto a história da arte é resultado da história da humanidade, contudo sua explicação para a história da humanidade se dá a partir da história da arte, e aí efetiva-se um nocivo embaralhamento. Embaralhamento permitido, como já assinalado, pela utilização dos conceitos de *infra-estrutura* e *super-estrutura*, os quais se inviabilizam quando aplicados ao romantismo.

Não intentamos aqui negar que a arte sempre esteve atada aos estratos sociais progressistas que portaram a bandeira do desenvolvimento humano, mas apenas salientar que isso não se dá no romantismo. Posto de modo indagativo, como explicar a grandeza de Lizst, Wagner ou Brahms, a partir deste entendimento arte-progresso, quando esta arte (super-estrutura) corresponde a um grupo (infra-estrutura) que já deixou de encarnar o progresso? Ou nega-se o valor do romantismo ou a validade deste tipo de análise.

Koellreutter, por sua sensibilidade e conhecimento musical, opta pela segunda alternativa. Entretanto, o espírito conciliador continua: ele mantém a análise que se vale do esquematismo “infra-estrutura/super-estrutura” associado à correlação “arte-progresso”, mas com uma modificação substancial: deduzindo a infra-estrutura da superestrutura, praticando um idealismo a partir de uma nomenclatura falsamente materialista onde a *dialética* é aniquilada.

O contato de Koellreutter com as idéias comunistas circuladas nos meios em que atuou, certamente lhe inspiraram o uso da nomenclatura marxista, entretanto, esta influência nunca se deu ao ponto de lhe ocasionar uma inflexão teórica profunda. É o que percebemos em seu uso dos termos supracitados como "infra e super-estrutura", "forças produtivas" e, mais especialmente, "teoria marxista do valor", cuja incorporação às suas idéias não ocasionou qualquer transformação conceitual significativa[262].

Daí a importância em se firmar o reconhecimento do caráter pseudo-marxista da concepção de Koellreutter, pois trata-se de uma interpretação própria, ainda que não exclusiva, da história da arte, a qual não coincide com a de Marx, nem com a dos marxistas. No último caso, ao menos em algumas de suas variações, pode até haver o reconhecimento da grandeza de determinados artistas românticos, como em Marx, mas nunca por estes atenderem às necessidades sociais de sua época, e sim por encarnarem o drama desta ocorrência, a fatalidade de uma verdade e a perda que ela ocasiona.

Para Koellreutter, o romantismo caracteriza uma modificação no capitalismo, coincidente com os anseios gerais da humanidade, assim como a nova arte configura igualmente uma nova "transformação profunda" na base social. Evidencia-se, assim, que o esteticamente novo nunca é a perpetuação, mas sempre uma ruptura benéfica, pois reflete uma alteração positiva e inevitável no chão histórico-social. Por isso de sua apologia irrestrita ao novo, que tem como única ressalva sua crítica ao cubismo e futurismo, que não são julgamentos coerentes, mas uma apropriação plagiária.

---

[262] Este curioso processo de assimilação da nomenclatura marxista e, conseqüentemente, de desnaturação do pensamento marxiano, pode ser visto – ainda que passando desapercebido pela autora, que não vê inautenticidade alguma em tal operação – na leitura que Koellreutter faz de *Contribuição à crítica da economia política* de Marx em correspondência a Cláudio Santoro, apresentada fragmentariamente na dissertação de Mariana Costa Gomes. Cf. GOMES, M.C., op. cit., pp. 20-25.

No ano seguinte, em 9 de abril de 1948, Koellreutter deu prosseguimento a estas suas idéias na conferência "Fundamentos d'uma Estética Musical", realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP), a qual foi brevemente relatada no *Diário de São Paulo* de 10 de abril de 1948, sob o título "Conferências e Debates Sobre Estética Musical".

É certamente muito difícil versar sobre algum conteúdo tendo por base apenas o que foi transmitido por intermediários que não sabemos a procedência (o texto não é assinado) nem a condição em que se deu sua apreciação. Por nenhum motivo senão este, apenas pontuaremos o conteúdo da conferência, o qual comprova a continuidade de suas afirmações em "A Propósito da Arte Social".

Segundo consta, Koellreutter privilegiou em sua palestra, a problematização dos fundamentos de uma estética arrimada no "conceito do belo 'ideal'"; e sublinhou a música como expressão dos sentimentos da coletividade, o que leva o artista e sua obra a servirem "à humanidade". E ainda detalhou seu entendimento da música como perpétua evolução atrelada às "forças produtivas".

> Depois de mostrar a relação entre o românico 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 auto-suficiência que acarretam o formalismo; mostrou também que, divido à constante modificação e flexibilidade do conteúdo, a forma fica às vezes para trás, causando uma contradição entre forma e conteúdo que, em parte, caracteriza o panorama musical de nossa época[263].

Por mais que não possamos depreender o real peso dos conceitos empregados por Koellreutter, podemos frisar os temas, dentro os quais destaca-se com facilidade a aparição definitiva da contradição que será muitas vezes retomada entre *forma* e *conteúdo* nas artes.

---

[263] CONFERÊNCIAS e debates sobre estética musical, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 10 abr. p. 1.

Pouco mais de dois meses depois, em 20 de junho de 1948, Koellreutter escreve a Cláudio Santoro uma reveladora carta, onde fala das atividades do Música Viva como um trabalho de "descongestionamento" de processos musicais da última fase da música burguesa, e manifesta discordância com o conceito de "passo atrás" de Santoro contido em sua carta de 6 de junho do mesmo ano. Ao que tudo indica, Santoro afirmou a necessidade de um "passo atrás" por parte do Música Viva para desfazer o caminho tomado pela agremiação.

> O que você escreve sobre o Congresso de Praga é interessantíssimo. Só gostaria [de] informações mais detalhadas, também para a publicação na "Folha do Povo" – na qual já escrevi a respeito – e em "Leitura". A propósito: recebeu o número de "Leitura" com meu artigo intitulado "Arte dirigida"? [...] Estou curiosíssimo para receber seu artigo. Concordo com tudo que escreve em sua carta. Discordo, entretanto, do "passo atrás". Este não é necessário. O problema social da música pode e deve ser resolvido sem o "passo atrás". E já avançamos muito nesse caminho. Estou convencido que os talentos e os "gênios" encontrarão a solução pela clarificação do material novo – criado pela última fase da música burguesa – pelo "descongestionamento" de processos e por uma organização formal mais simples e mais inteligível[264].

Entretanto, esta discordância quanto ao "passo atrás", é apresentada por Koellreutter como um detalhe acessório, e não como o cerne das questões, tal qual se apresentava para Santoro.

> Mas, diga-me, Cláudio, quais são os elementos na música que você considera "burgueses"? Em que consiste, segundo *sua* opinião o "realismo socialista" em música? Precisamos primeiro definir bem os conceitos a fim de que possamos discutir. O que é "real", o que é "irreal" na arte musical? Você diz: "... começamos por um novo caminho". Em que consiste esse caminho? Tecnicamente falando, é claro. Seja franco, Cláudio e diga-me: não acha que Shostakovitch, Prokofieff, Khatchaturian são tão "burgueses" em sua música como Hindemith, por exemplo? Eles não se distinguem daquela música que representou o pensamento "burguês". Onde está a música que possa representar a sociedade nova, realmente e inteiramente nova, sem preconceitos e verdadeiramente livre? Essa música não existe. Não existe ainda. Mas haverá de existir saindo da luta e do trabalho como a própria organização social. Sinfonia, Sonata, Desenvolvimento, Variação e Cadência, certamente, não poderão ser os

[264] KOELLREUTTER,H.J. Carta a Cláudio Santoro, 20 junho 1948, in KATER, C. op. cit., p. 278.

> característicos da música da nova sociedade. Esse ponto é para ser esclarecido. Concordo com tudo, mas discordo do "passo atrás". Creio firmemente no talento que encontrará a solução sem precisar retroceder. Aliás, sempre foi assim. A história o demonstra[265].

Esta querela seria assumida publicamente no boletim *Música Viva* nº 16, de agosto seguinte, quando Cláudio Santoro apresenta oficialmente as diretrizes votadas no Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música em Praga, naquele mesmo ano. Também consta nesta edição da revista o artigo "A Arte Funcional: a propósito de 'O Banquete' de Mário de Andrade"[266].

Muito se tem dito a respeito de uma suposta aproximação de Koellreutter às idéias de Mário de Andrade, especialmente a partir da década de cinqüenta; e este artigo, bem como a publicação de diversos excertos da referida obra de Mário de Andrade em diferentes edições da revista *Música Viva*, são recorrentemente utilizados como comprovação desta ocorrência[267]. Entretanto, o que se vê neste artigo é a já tantas vezes mencionada *leitura conveniente*, com apropriação tópica de determinadas passagens, que Koellreutter faz dos escritos de Mário de Andrade.

Neste artigo bastante breve, Koellreutter pinça em Mário de Andrade, os princípios da "arte-ação" e "utilidade", como encaminhamentos de uma "arte dirigida" a serviço da coletividade, "nesta hora em que a civilização muda de rumo, processando-se uma das maiores transformações sociais porque já passou [...]"[268].

> Não se trata em absoluto de "regulamentar" ou "decretar" um determinado estilo ou gênero de arte, mas sim de orientar e dirigir o artista como representante de uma coletividade, num sentido construtivo, e demonstrar

---

[265] Ibid., pp. 278-279.

[266] Como não passou desapercebido ao leitor, não mencionamos o boletim *Música Viva* nº 15, o que se justifica por não figurar neste qualquer artigo que tenha relevância direta para o nosso escopo.

[267] Outro argumento comumente utilizado como justificativa é a assunção da composição da ópera coral marioandradiana "O Café", por Koellreutter na década de 70.

[268] KOELLREUTTER, H.J., A arte funcional: a propósito de "O Banquete" de Mário de Andrade", *Música Viva* nº 16, p.1

> a ele as contradições que se manifestam em sua obra; pois estas surgem sempre, quando um novo conteúdo carece ainda de uma nova forma como acontece em todas as épocas de transição, quando as novas forças produtivas da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes. É o período de adaptação de toda a super-estrutura, - à qual as artes naturalmente pertencem – às condições alteradas da existência social[269].

Nota-se que Koellreutter vai acoplando às idéias do escritor paulista entendimentos seus absolutamente estranhos àquele corpo teórico, chegando mesmo a subvertê-los em muitos momentos, como se vê na passagem supracitada, que prepara a re-exposição de sua concepção do conflito entre *forma* e *conteúdo* como força motriz da história da arte.

> A contradição entre um novo conteúdo e uma velha forma é a fonte mais importante do desenvolvimento da expressão artística. No processo do desenvolvimento o conteúdo muda, adquire novos elementos e converte-se, em última instância, em novo conteúdo. [...] A nova forma exprime, correspondentemente, o novo conteúdo, cria de novo a possibilidade de desenvolvimento dêste, constitui a organização interna do conteúdo em desenvolvimento; e o desenvolvimento continua a efetuar-se até que surja novamente entre eles um conflito, e assim por diante[270].

Se esta contradição pode ser reconhecida em Mário de Andrade, ela só é permissível em parâmetros absolutamente distintos, pois, por mais que haja nele uma profunda admiração pela arte do inacabado e pela produção do novo, não há, porém, a abdicação de categorias estéticas fundamentais, nem o caráter "revolucionário" da arte como se dá na apropriação koellreutteriana.

> Entretanto, está nascendo uma nova geração cuja vitalidade dá o sêr a uma nova expressão artística a qual criará suas próprias formas e também sua "grande arte". E a nova geração julgará o valor da obra-de-arte não pelo conteúdo puramente estético que ela encerra, mas sim *pela importância que ela tem para o progresso revolucionário da humanidade*.[271]

Aqui deve ficar claro que a exigência fundamental de Mário de Andrade nunca foi por uma arte caracteristicamente revolucionária, mas por certa inflexibilidade moral do artista, que sempre o conduziu a uma preocupação muito maior com a necessidade de

---

[269] Ibid., p. 1.
[270] Ibid., p. 1.
[271] Ibid., p. 1. (grifo do autor)

reformar o artista antes da arte, o que se comprova em sua eleição emblemática de Nyi Erh como "o maior músico" de sua época[272]; questão que certamente merece aprofundamento maior, porém incabível ao momento, dadas metas por nós estabelecidas.

Muito mais importante que o texto de Koellreutter, é a publicação, nesta mesma edição da revista, das diretrizes resolutas do Manifesto de Praga, nas quais nos deteremos a seguir, a partir do texto de Cláudio Santoro a elas consagrado.

---

[272] Cf. ANDRADE, M. O maior músico, in COLI, J. *Música final*, pp. 29-33.

3.2. O "Manifesto de Praga"

O Manifesto de Praga, que já havia sido apresentado no Brasil em agosto de 1948 – pela publicação de seu "Apelo" – foi exposto por definitivo com o artigo "Problemas da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apêlo do Congresso de Compositores de Praga" de Cláudio Santoro à revista *Fundamentos*.

Ainda que seja necessário, não faremos aqui uma crítica detalhada aos princípios zdanovistas estabelecidos para a música a partir do Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música em Praga, pois se constituiria como um exagero de pretensões. Cabe-nos, portanto, apenas pontuar a posição de Cláudio Santoro, como deambulação prévia ao entendimento das posições de Koellreutter.

Por meio de seu texto, "Problemas da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apêlo do Congresso de Compositores de Praga", Santoro apresenta uma súmula baseada nas discussões estabelecidas durante o referido congresso, especialmente a partir das exposições de Alan Bush, Hans Eisler e Alois Aba, aditadas pelas observações de Krenikov, Shaporin e Tarastov.

Afora o descarte do pronunciamento de Aba, por seu "ponto de vista pouco científico", Santoro absorve as linhas gerais consignadas pelos dois primeiros expositores, Bush e Eisler, ainda que lhes objetando discordâncias pontuais. Suas concordâncias dão-se essencialmente quanto à positiva avaliação global das tendências contemporâneas, emblematizadas em Stravinski e Schoenberg, as quais, ao ver de Santoro, são expressões do pessimismo característico ao decadentismo burguês, portanto, incondizentes com uma "sociedade nova e cheia de esperança no futuro e no bem estar da humanidade"[273]. Mesmo

[273] SANTORO, C. Problemas da música contemporânea, p. 234.

aceitando a existência de uma variação de nuances entre as duas estéticas, Santoro considera que ambas fracassam por não conseguirem solucionar uma problemática estética fundamental: a ligação entre evolução da arte e evolução social[274].

> Distanciados desta verdade, não puderam compreender o fenômeno e todas as contradições existentes, pois vivem num mundo à parte, fechados num laboratório, impossibilitados de ver fora de si mesmos. Suas escolas não puderam ser desenvolvidas e sim imitadas pois estavam longe de um conteúdo realmente novo[275].

Importante o reconhecimento de Santoro de que uma das questões principais que perpassam o "Apelo" é a observância de que a "verdadeira fraqueza" da música contemporânea é a sua "falta de conteúdo", e conseqüentemente seu apego exclusivo a questões técnicas.

> Portanto, grande é a importância desse "Apelo", lançado pelos compositores progressistas reunidos em Praga, aos seus colegas do mundo inteiro, onde fazem autocrítica, e pedem um trabalho que venha de encontro aos anseios da sociedade nova, aos anseios da classe laboriosa, e que seja a expressão da verdade cultural, arte para todos, arte com raízes no povo e nas tradições nacionais[276].

A ênfase recai sobre a necessidade de superação do "formalismo", pela elaboração de uma obra nucleada por um novo "conteúdo"; onde "formalismo" atende por "toda arte abstrata e desligada da realidade social, desprovida de uma base sólida de cultura popular"[277], e o novo conteúdo por algo próximo ao já alcançado em literatura pelo realismo socialista.

> [...] tomar como ponto de partida uma época que constituiu um período áureo na manifestação artística de uma classe, para daí tirar conclusões com o aproveitamento da cultura popular, desenvolvendo-a com um sentido revolucionário e partindo por um novo caminho[278].

---

274 Ibid., p. 234.
275 Ibid., p. 234.
276 Ibid., p. 235.
277 Ibid., p. 235.
278 Ibid., pp. 235-236.

O princípio norteador é o de que não se soluciona o problema de uma sociedade produzindo uma arte que é simplesmente reflexo de sua decadência, algo que apenas ampliaria este processo. Concepção que se fundamenta no fato de que "não existe manifestação artística desligada da sociedade, pois o artista sempre serve a classe dominante e é por esta razão que a arte nos países capitalistas é decadente"[279].

Verificam-se aí, duas questões centrais: a separação arte-conteúdo e o reconhecimento da beleza artística na capacidade de uma arte integrar-se ao povo. Contudo passa inobservado o fato de que a música contemporânea não desagrada apenas ao grande público que não a entende, mas igualmente a um significativo grupo de artistas e especialistas que as entendem. Ignora-se, assim, que o problema da música contemporânea não está em sua complexidade, mas em sua desagradabilidade ocasionada pela abdicação de determinados elementos constitutivos do qual a complexificação formal é só uma das faces conseqüentes desta própria abdicação.

Destarte, a solução proposta pelo Congresso, a qual não é vista como uma imposição do Estado, mas como a decisão de uma "grande assembléia, na qual tomaram parte todos os compositores da União Soviética"[280], assenta-se em uma diagnose errônea, e por isso redunda igualmente em erro. Colocar a não aceitação da música contemporânea simplesmente como conseqüência de sua complexidade técnico-formal, implica no reconhecimento de que sua simplificação técnica, por si, ampliaria seu valor estético.

Em suma, reconhecido que o problema da música contemporânea é sua incomunicabilidade não só com as massas, e que esta não está ligada ao seu distanciamento das fontes populares, mas ao fim da centralidade acústica, revela-se que os signatários do

---

[279] Ibid., p. 236.
[280] Ibid., p. 235.

"Apelo", ao operarem a separação entre *forma* e *conteúdo*, demonstram-se incapazes de reter o cerne da problemática musical de sua época.

Fica desta forma, evidente que para Santoro, a luta contra a "arte pela arte" constitui-se como algo fundamental, tal como para Koellreutter. Contudo, esta diferença não se dá exclusivamente no entendimento do que seja "arte pela arte", mas de diferentes posições estéticas assumidas por ambos que os levaram a conclusões bastante distintas.

> Este problema que me preocupa depois de 1945, foi objeto de longas discussões com Koellreutter, sem chegarmos a um completo esclarecimento da matéria. Hoje, o esclarecimento está feito, sobre que função deve ter a obra de arte, e é preciso agora trabalhar nesse sentido, procurando a realidade positiva que deve ter a criação artística[281].

Para Santoro "arte pela arte" é a arte desligada do mundo, sendo assim, todas as formas artísticas que não conseguem atingir as grandes massas. Uma vez que a música contemporânea não atinge o povo, ou quando lhe atinge, imprime-lhe um sentimento pessimista e de certa maneira contemplativo, ela consiste em uma nova forma de "arte pela arte" que expressa a decadência mundana. Sendo assim, esta arte não se põe em consonância com as perspectivas abertas pelo socialismo, algo que só se dará pela produção de uma arte mais simples e popular que se coloque ao lado da classe "laboriosa".

Situando em termos distintos – ainda que correndo risco de redundância, mas no intuito de frisar com maior exatidão – para o compositor manauense, a música do século XX é uma forma de luta antiburguesa onde o músico tem a obrigação de aliar-se à "força nova que é o proletariado"[282], devendo para isso buscar uma forma comovente e

---

[281] Ibid., p. 238. Curioso que a data seja a mesma da confecção do "Manifesto 45".

[282] Ibid., p. 237.

construtiva, e por isso acessível, o que conduz à retomada do período progressista da burguesia, ligando-o à tradição e ao "povo"[283].

Já para Koellreutter, "arte pela arte" é arte estagnada, ou seja, a arte que se mantém preza aos ditames formais do romantismo, e que precisa ser combatida por meio de uma renovação formal condizente com a nova etapa do evolver societal. Evidentemente, Koellreutter não ignora a dificuldade de compreensão destas obras, a qual deve ser dirimida por um empenho progressivo de educação das massas. Em assimetria ao observado por Santoro, Koellreutter vê a música como movimento, como luta pelo novo, e assim tornando-se *construtiva* à medida que edifica o novo a partir da desconstrução das velhas formas.

Para ambos, portanto, a música deve ter sempre um *novo* conteúdo, o que para Santoro consiste na introdução de idéias socialistas em música, ao passo que para Koellreutter, em música, a forma é o conteúdo, e por isso a novidade deve estar invariavelmente na forma.

Por fim, como todo músico progressista, Santoro possui um acerto e um erro: acerta ao perceber a incomunicabilidade evidente na música contemporânea que acaba afastando o público dos artistas, mas erra ao não perceber que esta incomunicabilidade se dá pela ausência de uma sintaxe nova estabelecida, ou seja, por ela valer-se de uma linguagem sem sintaxe estabelecida, ou ainda, porque a ampliação destes processos, como vinha ocorrendo, levava à inviabilidade da própria linguagem musical.

Sendo assim, sua resolução não poderia deixar de ser errônea: querer dar um "passo atrás", retomando a velha sintaxe já decomposta, renovando-a pelo uso de um novo

---

[283] Ibid., p. 240.

“conteúdo” de cunho socializante: letra, ritmo e melodias populares; inovações que trazem muito pouco de novidade. Seu erro de fundo é, portanto, ver no tonalismo a única forma de estruturação da linguagem musical, ignorando, por exemplo, que a inovação de Bella Bartók está precisamente na criação de uma obra que abdica por completo da tonalidade sem abrir mão da comunicabilidade, firmando-a através de novas estruturas sintáticas, a saber, um *modalismo transgressivo*.

Estes ataques públicos ao dodecafonismo em terras nacionais, que como já vimos iniciaram-se por volta de 1946, e tomaram vigor definitivo após a publicação do “Apelo”, aguçou-se ainda mais depois do “inquérito” promovido pela *Folhas*, quando respondido por Cláudio Santoro em 26 de março de 1950. E reapareceu de maneira incisiva no artigo “Dodecafonismo e Modas”, de Octávio Bevilacqua em sua coluna O Globo na Música de 28 de agosto do mesmo ano.

A crítica de Bevilacqua, diferentemente à de Santoro, estabelece sua pujança pela precisa penetração reflexiva em questões estritamente musicais, e foi especialmente desenvolvida a partir da audição de músicas compostas sob a “técnica dodecafonista internacional”.

O que Octávio Bevilacqua notabiliza em seu texto é que o uso da técnica dodecafônica, por meio de sua equalização sistemática, compromete a hierarquia entre os sons, aniquilando a “impressão de *contraste*, básica em estética de qualquer arte” e instaurando uma monotonia onde a variação deixa de existir.

A precisa observação do crítico reconhece que sem uma estabilidade mínima não há sensação de instabilidade, não há noção de ânimo, movimento ou controle. Para Bevilacqua, sem tensionamento, contraste, não há arte, e não se pode tensionar algo que

não possui um ponto de fixação. E confirma sua observação reconhecendo a existência de "sistemas sonoros [...] dispostos em escala para a observação da hierarquia", em todos os povos que se teve conhecimento.

> Em música, por exemplo, a impressão de velocidade se perde quando uma execução é veloz, do princípio ao fim. O mesmo sucede com a intensidade – não obtem efeito empolgante de *fortíssimo* quem executa, sempre fortíssimo. O cansaço é infalível no caso[284].

Bevilacqua ainda publicou artigos sobre o dodecafonismo n'*O Globo* por todo o mês de agosto de 1950, mas seu detalhamento, ainda que bastante importante, pouco acrescentaria ao objetivo central deste trabalho. Cabe-nos apenas verificar que Koellreuter respondeu a tais artigos assim que retornou de suas "atividades pedagógicas fora da capital e de uma viagem pelo estrangeiro"[285]. Esta sua resposta, além de enviada diretamente a Octávio Bevilacqua, também foi publicada na *Tribuna de Imprensa* de 27 de setembro de 1950, sob o título de "O Atonalismo no Brasil: carta aberta a um crítico musical".

Afirmando sua discordância com o que considera "conceitos – técnicos, estéticos e históricos [...] errôneos, porque decorrem, provavelmente, de uma fonte de informações falsa ou tendenciosa"[286], Koellreutter convida Octávio Bevilacqua para um "debate aberto", o qual ele sugere realizar-se na Academia Brasileira de Música, sem rebater por escrito os deferimentos críticos de Octávio Bevilacqua.

Outro documento que indica a preparação de um clima de acirramento que teria a "Carta Aberta" de Camargo Guarnieri como desaguadouro anti-dodecafonista, mas sem divulgação pública, é a carta pouco antes endereçada por Cláudio Santoro ao Grupo Música

---

[284] BIVILACQUA, O. Dodecafonismo e modas, p. 1.
[285] Ocasião em que travou contato com G. Kosice, a quem escrevera uma carta aberta em outubro de 1950.
[286] KOELLREUTTER, H.J. O atonalismo no Brasil: carta aberta a um crítico musical, p. 1.

Viva, em 20 de junho de 1948, logo depois de sua participação no Congresso de Praga, a qual não tratamos no decorrer deste trabalho, mas que importa-nos apenas como registro.

Nesta breve carta, Santoro informa sob a possibilidade do Música Viva tornar-se filial brasileira da Sociedade Internacional de Compositores e Críticos Progressistas, "onde todas as finalidades e orientação, ideologia e estética estão bem claras"[287].

> Naturalmente teremos que mudar um pouco nossa orientação estética *se quisermos assumir a responsabilidade* e se vocês estiverem de acordo com a orientação. Respondam-me *imediatamente*. Poderei ficar como elemento de ligação [...] Creio que o Guerra-Peixe seria muito bom como elemento para se encarregar de convidar os "críticos" e "compositores" que vocês achem capazes de tomar parte, e que embora filosoficamente não estejam conosco pelo menos tenham uma orientação nacional e se ponham na defesa da cultura popular e nacional[288].

As objetivações de Santoro são bastante claras, contudo a recepção destas idéias socialistas em música não se efetivarão por meio do Música Viva, mas por outros setores da produção musical ligados às revistas *Fundamentos* e *Diretrizes*, ainda que o Música Viva tenha aceitado a missão, publicando em seu último boletim, nº 16, sua "Resolução"[289].

Se por um lado as investidas contra o dodecafonismo se acentuavam, por outro a busca conciliadora de Koellreutter se intensifica de maneira definitiva. É isso o que verificamos na sua "Carta Abierta" a Gyula Kosice do grupo vanguardista argentino MADI, em outubro de 1950, sobre a qual nos deteremos brevemente.

---

[287] SANTORO, C. Carta ao Grupo Música Viva, 20 jan. 1948, in KATER, C. op. cit., p.97.

[288] Ibid., p. 97.

[289] "Dentre os compositores que vão recepcionar o realismo socialista, com espírito de adesão ou simpatia, alguns pertencem às primeiras gerações do nacionalismo musical, como Camargo Guarnieri, [José] Siqueira e [Brasílio] Itiberê, e outros, em maior número, são da nova geração, como Santoro, Guerra-Peixe, [Eunice] Catunda, [Régis] Duprat e [Edino] Krieger. Estes novos compositores (com exceção de Duprat) transitam pelo dodecafonismo antes de se tornarem compositores progressistas. Ainda em início de carreira, eles procuram o mestre europeu Hans Joachim Koellreutter, que os orienta desde 1940 até 1948. É dos novos, ao romperem com a escola de Viena, que vão surgir os *primeiros* responsáveis pela formulação e propagação de idéias progressistas, através de seus escritos para as revistas: Santoro, Catunda e Guerra-Peixe". GIANI, L.A.A. *As trombetas anunciam o paraíso: recepção do realismo socialista na música brasileira, 1945-1958 (da "Ode a Stalingrado" a "Rebelião de Vila Rica")*, p. 124.

> Durante muito tempo seguiram ressoando em mim as discussões que tivemos em Buenos Aires e, principalmente, sua crítica severa e implacável à nossa música, a dodecafônica, à qual desejaria libertada de qualquer forma de concepção e composição antigas, reintegrada em sua função de arte autônoma e humanizadora, já que a invenção é a mais importante qualidade inerente ao homem[290].

Como se depreende da escrita koellreutteriana, Kosice criticara o fato do dodecafonismo manter-se atado a formas de "concepção e composição antigas", algo que seu grupo Madi procurava superar através da "invencion integral", uma forma de transfiguração completa da "realidade em arte".

Mesmo sapiente disto, Koellreutter tenta aproximar seu trabalho dos intuitos do grupo, afirmando que

> Desde que uma maioria de compositores dodecafonistas, sob o pretexto de 'consolidação' e 'tradição', trata de reconduzir a música a fórmulas e normas que caracterizam a arte do passado, assumindo assim uma atitude de reação negativa frente à revolução schoenberguiana, preocupo-me seriamente com esse [mesmo] problema[291].

Estruturando sua argumentação, Koellreutter faz ressurgir a questão da forma musical como preponderante sobre o método composicional, e reforça que, por mais que se faça música dodecafônica, é preciso romper com as fórmulas do passado, uma vez que quando compositores dodecafonistas voltam-se para formas consolidadas, eles viram as costas para o fato de que "consolidação" e "tradição" são a conseqüência natural de um processo de criação, e "criar não é outra coisa que inventar".

É por isso que Koellreutter vê em Schoenberg e Webern o princípio daquilo que Kosice pregava como "um estado primário de essência", ou seja, a possibilidade, ou ao menos o primeiro passo, para a criação de algo totalmente novo em arte.

> Não duvido que nenhuma arte seria capaz de realizar os ideais expressos por você, como a música, arte científica, cinética e abstrata por essência.

---

290 KOELLREUTTER, H.J. Carta abierta de H.J. Koellreutter, p. 1.
291 Ibid., p. 1.

> Música sem contraponto, sem harmonia, sem tema e sem imitação, sem tonalidade e sem, cadência. Música Viva, música autêntica, música Madi[292].

Neste texto vemos Koellreutter reafirmando suas posições, porém agora incrementadas pela asseveração de que atonalismo e dodecafonismo aproximam-se ou abrem caminho para esta realização plena de uma inventividade integral, sem conseguir, contudo, levá-la a cabo. Por último, Koellreutter lamenta ainda não ter encontrado o elemento capaz de dissolver por completo a tonalidade, exponenciando o cromatismo, sem perder a "unidade formal da obra [e] sem voltar aos antigos princípios formais".

E em tentativa de uma resolução conciliadora das diferenças, Koellreutter apresenta sua nova invenção, a série "pan-intervalar":

> Essa série, que se poderia denominar "pan-intervalar", possui a faculdade de poder prover ao compositor qualquer intervalo para a estrutura harmônica, garantindo assim um máximo de meios expressivos, ao lado de uma rigorosa organização formal. É claro que nesta música idealizada por mim, a forma cresce de dentro para fora, não de fora para dentro. [...] Somente o emprego destas séries, altamente qualificadas, permite a realização total da fórmula:
>
> $$1: \sqrt[12]{2} : \sqrt[12]{2^2} \ldots$$
>
> ou seja, o princípio cromático-atonal, abrindo assim o caminho para a criação de um estilo que corresponde em música aos princípios estéticos preconizados por vocês em outras artes [293].

Com isso vemos que, mais uma vez, Koellreutter relega o âmago das diferenças de leituras sobre o dodecafonismo a uma questão acessória, negando precisamente que o fato do dodecafonismo ser um sistema organizador do material cromático, portanto estruturador da forma musical, consiste na impugnação da ausência de estrutura tão cara a Kosice. Precisamente, este seu empenhamento moderado e conciliador já tantas vezes salientado, constituirá a marca mais proeminente de sua atuação a partir de então.

---

[292] Ibid., p. 1.
[293] Ibid., pp. 1-2.

3.3. A "Carta Aberta" de Camargo Guarnieri

Muito já se disse a respeito da famosa "Carta Aberta" assinada por Mozart Camargo Guarnieri, e não houve um só musicólogo ou historiador que não a tenha mencionado ao lidar com a música brasileira da segunda metade do século XX. Conosco não poderia ser diferente ao tratar deste que não é apenas o marco emblemático de recrudescimento do nacionalismo, mas o nascimento de um novo nacionalismo.

Tendo permeado as artes brasileiras desde o indianismo romântico – que longe de ser uma cópia da voga européia, decorreu essencialmente de nosso processo de independência, estando, portanto, ligado à formação da nacionalidade – o nacionalismo foi pulso criativo de uma identidade que se intensificou sobremaneira com o modernismo pós-22, momento em que o nacionalismo aglutinou sobre si os mais diferentes matizes e convicções, frente única de liberalização da condição colonial. Vemos desta forma, que o processo de independência produziu uma nova situação: a problemática da necessidade da fixação do Brasil enquanto nação, o que é o mesmo que a busca de um caráter nacional brasileiro.

À medida que avançou a década de 30, e que o *status* de autonomia nacional, ao menos frente a Portugal, foi se fixando, os nacionalismos puseram-se em pugna, explicitando as diferenças que existiam entre estas múltiplas formas concebidas de ser brasileiro. A consolidação definitiva desta autonomia brasileira se daria pelo estabelecimento do Estado Novo, o que pouco alterou a estrutura societária brasileira. É diante desta situação que insurgirão as vozes dissidentes – pela insatisfação com a falta de transformações substanciais – que recepcionarão Koellreutter ávidas por novidade.

Contudo, apesar das intensas atividades do Música Viva ao longo da década de 40, a diretriz estética hegemônica do período continuou sendo nacionalista, com o grupo operando mais como um *enclave*. Assim transcorreu toda a década de 40: nacionalismo dominante e o Música Viva para um público especializado, mas com suas atividades ganhando cada vez maior projeção e Koellreuter tendo, cada vez mais, aparições públicas.

Na oficialidade, como já dito, pouco ou quase nada mudou, o Brasil progride, mas não deslancha, como se não conseguisse romper com o fardo colonial que ainda lhe pesava, e ao final do Estado Novo o clima de incertezas se acirrou. O não deslanchar nacional demonstrou a fragilidade do país ante as demandas de um momento histórico em que o engajamento batia à porta do artista. As mudanças sociais que eram imprescindíveis na década de 30 ainda não foram efetuadas, o que agravou ainda mais o quadro nacional. A indústria permanecia bastante incipiente, e o clima internacional de guerra-fria impunha não apenas uma polaridade ideológica, mas a necessidade de tomar nacionalmente o país antes que a dominação imperialista chegasse.

A tão desejada atualização musical já tinha se dado, e a urgência histórica não permitia mais experimentações, contudo dodecafonismo ainda não havia se resolvido. Mais do que isso, foi ficando cada vez mais clara as implicações que esta técnica engendrava, inviabilizando por completo o anseio por música nacionalista que permanecia bastante vigoroso. Em poucas palavras, as experiências de junção entre atonalismo e nacionalismo demonstravam grande maestria de seus feitores, mas não agradavam a ninguém, nem mesmo aos próprios compositores, que se incomodavam sobremaneira com sua evidente incomunicabilidade.

A resolução, a estética para superar este descaminho atonal, foi vislumbrada na "música progressista" inspirada nas diretrizes do Congresso de Praga de 1948, e já apresentada dois anos antes por Santoro, a qual atendia à dupla vontade de abdicação do atonalismo sem deixar de ser inovadora.

Camargo Guarnieri, por sua vez, sempre fora um nacionalista filiado a certa leitura do "Ensaio Sobre a Música Brasileira" de Mário de Andrade, e desde sempre havia desconfiado das promessas atonalistas de ampliação do nacionalismo. Esta incompatibilidade de um nacionalismo sem melodismo foi ficando cada vez mais evidente para ele, que só esperou o momento em que viu que teria respaldo de outros músicos e críticos para efetuar seu ataque[294].

Sua crítica ao dodecafonismo como procedimento pernicioso ao nacionalismo, algo já intuído e de certa forma manifestado desde sua primeira "Carta Aberta" a Koellreutter, de 1941[295], finalmente adquiria uma explicação ou ao menos uma sustentação. Guarnieri encontrou no Manifesto de Praga a *explicação* que procurava para sua desaprovação já intuída do dodecafonismo[296].

Esse é o anseio geral que perpassa a Carta de Guarnieri, que é mesmo um "grito para deter a nefasta infiltração formalista e anti-brasileira".

---

[294] "Esperei que se criasse condições mais favoráveis para um pronunciamento coletivo dos responsáveis pela nossa música e pelo respeito desse importante problema que envolve intenções bem mais graves do que, superficialmente se imagina. Essas condições não se criaram e o que se nota é um silêncio constrangido e comprometedor. Pessoalmente, acho que o nosso silêncio, nesse momento, é conivência com a contrafação dodecafonista". GUARNIERI, M.C. Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil, in KATER, C. op. cit., p. 124.

[295] Cf. GUARNIERI, M.C., Carta aberta, set. 1941, in SILVA, F. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, pp. 123-4.

[296] "Embora Guarnieri tenha declarado, na época, que não é e jamais fora comunista, percebe-se contudo sua estreita afinidade com a linha de pensamento do *Manifesto de Praga*. Mozart de Araújo, em carta a Guerra-Peixe, de 2.3.1950, diz ter recebido carta de Guarnieri na qual o compositor se mostra "satisfeitíssimo porque o 2º Congresso de Compositores realizado em Praga votou resoluções que coincidem com a orientação dele; Até mesmo sobre a maneira de ensinar contraponto [...]". GIANI, L.A.A. op. cit., p. 116.

Luiz Antônio Afonso Giani atenta com grande perspicácia para esta questão, ao citar uma passagem de Guerra-Peixe.

> Éramos decididos apologistas do dodecafonismo – curiosa espécie de música que pretendíamos deformar ao nosso modo, supondo, então, produzir obra de cultura nacional... – quando, em meados de 1949, mudamos a nossa atitude estética diante da música brasileira e dos sentimentos humanos. [...] Em princípio, assistindo aos folquedos pernambucanos [...] Como o ritmo dos instrumentos acompanhantes nos parecia – como ainda nos parece – o elemento menos cuidado na música de caráter *nacionalista*, dedicamos especial atenção a seus pormenores[297].

É perceptível, portanto, o descontentamento dos compositores nacionais, inclusos os ligados ao dodecafonismo, ante os caminhos que eram abertos pelas inovações vanguardeiras, os quais não atendiam às suas intenções mais autênticas de desenvolvimento de uma musicalidade ligada à idéia de nacionalidade. Nota-se, assim, que tais músicos consideravam a existência de um desajuste irremediável entre as proposições vanguardistas e os ideais de nacionalização musical.

> [...] Koellreutter é realmente o compositor, dentre os integrantes do *Música Viva*, que menos se deixa envolver pela subordinação da estética musical às idéias nacionalistas de cultura popular e tradição. Vai nisso, em grande parte, o peso de sua formação cultural germânica, particularmente no que se pode atribuir à sua convivência direta com o clima europeu de efervescência das rupturas artísticas e tentativas de equacionar a junção da vanguarda política e a arte de vanguarda. Tanto a prática musical quanto as teorias de Koellreutter já estão se transformando, por volta de 1946 (momento de breve legalidade do PCB), em alvo de questionamento por parte de intelectuais nacionalistas e comunistas. As críticas culminarão, em 1950-2, na avalanche de insultos e agressões provenientes de músicos nacionalistas e adeptos da música progressista[298].

Se Giani é enfático na assertiva, não é menos feliz em suas ponderações, especialmente no destaque que dá à atuação de Koellreutter, configurando-a em relação às posições assumidas por estes compositores. É o que o autor destaca, poucas laudas adiante onde, perpassando as manifestações de ortodoxia por parte de nacionalista e pecebistas,

---

[297] GUERRA-PEIXE, C. apud GIANI, L.A.A. op cit., p. 126.
[298] GIANI, L.A.A., op. cit., p. 130.

reconhece o exagero sectário da atadura entre vanguardismo e imperialismo, que culminará na segunda "Carta Aberta" de Camargo Guarnieri.

> Dez anos após o Manifesto Música Viva [de 1946], as condições favoráveis às rupturas, durante o governo JK – como a inserção do país na economia em escala mundial e a desestalinização – já estão suficientemente desenvolvidas, sem os riscos que provocaram a implosão do Grupo Música Viva[299].

Portanto, o impasse do início dos anos cinqüenta era o da incapacidade de produzir música nacional boa, e a culpa disso foi atribuída ao desperdício de talento com o atonalismo: "contorcionismo cerebral" que não levava a lugar algum. As atividades do Música Viva tomavam cada vez maior vulto e daí nada saía senão experimentações. Guarnieri, muito insatisfeito com a situação, tomou a dianteira na crítica ao dodecafonismo. No seu encalço vieram muitos, igualmente críticos ao dodecafonismo, das mais distintas orientações[300].

Fortemente inquietado com aquilo que presumiu ser uma orientação transmitida aos jovens músicos e compositores nacionais, Camargo Guarnieri redigiu sua "Carta Aberta", que fora publicada em 7 de novembro de 1950.

> Considerando as minhas grandes responsabilidades, como compositor brasileiro, diante do meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical, e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por idéias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo – corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional de nossa música – tomei a resolução de escrever esta carta aberta aos músicos e críticos do Brasil[301].

Neste seu "libelo contra a música sem pátria", para usarmos uma expressão de Luiz Afonso Giani, o dodecafonismo é tido como "ameaça" à cultura musical brasileira por ser um falso progresso bastante sedutor aos ainda jovens, e de "espíritos desprevenidos"[302], que

---

[299] Ibid., p. 131.

[300] Cf. SILVA, F. Abrindo uma carta aberta, in _____. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, pp. 95-186.

[301] GUARNIERI, M.C. Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil, p. 119.

[302] Ibid., p. 119.

assim são desviados de seus caminhos, ou levados a "caminhos errados [...] sufocando o seu talento"[303].

Mais adiante, Guarnieri ainda reconhece os dodecafonistas como decadentes precisamente por terem perdido seu laço fundamental com o nacional, por isso apelando a recursos cerebrinos para os quais cabe sua prevenção de que a via correta é a da "música baseada no estado e no aproveitamento artístico-científico de nosso folclore".

> O dodecafonismo, é assim de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável, é um artifício cerebralista, anti-nacional, anti-popular, levado ao extremo, é química, é arquitetura, é matemática da música – é tudo o que quiserem – mas não é música. É um requinte de inteligências saturadas, de almas secas, descrentes da vida, é um vício de semi-mortos, um refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo que há de novo, dinâmico e saudável no espírito de nosso povo. [...] Tendência deformadora que deita as suas raízes envenenadas no solo cansado de sociedades em decomposição [...][304].

Antes de confeccionar sua reposta às surtidas de Camargo Guarnieri, Koellreutter fornece uma série de declarações a jornais, das quais destacaremos a entrevista "Só Pode Favorecer a Música Brasileira Aquela Moderna Técnica de Composição", publicada pelo *Diário de São Paulo* em 03 de dezembro de 1950[305].

> Não me causou surpresa a carta-aberta de Camargo Guarnieri, que considero um documento de baixo nível intelectual. [...] Aliás, é interessante, nesta polêmica, observar como dois elementos se mostram de acordo com o manifesto de Guarnieri: de um lado, os medíocres; de outro os "zhdanovianos"[306].

Koellreutter acusa o manifesto inspirador da carta guarnieriana de ser um compósito de idéias "reacionárias e anti-culturais", e modula a tônica da discussão ao falar do "Debate

---

303 Ibid., p. 120.
304 Ibid., p. 120-121.
305 Cf. CONTIER, A.D. Utopia, música e história, pp. 203-215.
306 KOELLREUTTER, H.J. Só pode favorecer a música brasileira aquela moderna técnica de composição, p. 1.

Público Sobre o Dodecafonismo", a ser realizado em 7 de dezembro daquele mesmo ano no Museu de Artes de São Paulo.

> Ocupar-me-ei, na Conferência, exclusivamente com a parte artística do manifesto, na qual o seu autor demonstra assustadora ignorância do assunto. Somente uma pessoa que não tenha a menor idéia do que seja o dodecafonismo pode dizer tantas incongruências [...][307].

Para o ecletismo de Koellreutter, não se trata de uma posição estética radicalmente oposta – uma vez que para ele diferenças estéticas podem ser compatíveis – mas de "conceitos cientificamente errôneos", como já içado contra Octávio Bevilacqua. E finda acusando Guarnieri de ter escrito a carta de "má fé", baseando-se para isso em sua recusa ao convite a um debate público sobre o assunto.

> O sr. Guarnieri, entretanto, sabe perfeitamente que escreveu esta carta de má fé, e que não era capaz de discutir este problema da composição moderna [...] recusou o convite para um debate[308].

Não ocorre a Koellreutter que talvez Guarnieri tenha recusado o convite por saber que não se tratava de uma discordância técnica, mas de posicionamentos radicalmente contrários os quais o compositor paulista não pretendia conciliar.

> Dodecafonismo é uma técnica de composição com a qual compositores de visão mais larga do que o sr. Guarnieri já escreveram, inclusive, música de tendência nacionalista. O dodecafonismo é incapaz de colocar em perigo a música brasileira, podendo, ao contrário, fornecer-lhe elementos de renovação e abrir-lhe horizontes para uma linguagem própria, característica, e atual[309].

Em sua argumentação, o dodecafonismo chega mesmo a permitir "uma liberdade de expressão como nenhuma outra [técnica] precedente", alegação que será retomada poucos dias depois, em 13 de janeiro de 1951, em sua "Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil: resposta a Camargo Guarnieri", publicada na *Folha da Tarde* de Porto Alegre.

---

307 Ibid., p. 1.
308 Ibid., p. 1.
309 Ibid., p. 1.

Neste conhecido texto, figura com grande clareza o dodecafonismo como *uma das* técnicas que servem para a estruturação desta nova linguagem que é o atonalismo, podendo ou não ser utilizada por "*qualquer* tendência estética", garantindo a "*liberdade absoluta* de expressão e a realização completa da personalidade do compositor"[310].

Aqui podemos, finalmente, bispar o fulcro discordante entre os dois músicos, o qual passa desapercebido por Koellreuter. Para Guarnieri, o dodecafonismo não serve ao nacionalismo, pois seu "contorcionismo cerebral" ceifa a possibilidade de tratamento adequado de temas nacionais, tornando-se *pernicioso* e constituindo uma manifestação estética de tipo especial: o cosmopolitismo. Daí a emergir em seus discernimentos a obrigação de orientação da produção dos jovens compositores, em contraposição à "*liberdade absoluta* de expressão e a realização completa da personalidade do compositor", desejadas por Koellreutter, uma vez que esta insubordinação, aos olhos guarnierianos, pode conduzir à ilusão do artista de "pairar acima e além da influência de fatores de ordem social e histórica"[311].

Percepção que se apresenta de modo muito diferente em Koellreutter:

> Ela [a técnica dodecafônica] não é mais nem menos "formalista", "cerebralista", "anti-nacional" ou "anti-popular" que qualquer outra técnica de composição baseada em contraponto e harmonia tradicionais. É errôneo, portanto, o conceito de que o Dodecafonismo 'atribua valor preponderante à "forma" ou "despoje a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade"; que "lhe arranque o conteúdo emocional"; que "lhe desfigure o caráter nacional" e que possa "levar à degenerescência do sentimento nacional"[312].

Para Koellreuter, dodecafonismo é apenas uma técnica, tão "cerebralistas", "anti-nacional", "formalista" ou "anti-popular" quanto contraponto e harmonia tradicionais, e

---

[310] Idem, Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil: resposta a Camargo Guarnieri, p.129. (grifos do autor)

[311] GUARNIERI, M.C., op cit., p. 123.

[312] KOELLREUTTER, H.J. op. cit., p. 129.

que, portanto, serve a qualquer estética, por isso estando isenta dos defeitos mencionados por Camargo Guarnieri. Já para este, a dodecafonia implica em abdicações de determinadas possibilidades, o que configura uma estética radicalmente nova. E aqui é bom fixar que não falamos de uma diferença de conceitos, ou de um erro teórico, como tenta afirmar Koellreutter. A nosso ver, essa recusa de Guarnieri quanto ao dodecafonismo consiste em uma diferença radical de posicionamento estético.

Enquanto, para Koellreuter, estética está estritamente ligada à concepção do artista, e pode ser executada com plena liberdade por este, utilizando as técnicas que achar mais adequadas, para Guarnieri, estética implica necessariamente em seleção das técnicas e materiais adequados. Dito de outro modo, para Koellreutter, a liberdade individual absoluta permite ao artista operar com os meios que lhe interessar, sem comprometer a estética escolhida, ao passo que para Guarnieri, determinadas opções estéticas já trazem consigo uma seleção prévia dos meios para sua adequada efetivação.

Sendo assim, para Camargo Guarnieri, *técnica* está direta e inseparavelmente ligada à *estética*, e vice-versa, onde as opções em uma, invariavelmente implicam na outra. E por isso o dodecafonismo constitui uma estética, pois seus procedimentos anulam a possibilidade de efetuação de uma música de caráter nacional. A opção pela técnica dodecafônica *é* a escolha da estética cosmopolita, e estando ambas diretamente associadas, não há porque não considerar a técnica dodecafônica também como uma estética.

De outra ponta, para Koellreuter existe não só uma separação, mas uma autonomia nítida entre técnica e estética – não havendo qualquer contradição entre as duas esferas –, onde a estética constitui-se como o intuito desejado pelo artista, sendo possível um nacionalismo dodecafônico, um classicismo atonal, e assim por diante.

O que vem à tona com clareza a partir desta perspectiva koellreutteriana que nega a existência de contradição entre uma determinada concepção estética e os meios necessários à sua execução, é a configuração de uma estética estritamente subjetiva. Uma poética radicalmente subjetivista, que se confirma em sua passagem sobre o nacionalismo[313].

> O verdadeiro nacionalismo é um característico intrínseco do artista e de sua obra. Quando, porém, essa tendência se reduz a uma atitude apenas, leva tanto ao formalismo quanto a qualquer outra corrente estética. – Entende-se por formalismo a conversão da forma artística numa espécie de auto-suficiência[314].

E, por fim, para não podermos dizer que Koellreutter assume um "vale-tudo" absoluto, reaparece sua crítica ao nacionalismo insubstancial, ou seja, ao "nacionalismo em sua forma de adaptação de expressões vernáculas"[315], único *estilo* musical criticado por Koellreutter em todos estes anos.

> Essa tendência, tão comum entre nós, é responsável por uma música que lembra o estado premental de "sensação", próprio do homem primitivo e à criança, e que, com as suas fórmulas gratuitas emprestadas ao colorismo russo-francês, não consegue encobrir sua pobreza estrutural e a ausência de potência criadora[316].

Consignamos uma vez mais que para Koellreutter, "formalismo" é a negação do movimento, da mudança, da inovação. É a aceitação de uma determinada *forma* como cristalização de uma estética. Exatamente ao contrário de Guarnieri, para o qual *formalismo* é abdicação de princípios estéticos norteadores, para se privilegiar o desenvolvimento irrestrito dos meios técnicos conjuradores de uma forma. Para um a forma que deriva da técnica e não de uma estética é formalismo (Guarnieri), para outro a forma que é pré-concebida e se põe como auto-suficiente, ditando os caminhos técnicos é formalismo (Koellreutter).

---

[313] Tanto essa poética radicalmente subjetivista, como a independência entre estética e técnica, confirmam-se pela superação da relação criador-ouvinte que será melhor exposta em "O Problema Schoenberg".
[314] Ibid., p. 129.
[315] Ibid., p. 129.
[316] Ibid., p. 129.

> Esses jovens dodecafonistas brasileiros desbravam as regiões do inexplorado à procura de uma nova realidade na arte. Escrevem música que não admite outra lógica a não ser a que nasce da própria substância musical [...] É verdade que essa música, apesar de toda sua perfeição estrutural, demonstra algo de instável e fragmentário, característicos de uma crise que resulta do conflito entre forma e conteúdo, a fonte mais importante do desenvolvimento e progresso nas artes. E é justamente nisso, no alto grau de veracidade no realismo de sua arte, que consiste o valor humano e artístico desses jovens compositores[317].

Esperamos que assim esteja devidamente evidenciado que a Carta de Guarnieri não é "antes pessoal e política do que estética e musical propriamente dita" como afirma Kater[318]; pois ainda que ela traga questões deste feitio, sua substância preponderante é fundamentalmente estética[319], uma vez que as diferentes manifestações de Guarnieri e Koellreutter em suas respectivas cartas constituem uma contradição absoluta que vai muito além da discordância técnico-teórica, tratando-se, antes de tudo, de posições ideológicas radicalmente opostas que Koellreutter tenta, mais uma vez, reduzir à condição de detalhe.

Por fim, uma observação, Arnaldo Contier aponta que, posteriormente, tanto Koellreutter quanto Camargo Guarnieri tentaram minimizar querelas do período: certamente porque ambos perceberam que defendiam pontos de vista errôneos que eles logo abandonariam; que ambos foram protagonistas de um cabo-de-guerra estéril e de certa forma histérico[320].

---

[317] Ibid., p. 130.

[318] Kater ainda afirma, tentando argumentar seu deslocamento teórico: "As inúmeras notícias jornalísticas veiculando opiniões dos músicos da época ilustram perfeitamente bem o nível razante de compreensão do problema quase sem exceções por parte dos nacionalistas (ou daqueles que de última hora se denominaram ou converteram)". KATER, C. op. cit. p. 126.

[319] A este mesmo respeito, Luiz Antônio Afonso Giani entrevê uma esclarecedora afirmação do compositor Olivier Toni em entrevista concedida ao autor em 20/03/1998: "a *Carta aberta* está muito inspirada no Zdhanov sem dúvida, eu sou testemunha. O que levou o Guarnieri a esta ruptura, a esta oposição, foram razões de criação musical, de composição, não política".

[320] Cf. CONTIER, A.D. Utopia, música e história, p. 215.

3.4. O Problema Koellreutter

Arrolados os nexos constituintes fundamentais da esgrima entre Koellreutter e Camargo Guarnieri, notamos um forte estiolamento não só na atuação de Koellreutter, mas principalmente do Grupo Música Viva, que vai se dissolvendo paulatinamente até desaparecer por volta de 1954.

Certamente poderíamos multiplicar à exaustão os indícios probatórios de suas conexões teórico-ideológicas, mas isso pouco acrescentaria ao que já consumamos até aqui, apenas inchando uma maçante prolixidade. Por isso, ater-nos-emos a apenas um texto, "O Problema Schoenberg", publicado em 9 de julho de 1951. Quanto aos demais documentos do período, cabe-nos, em enlace fechante, apenas efetuar algumas breves pontuações a respeito das ocorrências e convergências mais significativas.

Principiemos por uma passagem de "Neo-realismo Brasileiro", publicado no *Diário de São Paulo* em 17 de outubro de 1952. Neste texto, salta aos olhos a fuga à combatividade por parte de Koellreutter, que ao apresentar a nova orientação estética adotada pelo "grupo de compositores progressistas" (o realismo socialista), reconhece que "O manifesto de Praga de 1948 [...] constitui um dos mais importantes documentos da história contemporânea da música".

> Seu conteúdo, doutrinário e programático efetuou no terreno da música, a separação definitiva do mundo Ocidental e Oriental. [...] [E repeliu] todas as tendências inovadoras da música ocidental deste século como "formalista" e preconiza um novo estilo, cujo aspecto, estético e técnico, é acentuadamente tradicional: o neo-realismo[321].

Esta sua tentativa de apresentação imparcial das opções estéticas da época, custou-lhe as acusações públicas de Patrícia Galvão em seu artigo "Rebaixou-se o Maestro

[321] KOELLREUTTER, H.J. Neo-realismo brasileiro, p. 1.

Koellreutter aos Princípios Musicais de Moscou", no qual a autora procura "compreender o drama que há atrás disso tudo, o pavor, o desespero, ou então a capitulação para um homem que se encontra sozinho"[322].

Pagu reprova a falta de posicionamento crítico de "um homem que tem uma missão de maestro de juventude [e] que é um crítico de música". Falta que ela lega a dissimulação, emburrecimento ou covardia.

> Koellreutter não é burro como Camargo Guarnieri, o que acaba de ocorrer é uma desonestidade e isto me parece mais grave. [...] Ou o crítico do "Diário de São Paulo" que é também maestro de música não acredita no que escreveu, e não deveria enganar a opinião pública desta maneira, e, escrevendo o que escreveu, errou e cometeu uma sordidez para um mínimo de ética; ou ele acredita e a sua inteligência acaba de passar por um colapso mortal que o inclui na categoria dos imbecilizados daqui por diante[323].

Pagu vê no artigo de Koellreutter uma atitude pusilânime de troca de posição, não a confirmação de seu ecletismo; algo mais do que compreensível em um momento em que Koellreutter ainda tinha sua imagem muito fortemente vinculada ao dodecafonismo. Era realmente surpreendente que aquele que era tido como líder do dodecafonismo no Brasil, não se incomodasse com os ataques veementes a esta estética, perpetrados pelos ditos "princípios de Moscou". Por isso ela vê no artigo uma "auto-liquidação", e não a fisionomia plena do caráter moderado e conciliante de Koellreutter.

O argumento de Koellreutter às acusações de Patrícia Galvão viria em "Ainda o Neo-realismo Brasileiro", publicado pelo *Diário de São Paulo* em 31 de outubro de 1952. Resposta que comprova ciência das acusações de Pagu, mas que não chega a configurar uma refutação, mais justificando sua tentativa de imparcialidade, e conseqüentemente, confirmando seu ecletismo.

---

322 GALVÃO, P. Rebaixou-se o maestro Koellreutter aos princípios musicais de Moscou, p. 1.
323 Ibid., p. 1.

> É necessário esclarecer que o artigo mencionado não implica, de maneira alguma, numa modificação da minha posição como artista. O fato de defender uma posição contrária à corrente neo-realista, não quer dizer, porém, que não se possa escrever sobre ela, reconhecer sua existência e importância dentro do panorama internacional e, em particular, do brasileiro, analisando seus característicos e sua evolução[324].

E mesmo reconhecendo que o realismo socialista põe "em jogo o próprio destino da música brasileira", que terá que decidir o "caminho a seguir em sua evolução": "o das idéias da estética ocidental", ou "o mundo ideológico que nasceu no leste da Europa", Koellreutter não se vê obrigado a posicionar-se.

Verificamos, assim, que não há propriamente um rebaixamento de Koellreutter às ideais zadanovistas, mas, igualmente, não há um combate de sua parte a essa ofensiva, algo que se comprova em sua entrevista "Koellreutter: Penso que o Movimento Musical Brasileiro é um dos Mais Atrasados do Mundo", concedida a José Tavares de Miranda em 27 de julho de 1953, pouco antes de seu embarque para a Europa e extremo oriente, cujo conteúdo também aparece em correspondência a Vasco Mariz[325].

> O grupo de compositores que neste momento... compositores comunistas, chamemo-los assim, é muito mais forte do que se dão conta os grupos conservadores. Mas é interessante observar que conservadores e socialista encontraram um ponto de contato, ou seja, a defesa intransigente do folclore. Também é interessante notar que muitos elementos conservadores até representantes da música oficial veiculam as idéias comunistas. Por sinal, o ponto de vista dos comunistas tem força de expansão fabulosa entre nós, pela falta de esclarecimento e educação ideológica e artística. Vejo nisto um dos mais sérios problemas da música brasileira contemporânea, problema de suma importância para todos que desejam o progresso e querem superar a mediocridade[326].

---

[324] KOELLREUTTER, H.J. Ainda o neo-realismo brasileiro, p. 1.

[325] "De fato, estive sentido com você, pois não compreendo seu apoio ao grupo de comunistas militantes, meus ex-alunos, que hoje representam as idéias estéticas da estética oficial soviética entre nós e movem veementemente campanha contra mim, pois encontro-me em ativa oposição à difusão das idéias dos Manifestos Zdanov em nosso meio. Como o folclore constitui fator importante na estética do grupo "progressista", muitos, partidários do nacionalismo musical, defendem a linha anti-atonalista ou anti-dodecafônista dos Guerra Peixe, Santoro, Catunda etc. sem se darem conta que veiculam idéias comunistas. Resultado: os músicos comunistas se encontram hoje nos postos-chaves da vida musical brasileira! Creio que a situação seja bem mais séria do que muita gente pensa...". KOELLREUTTER, H.J. Carta a Vasco Mariz, 27 jul. 1953, p. 1.

[326] Ibid., p.2.

Ainda que a neutralidade esmaeça, sua crítica permanece extremamente tímida. Aliás, é uma constante em Koellreutter este seu acanhamento crítico, que tende a criar seus próprios demônios para poder exercer o ofício condenatório. Prova desta sua timidez é o amarramento imediato do esboço de crítica, logo no parágrafo seguinte[327], ao apaziguamento redentor da naturalidade do esclarecimento cultural.

> Considero o Brasil um dos países mais dotados de talentos musicais, e creio que o atraso mencionado é apenas um problema de evolução e desenvolvimento cultural. O desenvolvimento musical se processa sempre posteriormente ao plástico e ao literário[328].

Será apenas, como já dito, em "O Problema Schoenberg" que Koellreutter, ao examinar a obra do compositor austríaco, desvelará a amarração de seus entendimentos, especialmente sua concepção de uma poética altamente subjetivista, propiciada pelo desligamento entre técnica e estética, que se confirmam cabalmente pela abdicação da relação criador-ouvinte.

Koellreutter principia sua explanação afirmando que a genialidade de Schoenberg reside em não partir da "realidade sonora como Hindemith ou Strawinsky, por exemplo, cuja arte é dirigida pelas relações entre criador e ouvinte", e sim do ato composicional em si, colocando, ainda, como sua maior virtude ser um "cientista genial das técnicas de composição", caminho diferenciado que gerou "novos meios expressivos"[329].

> O problema da música de Schoenberg consiste em seu estranho dualismo: valores expressivos altamente sensíveis e emocionais surgem ao lado de elementos que provêm de um forte cerebralismo, quase abstrato. Enquanto que o processo de composição schoenberguiano quase sempre parece condicionado às leis imanentes do material sonoro e à dialética de seu

---

[327] Este princípio de crítica explica-se, de certa forma, por seu isolamento completo, conforme os indicativos contidos em carta a Vasco Mariz e na declaração de Eunici Katunda, entrevista por Carlos Kater.

[328] KOELLREUTTER, H.J. Koellreutter: penso que o movimento musical brasileiro é um dos mais atrasados do mundo, p. 2.

[329] Idem, O problema Schoenberg, p. 1.

> desenvolvimento, o resultado apela sempre às fontes mais latentes do inconsciente estético[330].

Elucidando seu ponto de vista, cabe dizer que esta "dialética" do desenvolvimento do material sonoro consiste numa articulação estrita entre *história social* e *história da música*, onde a última resulta da evolução dos meios expressivos, concomitante aos constantes estímulos oriundos à ossificação inevitável das sonoridades. Somente dentro desta "perspectiva da lei do material musical, submetida à implacável evolução histórica"[331], que a obra de Schoenberg pode ser apreendida em sua grandeza.

Uma vez que abdica da relação criador-ouvinte, a obra schoenberguiana guia-se "pela 'audição interior' e exige o desenvolvimento de um cromatismo harmônico cada vez mais complexo", onde "não existe repetição. O que uma vez foi dito, não deve mais ser repetido, a não ser em forma de variação"[332].

> Assim, a variação e a mudança de direção da idéia fundamental ("Grundidee") constituem a base também da técnica de 12 sons, técnica de composição empregada por Schoenberg desde o ano de 1923. Em sua forma retrógrada ou invertida, os temas adquirem cada vez outro sentido, fato que abriu novos horizontes à construção musical[333].

Aqui se crava com maior nitidez o subjetivismo koellreutteriano, pois a ruptura da relação criador-ouvinte, operada pela transmutação cerebralista de todos os "princípios tradicionais de variação", não elimina uma espessura ontológica da comunicabilidade musical: a memória; mas, ao contrário, instaura "novos valores expressivos altamente sensíveis e emotivos".

Assim, o "problema Schoenberg" é reconvertido em virtude, por seu estabelecimento de uma nova expressividade pautada na renúncia impetuosa de

---

330 Ibid., p. 1.
331 Ibid., p. 1.
332 Ibid., p. 1.
333 Ibid., p. 2.

determinadas categorias estéticas fundamentais, as quais dão lugar a "associações interiores" que Koellreutter forçosamente compara à prosa proustiana. E finda afirmando que "Quanto mais o estilo pessoal de Schoenberg se desenvolve, tanto mais absoluta se torna a sua música", por libertar-se de "qualquer influência extra-musical"; ainda que suas composições entre 1939 e 1947, "apesar de terem sido vazadas estritamente dentro do princípio dodecafônico, demonstram tendências tonais"[334].

> Assim, a série de 12 sons que serve de base para "Ode a Napoleão", fornece um material sonoro, do qual fazem partes tríades e acordes perfeitos que produzem cadências e colocam a estrutura harmônica sob a ordem de relações tonais. A "Ode a Napoleão", que finaliza em puro Mi-bemol maior, é caracterizada por uma estrutura extraordinariamente transparente e simples e pela existência de trechos de uma suavidade harmônica quase impressionista, enquanto que outros trechos parecem derramar verdadeiras cascatas de ódio e de anátemas contra o odiado ditador[335].

Portanto, é com este texto que compreendemos com exatidão a conceituação koellreutteriana do "conflito entre forma e conteúdo, a fonte mais importante do desenvolvimento e do progresso nas artes", que ficara suspenso desde sua resposta à "Carta Aberta" de Camargo Guarnieri. Aqui este conflito se justifica pela "lei do material musical, submetida à implacável evolução histórica". Registrados os óbices em diapasão evolucionista, conclui-se que para produzir boa música é necessário obedecer à "lei de estímulo sonoro decorrente do gasto expressivo", além de depositar "fé nesta evolução", cujos "meios expressivos que resultam dela tem, como condição, o progresso"[336].

Isto quer dizer que o evolver histórico-social enreda uma inevitável ossificação dos meios expressivos, criando assim a necessidade do novo. Só procedendo pela criação do novo progride-se, o que justifica seu elogio anterior aos novos dodecafonistas brasileiros

---

[334] Ibid., p. 2.
[335] Ibid., p. 2.
[336] Ibid., p. 1.

que “Escrevem música que não admite outra lógica a não ser a que nasce da própria substância musical”[337].

Assim, o artista deve participar de sua época para perceber os anseios de progresso desta, e depois voltar para sua obra, concentrando-se exclusivamente nela; algo que se comprova também em suas afirmações de que “o conteúdo poético determina apenas o caráter da música, nunca a forma”, e de que o “absolutismo estético-musical de Schoenberg nega qualquer exigência de forças extra-musicais à música [...] proclamando como única lei a da criação musical”[338]. Eis a virtude máxima reconhecida por Koellreutter em Schoenberg.

Não há, evidentemente, problemas em se afirmar que a história da música é a história dos músicos lutando por produzir o novo, numa batalha travada dentro da substância musical. O problema está em sua aceitação irrestrita do novo, especialmente quando se trata de uma arte não mais “condicionada nas relações entre criador e ouvinte”[339].

De tudo que foi inventariado até o momento, podemos extrair as concepções mais caras a Koellreutter, as quais ganham contextura definitiva nestes três últimos textos abordados: “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil: resposta a Camargo Guarnieri”, “O Problema Schoenberg” e “A Propósito da Arte Social”.

Não se trata, com isso, de invalidarmos nosso itinerário analítico até aqui, pois se a anatomia do pensamento koellreutteriano se apresenta com toda força nestes três textos, só pudemos percebê-la exatamente porque acompanhamos sua marcha de maturação, e porque ao longo de todo esse trabalho, retivemos a lógica arcana dos seus discernimentos, a qual

---

[337] Idem., Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil: resposta a Camargo Guarnieri., p.130.
[338] Idem., O problema Schoenberg, p. 1.
[339] Ibid., p. 1.

desembocou nesta imagem luzente. Dito em poucas palavras, somente acompanhando sua *démarche* intelectual fomos capazes de determinar a preponderância de seus conceitos, podendo extrair o cerne de seu projeto artístico-teórico.

Fica explícito que para Koellreutter o *dodecafonismo* é uma técnica composicional que serve a qualquer concepção *estética* que se valha da linguagem *atonal*, *tonal* ou *modal*. Ao passo que esta *estética* é individual[340], podendo ter muitas "tendências", e com seu valor atrelado à questão de ela ser nova ou não, o que para Koellreutter significa ser ou não ser revolucionário.

Pensando desta forma a questão fundamental da história da arte só pode ser a relação conflituosa entre forma e conteúdo; conflito perante o qual o artista deve necessariamente se posicionar. No momento de tomar esta posição, o artista pode adotar as mais variadas tendências estéticas, possuindo sua escolha validade ou não, na direção assumida rumo ao progresso ou ao reacionarismo, onde progresso é produzir o novo, e regresso é ser *formalista*, ou seja, ater-se a uma forma já estabelecida. Na produção deste novo, assim como independe a tendência estética, independe igualmente a linguagem a ela aditada, e a técnica daí decorrente.

Portanto, podemos dizer que a estética de Koellreutter está estritamente ligada à *liberdade individual absoluta*, e o *novo* refere-se estritamente ao material musical, não entrando em jogo, por exemplo, a relação compositor-ouvinte. Por isso para Koellreutter a técnica não tem implicação estética, pois a linguagem a que determinada técnica responde,

---

[340] Basta-nos como comprovação disso, lembrarmos de sua constante busca pela "Liberdade absoluta de expressão e a realização completa da personalidade do compositor", e seu entendimento de que "O verdadeiro nacionalismo é um característico intrínseco do artista e de sua obra", ambas passagens de sua carta resposta a Camargo Guarnieri. KOELLREUTTER, H.J., Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil: resposta a Camargo Guarnieri, p. 129.

não compromete uma estética à medida que estética relaciona-se estritamente com o intuito subjetivista do compositor[341].

Por fim, para Koellreutter, a relação obra-ouvinte existe, mas não deve influenciar o processo composicional, uma vez que a missão do artista é produzir o novo "logicamente ordenado" a partir do próprio material musical, e assim fazendo estará produzindo arte de grande valor. Contudo, isso não implica em um isolamento do artista, mas apenas um isolamento relativo do objeto artístico, pois ao artista cabe a missão de buscar nas vicissitudes de seu mundo, engajando-se ideologicamente, para retirar inspiração para o novo em sua arte.

[341] Cf. KOELLREUTTER. Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil: resposta a Camargo Guarnieri e _____. O problema Schoenberg.

CONCLUSÃO:

Expostos os passos de nosso processo analítico, não vemos necessidade de gastar estas poucas linhas conclusivas repetindo sinteticamente aquilo que já foi apresentado de maneira mais adequada ao longo do corpo dissertativo, pois tal desprendimento, ainda que pudesse condensar as noções mais importantes ao projeto artístico-teórico de Koellreutter, pouco acrescentaria ao que foi arrolado até aqui.

Reconhecida a contingência, dediquemos este espaço final a uma breve reflexão acerca dos *nexos lógicos* de suas concepções, a qual, desde que bem conduzida, constituirá o indicativo do sentido ideológico cumprido pelas conexões existentes entre as diversas etapas deste movimento complexo que é o evolver teórico de H.J. Koellreutter.

Já ficou claro que o empenho koellreutteriano no período por nós delimitado deve ser apreendido como a busca por uma *música viva*, mostrando-se bastante inadequadas as designações como *dodecafonista*, *serialista*, ou mesmo *atonalista*, haja vista que Koellreutter esforçou-se progressivamente não só pela afirmação da possibilidade de caminhos múltiplos para a consolidação de uma nova expressividade musical, como também pela negação de sua fama de cultor da dodecafonia.

Posto este reconhecimento premente, importa-nos, aqui, especificar a anatomia característica desta sua *música viva*, o que nos conduz à lide íntima com as idéias brasileiras que recepcionaram as novas tendências da música do século XX. Tendências que, despontadas dos movimentos vanguardistas europeus, puseram-se como um evolver dinâmico de transição e renovação que por uma ponta buscou a destruição do passado e a negação dos valores estéticos do presente, e por outra, precisamente por meio dessa

destruição, a viabilização de uma nova forma expressiva superior. Culminância da nova sensibilidade legada pelas significativas transformações nos modos de existência, estes movimentos fixaram uma via genérica comum: a reconversão absoluta dos valores estéticos vigentes, ou ao menos a discussão da arte em outra base geral.

Falando especificamente a respeito destas tendências na história da música, o musicólogo italiano Enrico Fubini aponta para as conseqüências destas transformações ainda irresolutas:

> O gradual abandono da tonalidade na música tem proposto de novo à consciência estética contemporânea, um velho problema que segue sendo fundamental, a saber, o do valor da harmonia e da tonalidade, problema que tanto trabalho tem dado sempre às mentes de todos os teóricos, desde Zarlino em diante. [...] A época atual tem assistido, pois, ao ocaso da harmonia tonal e da concepção clássica da música; tendo que afrontar de novo, sobre bases mais críticas, o problema do valor da tonalidade e, em sentido lato, o problema da estrutura da linguagem musical, como se tem podido já observar em boa parte da estética musical contemporânea[342].

Convertido a estas idéias da vanguarda desde muito jovem, Koellreutter chega ao Brasil com 22 anos, expatriado e vendo-se às voltas com a inópia, condição que o obrigou a buscar espaços alternativos para interlocução e viabilização de sua sobrevivência como artista; dando seu primeiro passo para isso na criação do Grupo Música Viva, e posteriormente pela atuação junto à imprensa comunista, especialmente nos jornais *Tribuna Popular*, *Folha do Povo* e na revista *Fundamentos*[343].

Assim colocado, vemos que sua presença no Brasil foi imensamente marcada por sua experiência européia, o que, de certo modo, se confirma em uma declaração do maestro já octogenário:

---

342 FUBINI, E, *La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias*, p. 236-237.

343 Além de sua participação como colaborador dos órgãos mencionados, as atividades de Koellreutter também tinham boa circulação em outras publicações direta ou indiretamente ligadas ao PCB, como a revista *Diretrizes* e o jornal *Dom Casmurro*, para ficarmos em apenas dois exemplos.

> Passei parte de meus anos de estudante na Alemanha nazista. Este é um fato que naturalmente não deixou de ter influência sobre minha vida posterior. Me sinto como um produto da reação ante a educação e formação daquela época[344].

Advindo de uma família de "gente burguesa, bem situada na vida, mais com pendores para as profissões liberais do que para a aventura do belo", como declarou em 1953 a José Tavares de Miranda, Koellreutter forjou-se em um clima intelectual que oscila do monarquismo ao proto-nazismo, e de forte doutrinação protestante[345]. Porém, mesmo rompendo com o reacionarismo familiar, ao decidir estudar em Berlim a contragosto do pai, Koellreutter não conseguiu furtar-se à asfixia histórica da Alemanha pré-nazista.

O clima anti-ontológico do país que, segundo Georg Lukács, desarmou intelectualmente o combate ao nazismo, foi o mesmo vivenciado por Koellreutter em sua formação: uma crítica irracionalista e pouco eficiente ao anti-humanismo crescente que culminaria na criação do Terceiro Reich.

> [...] O primeiro período importante do irracionalismo moderno surge em congruência com isso, na luta contra o conceito idealista, dialético-histórico, do progresso; é o caminho que vai de Schelling a Kierkegaard, e é, ao mesmo tempo, o caminho que conduz à reação feudal provocada pela Revolução francesa à hostilidade burguesa contra a idéia de progresso[346].

Quando chegou ao Brasil, o jovem flautista deparou-se com uma ambiência famélica por renovação – como já observado na Introdução – e apesar desta ânsia não ter o

---

[344] PARASKEVAÍDIS, G. La función del artista en el tercer mundo, p. 1.

[345] "Koellreutter nasceu em Freiburg, na Alemanha [...], mas viveu a sua infância e adolescência em Karlsruhe, onde seu pai Wilhelm chefiava um hospital. O velho era um urologista de renome tal que se tornara médico da rainha da Suécia. Gente protestante, a do seu pai, velha família muito ligada à história das lutas religiosas na Europa. Uma sua avó, de sobrenome Clerment, descendia de uma aristocrática família de huguenotes radicada há muitos séculos no sul da França e, que perseguida, fora obrigada a fugir para a Inglaterra e depois para a Alemanha. Já a sua mãe Ema era católica, o que não a impediu de casar com o filho do pastor protestante da localidade. Aliás, no clima mais liberal do país da reforma, o pai de H.J. Koellreutter, protestante como era, filho de pastor, dirigia o hospital católico da cidade". KOELLREUTTER, H.J. Koellreutter: penso que o movimento musical brasileiro é um dos mais atrasados do mundo [entrevista a José Tavares de Miranda], p. 1. "Nascido em uma família 'protestante e tradicionalista', criado em meios a nacionalistas alemães (o pai, médico pessoal do rei da Suécia, era monarquista; o tio, professor de direito internacional, foi amigo pessoal de Hitler) [...]" SKEFF, M.L. A nota dissonante, p. 94.

[346] LUKÁCS, G. *El assalto a la razón*, p. 6.

caráter decompositor das formas e da sintaxe tradicionais como as idéias que Koellreutter trazia de sua formação vanguardista, ela lhe permitiu uma boa circulação nos setores mais progressistas da sociedade musical da época, a despeito, ao menos inicialmente, de suas proposições estéticas. Daí a ser a característica mais marcante do Grupo Música Viva a heterogeneidade, cujos contrastes foram se acentuando à medida que as inovações trazidas por Koellreutter foram sendo assimiladas, com alguns casos de recusa e outros de aceitação.

O primeiro setor a manifestar desacordo com as proposições do Música Viva foi o nacionalista, então descontente com a ineficiência da construção de uma música de caráter nacional, sem o melodismo que lhe é característico. No seu encalço vieram outros membros, ex-membros ou simpatizantes do grupo, igualmente insatisfeitos com o cunho meramente destrutivo do atonalismo, que não conseguia firmar uma unidade formal convincente. Este descontentamento, que já havia se evidenciado após a aceitação do "Manifesto de Praga" em 1948, atingiu o seu cume de combatividade na "Carta Aberta" de Camargo Guarnieri, em 1950.

De todas as críticas, arengas e autodefesas encetadas por Koellreutter neste ínterim, podemos consignar – a despeito das eventuais alterações na nomenclatura[347] – a ratificação constante da necessidade de superar as formas musicais tradicionais a fim de engendrar uma nova linguagem condizente com o imperativo histórico. Superação que, voltamos a dizer, poderia se efetivar por caminhos múltiplos, os quais se aglomeravam em uma única

[347] Já observamos mais de uma vez que Koellreutter aplica constantemente uma nova nomenclatura a velhas concepções, sem nunca enunciar o processo constitutivo das teses que as sustentam. Dito de outro modo, ordinariamente suas conclusões são postas, mas nunca demonstradas; são retoricamente sustentadas por enunciados e fórmulas de grande persuasão pautadas no encadeamento aleatório de fatos e acontecimentos que supostamente justificariam seu pressuposto.

concepção de *música viva*, cujo procedimento composicional característico era constituído pelo fantasmagórico "cromatismo diatônico" por ele reivindicado.

Fecha-se assim a lógica diretiva fundamental de seu projeto: o critério da arte como raridade e inovação formal, ocasionadas pelo imperativo histórico; que inicialmente se justificava pela luta contra o romantismo em um mundo cuja vivência social era essencialmente anti-romântica, mas que em outros momentos de seu pensamento teve legitimações adversas. Sua estética consistiu, portanto, na liberdade individual absoluta como fomento ao desenvolvimento de um estilo pessoal capaz de guiar o artista à decomposição das formas tradicionais e, conseqüentemente, à construção de uma nova linguagem capaz de abarcar a nova condição social da época. Exatamente por isso mantém-se intocado por Koellreutter, durante todo o período, a primordialidade do novo.

Contudo esta sua busca pelo novo se dá de forma bastante particular, pois não encontramos em Koellreutter, por exemplo, aquele "elitismo" da música só para raros de um Schoenberg. Mais do que isso, Koellreutter não foi apenas incentivador do dodecafonismo, ainda que nutrida uma predileção composicional pessoal por um serialismo flexibilizado. Nele não se pode sequer presumir que "o pessimismo social e a angústia foram o combustível para a busca de uma nova arte"[348], como para os vienenses da virada do século, pois Koellreutter sempre se demonstrou bastante otimista com tais transformações.

Acentuemos, pois, que tanto Schoenberg quanto seu defensor teórico máximo, Theodor Adorno, viam no dodecafonismo uma forma de protesto profundo contra a dissolução do homem, e conseqüentemente do artista, na massa, e suas estéticas consistiram

---

[348] SCHORSKE, C., *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*, p. 23.

na representação da "incomunicabilidade da verdade para a humanidade"[349]; ao passo que Koellreutter não vislumbrava na nova arte atonal qualquer tom de protesto. Para Koellreutter esta dissolução, esta perda do isolamento artístico, não consistia propriamente em um problema, uma vez que ele próprio já se encontrava dissolvido – ao menos desde sua ida a Berlim, que levou "o rapaz a ganhar a vida no rádio"[350] – sob a condição de músico proletarizado[351].

Vemos assim que, parafraseando Carl Schorske, apesar de valerem-se quase sempre dos mesmos materiais, Koellreutter e Schoenberg construíram céus bastante diferentes; porque as finalidades de seus combates à arte vigente se deram por causalidades distintas, apesar de ambos terem sido cultivados na mesma cultura profundamente irracionalista.

Suas perspectivas e ações foram as mais variadas porque diferentes foram as formas de percepção que os dois tiveram deste mesmo momento histórico, desta mesma "crise" – que no caso de Koellreutter nem ao menos configurava uma crise, um desencanto com a civilização moderna, mas apenas uma transição bastante natural. Percepções distintas que, voltamos a dizer, não derivaram unicamente da cultura ou dos paradigmas herdados por seus formuladores, mas que se ligaram fundamentalmente aos posicionamentos por eles adotados.

---

[349] Ibid., p. 24.

[350] KOELLREUTTER, H.J. Koellreutter: penso que o movimento musical brasileiro é um dos mais atrasados do mundo [entrevista a José Tavares de Miranda], p. 1.

[351] A respeito deste característico do pensamento adorniano, referiu-se Lukács: "Somente após a vitória sobre Hitler, somente com a restauração e o 'milagre econômico' pôde essa função da ética de esquerda na Alemanha sumir pelo alçapão e ceder lugar no fórum da atualidade, a um conformismo disfarçado de não-conformismo. Uma parte considerável da nata da inteligência alemã, inclusive Adorno, alojou-se no 'Grande Hotel Abismo' [...] um belo hotel provido de todo conforto à beira do abismo, do nada, do absurdo. E o espetáculo diário do abismo, entre refeições ou espetáculos comodamente fruídos, só faz elevar o prazer desse 'requintado conforto'". LUKÁCS, G. Prefácio 1962, in _____. *A teoria do romance,* p. 18.

Se esta reflexão pontua a diferença entre ambos, ela não esclarece com precisão o rumo tomado por Koellreutter, forçando-nos à persistência na questão: se sua condição social de artista proletarizado inviabilizou o elitismo, qual foi a forma precisamente assumida por sua doutrina, e por que desta assunção?

Para isso nos valemos, ao menos como indicativo, de um excerto do ensaísta alemão Hans Magnus Enzensberger, que igualmente reflexionando sobre as marcas do nazismo no povo germânico, afirmou:

> Quase da noite para o dia, [a Alemanha] se afastou externamente de suas ambições imperialistas e internamente de hábitos que lhe eram caros, como a fé na autoridade, a educação rígida e a obediência cega. Essa conseqüência, extraída da maior derrota de sua história, não foi facilmente assimilada por todos os alemães. [...] A maioria da população não quer mais saber de aventuras políticas, rejeita todos os fanatismos ideológicos e suspeita intensamente dos diversos tipos de utopias e de sonhos totalizantes. Sem exageros, por favor! Já vimos a que isso leva... E assim, essa maioria prefere mostrar moderação até quando lida com conflitos. A luta de classes é reduzida às rodadas de disputas salariais. Se possível, as reivindicações das minorias são resolvidas amigavelmente. O apelo ao discernimento e à compreensão já é um hábito. Uma disposição harmônica deve servir de mediador entre o falso e o verdadeiro. Sim, e por todas as partes propaga-se a idéia de que todos os conflitos poderiam ser solucionados, desde que os envolvidos se mostrassem dispostos ao "diálogo"[352].

Não foram exatamente estes os traços mais marcantes que apanhamos do pensamento de Koellreutter ao longo de nossa investigação, evidentes tanto em sua adoção irrestrita das variadas tendências da nova música, quanto em seu ímpeto conciliador de conflitos?

Isto porque Koellreutter viveu o drama das transformações sociais postas em marcha no início do século XX, até sua consecução bestial com a emersão do nazismo. Forjado neste mesmo clima de asfixia irracionalista, Koellreutter tentou encetar sua crítica

---

[352] ENZENSBERGER, H.M., Mediocridade e loucura: uma proposta conciliatória, in _____. *Mediocridade e loucura e outros ensaios*, p. 150.

pela renovação da linguagem, a qual ele vislumbrava como incapaz de abarcar as ocorrências. Encarnação de uma crítica irracionalista e insuficiente ao nazismo, esta sua posição assume uma nova feição atualizada de crítica a um dogmatismo abstrato onde qualquer radicalidade é legada à condição de sectarismo.

Sendo assim, verificamos que se por um lado sua condição particular de músico proletarizado não lhe permitiu saudosismo, por outro, Koellreutter jamais se integrou organicamente a esta nova posição de classe, assumindo uma colocação média de contestação abstrata, que se concretiza não na recusa à dissolução do homem na massa – como em Adorno e Schoenberg –, mas no uso de uma linguagem capaz de refigurar esta nova situação gerada por uma realidade profundamente transformada. Nesta sua visão claramente contemplativa, a arte deve buscar o novo pela destruição do existente, a fim de adequar a linguagem ao movimento do mundo; nunca erigir uma evocação fundamentada na relação catártica capaz de transformar este mundo.

Perspectiva débil que, de modo algum, pode ser legada a uma insuficiência teórica, mas reconhecida como emanação de uma carência congênita típica a uma impossibilidade histórico-social[353].

> A opressão do sistema guilhermino na primeira Guerra Mundial imperialista e na instauração da república de Weimar não traz consigo nenhuma mudança radical quanto à democratização da Alemanha nem quanto à criação de tradições democráticas profundamente arraigadas nas grandes massas, afora o proletariado com consciência de classe. [...] Ao estourar a revolução democrático-burguesa, em 1918, aparece o proletariado como o poder social decisivo, mas sem que se fale na profundidade dos problemas da renovação na Alemanha, pois o impediam a grande força do reformismo e a debilidade orgânica da esquerda do movimento operário. Isto fazia com que a democracia burguesa fosse

[353] "A baixeza do nível filosófico é um fenômeno necessário e socialmente condicionado. [...] Quem reduz o julgamento do moderno irracionalismo às diferenças de nível intelectual, analisadas abstratamente, retrocederá necessariamente perante a natureza e os resultados político-sociais e suas últimas conseqüências". LUKÁCS, G. op. cit., pp. 7-8.

> essencialmente, como profeticamente havia previsto Engels já desde muito antes, uma agrupação de todas as forças da burguesia contra a ameaça de uma revolução proletária[354].

Indisposto qualquer esforço por uma educação democrática das massas ao ponto de fomentar uma alternativa ideológica ao irracionalismo grassante, a linguagem quedou em obsolescência, sendo vista como incapaz de cingir o mundo. Entoada a problemática neste diapasão, uma nova estética só poderia se consumar com validade, dentro de um novo sistema comunicacional ainda inexistente; o que obrigou Koellreutter a estabelecer sua estética absolutamente individual como forma única capaz de originar uma nova e necessária estruturação da linguagem musical.

Portanto, a absoluta defesa koellreutteriana da *liberdade individual* consistiu em uma contraposição abstrata, e historicamente condicionada, ao doutrinarismo e rigidez intelectual do clima ideológico pré-nazista, e que se fundamentou na necessidade de liquidação das formas expressivas consolidadas. Retrato de um indivíduo desarmado para a compreensão do mundo e conseqüentemente para sua crítica, este empenho koellreutteriano encontra ressonância em outra passagem do mesmo texto de Lukács.

> Nos encontramos aqui com um sinal muito importante do irracionalismo: um dos serviços mais insignes que esta filosofia apresenta à burguesia reacionária consiste precisamente em oferecer ao homem um certo "conforto" no tocante à concepção do mundo, a ilusão de uma liberdade total, a ilusão da independência pessoal e a dignidade moral e intelectual, em uma conduta que o vincula a cada um dos seus atos à burguesia reacionária e o converte em um servidor incondicional seu[355].

Poderíamos dizer, portanto, que devido a sua posição social adotada, Koellreutter não vê um mundo evanescente, como Adorno e Schoenberg, mas em profunda transformação. Transformação que conduz a uma arcaização progressiva da linguagem, a qual se expressa em sua cadeia conceitual na agudização do "conflito entre forma e

---

[354] Ibid., pp. 59-60.
[355] Ibid., p. 19.

conteúdo". Notando esta evidente desconexão entre indivíduo e mundo, Koellreutter não busca uma retomada da razão, mas uma abdicação desta própria racionalidade como alicerce de uma nova linguagem.

Isso contém a amarração dos elementos fundamentais da concepção de Koellreutter: a necessidade de desconstrução das formas musicais tradicionais, especialmente a "forma sonata", a consideração do atonalismo como linguagem em estruturação e lógica conseqüência do evolver da história da música, o princípio fundamentador da liberdade individual absoluta na escolha da estética e no emprego da técnica desejada para sua consecução – que, por sua vez, exige a própria separação entre "técnica" e "estética" – e a busca por uma arte que não precise ser "perfeitíssima", entre tantos outros.

Não afirmamos assim que sua concepção estética seja simplesmente a conseqüência teórica de sua leitura do mundo, mas, antes, que ela deriva de sua posição social encarnada, que se entifica e se explicita por sua leitura mítica da história, a qual visou, a maior parte do tempo, não apenas intermediar posições nivelando-as pelo equilíbrio, mas justificar sua estética sem precisar assumir sua posição.

Basta para comprovar isso, verificarmos que os problemas por ele identificados e as propostas daí traçadas apresentam uma forte coerência, uma surpreendente e estreita unidade, que apesar das já mencionadas mudanças de justificativas ao longo dos anos, não alteram sua proposição estética, que apenas se aprofunda. Vale como indício probatório, mencionar que sua estética "do impreciso e do paradoxal" que se consubstanciaria por definitivo na década de 70, não constituiu propriamente uma ruptura, mas um aprofundamento radical de sua destrutividade que começa a se evidenciar desde agora.

Sinteticamente, poderíamos definir sua "visão do mundo" como um "ecletismo evolucionista", que prescinde da criteriosidade e da combatividade nesta busca pela edificação de uma nova linguagem redentora; onde as eventuais implicações e perdas destas novidades estão sempre subsumidas. Além de comprovar-se em sua recorrente evocação da liberdade individual absoluta e intangível, este elemento preponderante (*factor decisivo*) de sua doutrina se explicita também em seu tantas vezes reiterado desapego à necessidade de se fazer "obra de arte perfeitíssima", retirado de sua leitura de Mário de Andrade, e que culminaria posteriormente em sua tese da morte da "grande música" clássica[356].

Vemos, assim, nesta busca incondicionada pelo novo, não apenas um ecletismo que aceita todas as tendências estéticas submetidas à decomposição das formas consolidadas pela tradição, mas, mais profundamente, uma aistoricidade[357] que ignora a criteriosidade humanística do uso de categorias estéticas arrimadoras de todo o pensamento musical até então; a saber, a música como relação visceral entre compositor e ouvinte, como "mimese dos afetos", e sua correlata condição de possibilidade, a memória viabilizada tanto pela repetição, quanto pelo uso de uma sintaxe repertorizada[358].

Para justificar esta negação categorial, Koellreutter deforma, como pudemos observar, as mais variadas teorias ao alcance de suas mãos, como, por exemplo: a necessidade de ser "anti-romântico", a "teoria marxista do valor", a "lei do desgaste do

---

[356] Em 1975, quando perguntado a respeito de "onde é que ficaria a chamada grande música" a partir de então, Koellreutter responde: "Simplesmente não ficaria, porque a chamada grande música, os grandes artistas, esta gente distante da realidade, não têm mais um lugar definido no quadro social vigente. A grande música, na verdade, já morreu há alguns séculos". KOELLREUTTER, H.J., O mestre dos mestres [entrevista de Antônio Chrysóstomo], p. 3.

[357] "Na maioria dos campos da cultura intelectual e artística, a Europa e os Estados Unidos do século XX aprenderam a pensar sem a história". SCHORSKE, C., op. cit., p. 14.

[358] Cf. CHASIN, I., Música e mímesis: uma aproximação categorial e histórica ao pensamento musical, pp. 11-33; FUBINI, E. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros dias* (Cap. VII - La estética y la dodecafonia, pp. 235-261 e Cap. VIII - Las poéticas de vanguardia, pp. 263-277), e LÉVI-STRAUSS, C. *O cru e o cozido* (Abertura, pp. 19-56).

material sonoro", até sua clarividência plena pela "verdadeira mutação da consciência humana que implica numa superação do pensamento racionalista numa libertação dos conceitos materialistas que, até a primeira metade do século XX, limitavam o desenvolvimento cultural e a investigação científico-artística [...]"[359].

Praticada por meio de uma apropriação bastante particular, e de certa forma conveniente, esta sua *certa leitura* das teses mencionadas – de onde Koellreutter saca arbitrariamente fragmentos, conceitos, idéias e expressões – não é outra coisa senão a consecução plena do caráter eclético de sua concepção da criação de um estilo individual incondicional.

Esta sua alegação da existência de um imperativo histórico determinando a precisão incondicional da destruição do passado, também explica, em boa medida, sua criação da contraposição conceitual entre "nacionalismo estético" e "nacionalismo político" – que será posteriormente apropriada por Carlos Kater, ainda que com um emplástrico refinamento teórico – onde apenas o primeiro representa a grandeza da busca pelo novo confluente com a premissa de superação da linguagem saturada, e conseqüentemente da razão. Sendo assim, o nacionalismo só pode ser válido se servil à desconstrução da linguagem já obsoleta. Negado isto, configura-se o nacionalismo político, que atende apenas à razão e aos conceitos materialistas limitadores do "desenvolvimento cultural"[360], subsistindo apenas enquanto intromissão de conceitos materialistas, políticos e reacionários[361].

---

[359] KOELLREUTTER, H.J., Realidade da música brasileira, p. 1.

[360] Vale aqui lembrar a alegação koellreutteriana de que a "Carta Aberta" de Guarnieri consiste num documento "reacionário" e "anti-cultural".

[361] Importante frisar que Koellreutter, em nenhum momento usa a expressão desconstrução da linguagem. Fala apenas em desconstrução das formas, o que gera uma nova linguagem (o atonalismo). Forma fugidia e falsamente positiva.

Posto isso, retomar elementos existentes nas formas estéticas do século XIX consiste, para Koellreutter, no ato reacionário de subsumir-se a formas tornadas obsoletas pelo envolver histórico; algo que só se dá por influência de regimes e ideologias políticas igualmente reacionárias e totalitárias como o nazismo, zadhanovismo, estadonovismo, etc, que representam uma afronta à liberdade individual, como aparece explicitamente em "Realidade da Música Brasileira" de 1956.

Não discordamos, evidentemente, que tomar formas musicais do século XIX seja um erro, mas não pensamos que para superá-las seja necessário, ou se quer permitido, abdicar de determinadas categorias estéticas que conjuram a própria comunicabilidade musical.

E foi isso o que se presenciou na querela encarnada pelas cartas abertas, as quais não conformou, como já visto, apenas uma disputa entre nacionalistas e dodecafonistas, mas entre posições estéticas antagônicas, onde um lado defendia uma arte musical cuja comunicabilidade está arrimada na relação criador-ouvinte – colocando a memória como espessura ontológica fundamental – e o outro buscava uma expressividade desligada desta relação, fixando-se no material sonoro em si, fazendo da comunicabilidade apenas a apresentação de algo logicamente ordenado.

Em ambos os pólos desta disputa, estava colocada a centralidade da comunicação, porém com valores e propriedades muito diferentes. Em uma ela consistia na comoção ocasionada pela identidade do espectador com a obra, na outra era a consumação da desidentidade, da não-relação pelo o profundo mergulho subjetivista da incomunicabilidade; o que nos fornece motivos mais do que suficientes para observarmos – mais uma vez no esteio de Enrico Fubini – que há no dodecafonismo e seus correlatos, um

caráter ambíguo que consiste em uma "reação contra o romantismo sem ter abandonado suas características"[362], a saber, o profundo isolamento artístico.

Por tudo o que foi exposto até agora, está cada vez mais certo que o principal da formulação estética de Koellreutter é o *ecletismo*, ou melhor, uma mentalidade eclética de falsa flexibilidade cultural que se amolda constantemente às forças de mudança, e que se apóia na história como subsídio à glorificação do hoje, sem dramatizar o destino moderno e a dissolução dos sistemas de linguagem que sua herança histórica sustenta.

E também já vimos que apesar da aparente proximidade estética entre Koellreutter e Schoenberg – decorrente da abdicação das mesmas categorias arrimadoras e da negação da história como dação de sentido ao fazer humano presente – suas visões do momento vivido são bastante distintas, que no caso koellreutteriano consiste em um "ecletismo evolucionista" decorrente de sua posição social particular.

Desta forma, persiste uma indagação: por que esta diferente posição social implicou precisamente nesta formulação estética e não em qualquer outra?

Ao que pudemos observar até aqui, por um fator fundamental: o mesmo clima que palmilhou o trauma da "peste parda" nazista, cuja crítica tornou-se imprescindível, desarmou determinados estamentos do povo alemão para sua crítica radical. O clima formativo essencialmente irracionalista em que se forjou Koellreutter criou a incapacidade de sua superação ainda que com o reconhecimento de sua necessidade.

O ecletismo foi assim a solução irracionalista encontrada para a sevícia nazista, e que vendo na *conciliação* a possibilidade de progresso rumo a uma nova ligação entre os homens e seu mundo, atacou apenas a abstratividade do sectarismo nazista oriundo do

[362] FUBINI, E. op. cit., p. 238.

"exacerbamento das paixões", de seu ímpeto totalizante, de seu doutrinarismo, e, especialmente, de seu suposto racionalismo e materialismo[363].

Consumamos, desta forma, não apenas que o perfil fundamental da arquitetônica conceitual de Koellreutter é o *ecletismo* – cuja pluralidade constantemente desejada culminará em sua filosofia "holística" – mas também que este se contrapõe ao entendimento de uma *filosofia radical*[364] inalmejada pelo pensamento irracionalista após as experiências do regime hitleriano.

> O veneno apologético emana do problema central para a periferia: a arbitrariedade, o caráter contraditório, a precariedade dos fundamentos, as argumentações sofisticadas, etc., caracterizam de um modo cada vez mais agudo as filosofias irracionalistas posteriores. [...] O nível filosófico de um ideólogo depende, em última instância, da profundidade com que consegue penetrar nos problemas do seu tempo, da capacidade de saber elevar à altura suprema da abstração filosófica, na medida em que as posições de classe cujo terreno onde pisa lhe permitem esquadrinhar até o mais profundo desses problemas até seu limite"[365].

Alojado em uma organicidade societária em que "os filósofos burgueses se mostram já incapazes de toda crítica e francamente resistentes em estudar realmente os adversários"[366], e onde "existia já um proletariado que atuava por sua conta, mas que não estavam em condições de influenciar decisivamente os acontecimentos"[367], Koellreutter

---

[363] Vale, para isso, lembrarmos de uma passagem de sua carta resposta a Camargo Guarnieri: "O nacionalismo exaltado e exasperado que condena cegamente e de maneira odiosa a contribuição que um grupo de jovens compositores procura dar à cultura musical do país, conduz apenas ao *exacerbamento das paixões que originam forças disruptivas e separam os homens*. A luta contra essas forças que representam o atraso e a reação, a luta sincera e honesta em prol do progresso e do humano na arte é a única atitude digna de um artista". KOELLREUTTER, H.J., Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil: resposta a Camargo Guarnieri, p.130. (grifo nosso)

[364] É certo que há uma mais que consagrada distinção histórica entre "ecletismo" e "sincretismo", onde o primeiro atende por uma espécie de "selecionismo" pautado em um critério de verdade, ao passo que o segundo responde por uma adição incriteriosa de partes. Contudo, tal distinção só tem sentido, ao nosso ver, quando em um momento histórico em que selecionar a partir de um critério de verdade corresponde a uma seleção com criteriosidade ontológica. Nos dias correntes, quando o critério de verdade transladou para a subjetividade, ou melhor, para a cognição gnosiologicamente preparada, o ecletismo é uma oposição à crítica ontológica, perdendo sua diferença fundamental com o sincretismo ou hermetismo.

[365] LUKÁCS, G. op. cit., pp. 7-8.

[366] Ibid., op. cit., pp. 6-7.

[367] Ibid., p. 43.

encarnou uma forma ideológica específica que trouxe como desdobramento característico a perspectiva de que é possível a conciliação pacífica de interesses antagônicos, pela aceitação do caráter contraditório da realidade social.

Sumariamente, o "destino, a tragédia do povo alemão, falando em termos gerais, consiste em ter chegado muito tardiamente ao processo de desenvolvimento da burguesia moderna", compartilhando "as dores desse desenvolvimento sem chegar a participar de seus benefícios, de sua satisfação parcial"[368]; condição amplamente contraditória que gerou formações ideais igualmente contraditas em graus distintos de radicalidade, às quais o ecletismo responde como uma porção específica deste complexo, que tem como intuito sincero conciliar posições não apenas divergentes, mas, muitas vezes, claramente antitéticas.

Por seu turno, esta ausência de radicalidade explica-se enquanto subjacência não apenas referente à posição social de um indivíduo dentro desta sociedade, mas ao *grau de intensidade* que este indivíduo vivencia tais contradições, o que no caso presente foi amplamente rarefeito devido a uma já enfatizada "onda de indolência"; a "um vasto setor de existência social desenraizada"[369].

> Em primeiro lugar, a extraordinária mesquinhez, a estreiteza, a falta de horizontes da vida dos pequenos principados alemães [...] Em segundo lugar [...] a sujeição muito maior e mais tangível dos súditos ao monarca e seu aparato burocrático e a margem muito mais estreita que ele deixa para uma atitude de oposição ideológica ou simplesmente crítica. [...] Os Estados pequenos, cuja existência conserva artificialmente as potências rivais, só podem existir como soldadesca das grandes potências e, para imitar exteriormente os seus grandes modelos, se nutrem da mais inumana e retardatária exploração do povo trabalhador [...] Em um país assim não pode surgir, naturalmente uma burguesia rica, independente e poderosa,

[368] Ibid., pp. 29-30.
[369] Ibid., p. 30.

> nem uma intelectualidade progressista e revolucionária entoando seu desenvolvimento. Burguesia e pequena burguesia, na Alemanha, dependem economicamente das cortes muitos mais do que em qualquer outro país da Europa ocidental, e isto incumbe nelas um servilismo, uma mesquinhez, uma baixeza e um caráter miserável dos que não poderíamos encontrar paralelo na Europa de então[370].

O ecletismo é, portanto, uma tentativa de conciliação que não quer, ou pode, pôr no lugar do criticado seu antípoda radical; que não consegue tomar as coisas pela raiz; que não é capaz de alçar-se à busca incondicional de desconstrução do universo teórico onde determinada fabulação ideológica – no caso presente a nazista – foi gestada. Em uma frase, é a resultante teórica da mediocreira social.

Contudo a arte não comporta espaços para medíocres, haja vista que o fazer artístico exige um alto grau de envolvimento com as vicissitudes mundanas, ainda que mediada. Arte exige, pois, radicalidade, uma vez que sua ausência impede a captação da brutalidade existencial das forças profundas movedoras da vida. E não houve grande artista que não tenha sido radical em sua existência.

É aqui que se explica o ecletismo estético de Koellreutter e, ao mesmo tempo, a existência de necessidades ideológicas semelhantes entre a Alemanha do início do século XX e o Brasil por ele encontrado. Koellreutter jamais sofreu em terras brasileiras um pulso social que o conduzisse a uma radicalização de sua posição. Pelo contrário, aqui ele deparou-se com um legado histórico amplamente favorável à perpetuação de seu ponto de vista, pois, por aqui, igualmente, a mediania sempre foi socialmente cultivada.

Esta semelhança, que em hipótese alguma pode ser delegada a uma identidade plena, deveu-se à mesma falta de organicidade por parte das camadas intelectuais, também decorrente de uma história de atraso que não se efetivou, nem se efetivava, por impulsos e

[370] Ibid., pp. 32-33.

transformações radicais. Uma história como esta, feita por conciliações, prescinde, e mesmo inviabiliza, a existência de indivíduos radicais, podendo apenas gerar individualidades medíocres; diferentemente dos momentos de grande propulsão humanística como o Renascimento italiano.

> Foi essa [a Renascença] a maior revolução progressista que a humanidade havia vivido até então, uma época que precisava de gigantes e, de fato, engendrou-os: gigantes em poder de pensamento, paixão, caráter, multilateralidade e sabedoria. Os homens que estabeleceram o moderno domínio da burguesia eram alguma coisa em quase nada limitados pelo espírito burguês[371].

Desta forma, o humanismo artístico como proporcionalidade reflexiva da humanidade que este artista exprime, põe-se como uma lei geral que encontrou eco até mesmo no pensamento ultra-reacionário de Plínio Salgado.

> Na esfera puramente literária, nosso romance e poesia sempre tiveram um caráter de diletantismo, porque não foram sentidos, mas simplesmente imaginados. Não se originaram nunca de raízes étnicas, das dores profundas dos dramas sociais, do meio cósmico e das condicionantes históricas, [isto porque] o intelectual brasileiro não pôde ser o médium possuído de si mesmo, quer dizer, das forças e das vozes nacionais que estão no seu sangue, pelo fato, justamente, de divorciar-se da vida vivida no seu país[372].

Esta inorganicidade do artista que se restringe aos domínios da auto-realização, tão característica a uma história de conciliações, foi expressa por Carlos Nelson Coutinho em seu ensaio sobre Lima Barreto – e posteriormente retomado em "Cultura e Democracia no Brasil" – como um "intimismo à sombra do poder", oferecendo boa justificativa à dificuldade brasileira em firmar uma arte nacional, ou seja, uma arte que traga em si a pujança das vicissitudes do solo de onde emerge, e que exatamente a partir disso, consiga universalizar-se.

---

371 ENGELS, F. *A Dialética da natureza*, p. 16.

372 SALGADO, P., apud CHASIN, J. *O Integralismo de Plínio Salgado: forma de regressividade no capitalismo hiper-tardio*, p. 220. (acréscimos de José Chasin)

> [...] um dos modos de isolar os grupos populares dos processos políticos constitui precisamente em "assimilar" os seus virtuais representantes ideológicos, incluindo-os [...] nos novos blocos de poder que resultam da conciliação. [...] O escasso peso dos aparelhos privados de hegemonia e dos partidos políticos de massa na formação social brasileira [...] condenou os intelectuais que se recusaram à cooptação pelo sistema dominante à marginalidade no plano cultural[373].

Esta assimilação de Koellreutter pelo cenário musical brasileiro vai, portanto, ao encontro da observação de Carlos Nelson Coutinho, de que "quando o pensamento brasileiro 'importa' uma ideologia universal isso é prova de que determinada classe ou camada social de nosso País encontrou (ou julgou encontrar) nessa ideologia a expressão de seus próprios interesses brasileiros de classe"[374], expressando precisamente em sua contraditoriedade os limites e desvios característicos à sua concreta problemática.

Coutinho concebe, assim, a cultura brasileira, como desenvolvida em um clima de asfixia – o qual ele denomina por "intimismo à sombra do poder" – que deixa um campo de manobras ou de escolhas aparentemente amplo, mas cujos limites são determinados precisamente pelo compromisso tácito de não pôr em discussão os fundamentos daquele poder cuja sombra é livre para cultivar a própria "intimidade". Intimismo que muitas vezes revela-se como um "inconformismo declarado" ou um "mal-estar subjetivamente sincero diante da situação social", deflagrando uma "tendência" progressiva ao ecletismo[375].

> Mas o elitismo antipopular não aparece apenas em pensadores autoritários e de direita. A conciliação social e política encontra um reflexo ideológico na tendência do pensamento brasileiro ao ecletismo, ou seja, a conciliação igualmente no plano das idéias. [...] E a tendência ao ecletismo – à conciliação ideológica – não se manifesta apenas nos pensadores liberais moderados. Até mesmo intelectuais progressistas, nada ligados em sua atividade cultural ou política às tendências e ao espírito de conciliação/cooptação, são pressionados pela situação objetiva a confusas

---

[373] COUTINHO, C.N., Cultura e democracia no Brasil, in _____. *Democracia como valor universal: notas sobre a questão democrática no Brasil*, p. 73.
[374] Ibid., p. 68.
[375] Ibid., p. 74.

> sínteses ecléticas, que minimizam ou danificam seriamente o caráter em última instância progressista da ideologia que professam[376].

Este ecletismo que mescla elementos reacionários com progressistas "não resulta simplesmente de uma escolha subjetiva dos intelectuais, de seu eventual oportunismo constitutivo, mas sim de condicionamentos objetivos de nossa formação histórica e social"[377]. Afinal o ecletismo não é uma exceção na história no pensamento brasileiro, mas uma tendência historicamente demonstrável que se constitui como uma de nossas principais tradições culturais.

Assim emerge uma complexificação do provincianismo notado por Lukács a respeito da miséria alemã, e que inviabiliza quase que por completo a emersão de uma arte nacional universalizadora; soterrada de um lado por um falso cosmopolitismo, que poucas vezes ultrapassa a xenofilia da assimilação do nacional-estrangeiro, e por outro pelos "nacionalismos" que são outra ponta do provincianismo que não atinge a radicalidade universalizadora do "nacional".

O "nacional" que ora propomos, nada mais é, portanto, do que a arte reveladora da profundeza da vivência nacional em sua universalidade, e que se viabiliza pela tomada do essencial de uma tradição cultural; algo que só é possível por um indivíduo altamente universalizado. Sendo assim, ser "nacional" – no sentido por nós empregado – é ter concretude nas experiências humanas, captando da essência universal comum nas experiências de um povo.

Expondo de outra forma, designamos por "nacional" o resultado conseqüente da arte do indivíduo altamente dotado de sensibilidade – por sua cultura altamente universalizada – capaz de captar pela sensibilidade e refigurar pela técnica uma existência

---

[376] Ibid., p. 75.
[377] Ibid., p. 76.

concreta que sofre profunda inflexão das relações com o povo, ainda que mediadas. Idéia fortemente presente no pensamento de Mário de Andrade nos últimos anos de sua vida[378].

> Embora convivendo com o povo russo, Mussorgsqui está longe de ser um homem do povo, de se identificar com o povo [...] Mussorgsqui vive mas não se conforma de viver [...] a vida fere o seu instinto aristocrático, a delicadeza do seu coração, a sensibilidade da sua inteligência. E por isso ele se aplica a traduzi-la no "realismo" persuasivo da música, mas se revolta sempre, e com muita freqüência lhe acentua os lados grotescos e ruins. [...] Mussorgsqui aceita mas não se identifica e muito menos se conforma. [...] Mussorgsqui não sofre as desgraças do povo, mas se decide a aderir a ele. O gesto dele não deriva de amores instintivos, de nenhuma voz de classe. Tem toda a grandeza individual duma escolha e duma adesão[379].

Por isso não há grande artista que não reflita sua inserção nacional, ainda que seu esforço seja progressivamente a supressão desta relação. Portanto, aqui empregamos o termo "nacional" como designo categorial de uma arte do mais alto valor cultural, que atinge exatamente este alto grau de elevação por encarnar de forma essencial, um drama humano particular. A arte nacional, em última sinalização, nada mais é que a forma concreta como se constituem as múltiplas manifestações artísticas capazes de integrar catarticamente indivíduo e gênero humano, universalizando-o[380].

Reconhecido que a estética proposta por Koellreutter em sua *música viva*, pode ser definida como um "ecletismo evolucionista" que vê na história um contínuo progresso teleológico rumo à emancipação – a qual coincide com a superação dos grilhões racional-materialistas –, e que esta formação ideológica especificamente conciliadora responde à sua

---

[378] Esta concepção de nacional e da relação fundamental entre o artista e sua particularidade existencial se evidencia tanto em *O banquete*, como em seus textos à *Folha da Manhã* no período de 1943 a 1945 reunidos por Jorge Coli no livro *Música final*.

[379] ANDRADE, M. Mussorgsqui, in COLI, J. op. cit., p. 91.

[380] Esta nossa proposição reflexiva vem no encalço de constatações análogas de outros autores, como George Lukács (*O Realismo Crítico Hoje*), Antonio Gramsci (*Literatura e Vida Nacional*), Carlos Nelson Coutinho ("Cultura e Democracia no Brasil"), Machado de Assis ("Instinto de Nacionalidade"), Mário de Andrade (nos artigos à *Folha da Manhã*), Antônio Candido (*Literatura e Sociedade*), e que recebeu importante ênfase no campo da música pela pena de César Guerra-Peixe, sobretudo, em seus dois artigos sob o título "O Dodecafonismo no Brasil", de 1953.

condição social de burguês decaído que jamais se ligou organicamente a sua nova condição de pertencimento; que jamais se auto-revolucionou, porque tal atitude certamente implicaria em uma permanente luta cotidiana à qual ele nunca se dispôs, cabem-nos apenas algumas últimas considerações.

Talvez a melhor definição da atuação de Koellreuter só pudesse mesmo advir da perspicácia de alguém como Décio Pignatari, que em chistosa tese consagrou: "Em 1952, já possuíamos os discos de John Cage, com peças para piano preparado. Por essa época, Koellreutter já nos trazia as informações certas... e dava as interpretações erradas"[381].

E por que Koellreutter dava as explicações erradas? Porque para ele a liberdade individual do pensamento era irrestrita, e o que é o ecletismo se não a liberdade de pensamento levada ao extremo? Foi este seu ecletismo que lhe permitiu apanhar os mais diversos conceitos, termos, expressões, autores, e agrupá-los em um todo superficialmente incoerente, mas que em seu emaranhado recôndito revela-se amplamente coerente.

Coerência que nada mais é do que esta cadeia de conexões, a qual, no caso de Koellreutter, teve sua explicitação culminante ao final de sua vida com a pregação incondicional da destrutividade comunicacional. A partir da década de 70, Koellreutter radicalizou o que havia de mais profundo em sua concepção do mundo, e por isso voltamos a considerar sua estética final não como uma negação da que ele defendeu por meio de sua *música viva*, mas como uma consecução lógica de seu princípio norteador fundamental: a possibilidade da conciliação incondicional, cuja viabilidade cabal exige a destruição do próprio pensamento racional.

---

[381] PIGNATARI, D., *Informação, linguagem e comunicação*, p. 132.

Percebemos com isto, que Koellreutter sempre permaneceu atado aos seus ideais, tentando em vão conciliar decisões. Pode-se, mesmo, dizer que suas viagens ao oriente aguçaram de forma radical seus posicionamentos pré-existentes, que a partir daí encontraram uma sustentação não propriamente filosófica, mas retórica, em suas experiências orientais.

Afiançamos, assim, que Koellreutter assumiu ao longo de sua trajetória intelectual, uma posição claramente conciliadora, e para não mudá-la mitificou, em muitos momentos, a causalidade dos fatos, transformando-os em passos correntes de um caminho progressivo da humanidade rumo à libertação dos grilhões da racionalidade e do materialismo. A realização radical de seu ecletismo, cuja conciliação plena e redentora é intentada explicitamente por sua filosofia holística, não poderia se efetivar senão pela destruição completa da racionalidade.

"Música é movimento", foi o slogan máximo propalado por Koellreutter, mas sob esta afirmação positiva exatamente por sua generidade, se esconde sua visão de fundo, ou seja, a especificidade deste movimento. Para Koellreutter, música é o movimento constante de conscientização dos homens a respeito de sua condição histórica, por isso é essencialmente contemplativa. Para ele, arte não é sensibilização dos homens a respeito de sua existência, não é moção evocativa do indivíduo para o seu auto-pôr enquanto generidade do processo histórico de produção de sua própria existência, mas conscientização aurígera da condição histórica que lhe determina naquele momento.

E assim, o novo formal é necessário porque é obrigatoriedade da arte representar uma nova etapa do movimento histórico; nunca porque tenha que ampliar a sensibilidade dos homens em seu processo autoproducente. Por isso seu novo é uma *ruptura*, nunca uma *superação*.

Ao separar os homens de suas próprias determinações, Koellreutter perdeu a profundidade da problemática da arte, pois a partir do momento em que a humanidade não mais produz a sua história, pela produção e reprodução de sua própria existência, o sentido e a importância da humanização perdem a razão de existir.

> Convém principiar pela crise atual do pensamento em geral: a destituição ontológica, a desilusão epistêmica e o descarte do humanismo. Ou seja, a aversão pela objetividade, a descrença na ciência e a destituição do homem. O que resta, então, para ser pensado? Como estranhar que a grande cultura tenha declinado a níveis sem precedentes?[382].

Só há motivo para preocupações humanísticas quando se tem claro que o destino humano está nas mãos dos homens, e que conseqüentemente a ampliação do grau de humanização destes homens será decisiva ao porvir da humanidade. Quando a história torna-se autônoma, o homem perde importância, tornando-se um títere desta. Igualmente seu grau de humanismo naufraga em indiferença.

Koellreutter comprovou-se um anti-humanista no momento em que abdicou da centralidade humana no fazer de sua história, ou melhor, do humano como autoproducente. Foi, portanto, anti-humanista porque jamais buscou uma transformação ampliadora do humano, atendo-se aos limites de uma atualização rompedora. Limitou-se à aceitação das ocorrências, nunca se lançando em luta contra elas.

> A arte, a arte verdadeira é sempre um instrumento de comunicação entre os homens. A obra-de-arte é sempre uma prova de insatisfação, sempre uma queixa. Queixa toda especial, não esqueço, que pode muitas vezes ser até alegre e pregar o futuro duma vida melhor. E é por isso que toda obra-de-arte deriva de uma fatalidade do artista, de uma necessidade irreprimível. Pouco importa se feita em seis dias, como o "Barbeiro de Sevilha" ou se eternamente inacabada como a Gioconda. Pouco importa, se fruto de encomenda ou se derivada de uma livre (livre!...) inspiração interior. Neste sentido toda e qualquer obra-de-arte legítima é sempre obra-de-circunstância[383].

---

[382] CHASIN, J. Rota e prospectiva de um projeto marxista, p. 55.
[383] ANDRADE, M. Elegia, in COLI, J. op. cit. pp. 109

Dentro destes parâmetros, a arte musical não consiste na mera conscientização do homem a respeito de sua condição e destino, como proposto por Koellreutter; mas na moção ampliadora deste na construção de seu próprio destino, o que invariavelmente exige a centralidade da *humanistas*. Ampliação porque conjuga simultaneamente *decomposição* e *construção*; em uma palavra: *superação*[384].

Eis, pois, a incomunicabilidade de que falamos: uma *decomposição* desprovida das referências estético-categoriais que fundamentam o suporte cultural que permite a lide adequada com aquilo que provém da experiência imediata. Incomunicabilidade que, no caso musical, é a abdicação do "duplo contínuo" que permite a dação de forma (som) à matéria inorgânica e desprovida de forma em sua naturalidade (ruído).

Este descompasso entre decomposição e criação tendeu à insustentabilidade em um momento de obscurantismo agudo como o século XX, que presenciou a ampliação cabulosa do distanciamento entre a efetivação da vida e a consciência desta efetivação; síndrome de um tempo em que a reprodução da vida do homem exige a desprodução do humano.

Em último sopro, o ato musical humanista exige a refiguração do real enlaçando o que há de mais profundo nas sensações e lembranças da relação do indivíduo com a sua generidade, de tal forma a movê-lo de seu patamar anímico pela comoção de seus afetos individuais mais profundos, fazendo assim emergirem sensações totalmente desconhecidas, decorrentes da beleza igualmente inusitada de determinado objeto estético resultante das relações temporais estabelecidas entre sons.

---

[384] Ainda nesta temática Mário de Andrade disse: "Quando Beethoven falou que não tem regra que não deva ser esquecida em benefício da arte, ele proclamou uma superação, e não uma covardia" ANDRADE. M., Concursos, in COLI, J. op. cit., pp. 99.

Esta é a seiva que pulsa em toda obra de arte: comover não apenas por sua inovação, mas porque sua inovação é a forma necessária que encerra sensações e sensibilidades totalmente novas, expandindo a sensibilidade humana, humanizando o homem; e isso não ressoa na *música viva* proposta por Hans-Joachim Koellreutter.

BIBLIOGRAFIA:

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. Teoria estética. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª. Ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.

_____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d.

_____. *Música, doce música*. 2ª. Ed. São Paulo/Brasília: Livraria Martins Editora Martins / INL, 1976.

_____. *Música e jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec / Edusp, 1993.

_____. *O banquete*. 2ª. Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. *Paulicéia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922. (Fac-símile - 2002).

_____. *Pequena história da música.* 9ª Ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de et alli. *Bibliografia musical brasileira*. Col. Bibliografia vol. IX. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Instituto Nacional do Livro, 1952.

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

BENTO, Daniel. *Beethoven, o princípio da modernidade*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2002.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade / Hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. Cadernos Ensaio. Grande formato, v.4.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª. Ed. revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *O pré-modernismo*, São Paulo: Cultrix, 1966.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

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

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega / Universidade, 1993.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6ª. Ed. Belo Horizonte: Editora Itália, 1981.

_____. *Literatura e sociedade*. 8ª. Ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANO, Wilson. *Raízes da concentração industrial em São Paulo*. 2ª Ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1981.

CARDOSO DE MELLO, João Manuel. *O capitalismo tardio*. 3ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CHASIN, Ibaney. *Monteverdi – humana melodia.* Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2003.

_____. *O canto dos afetos: um dizer humanista – aproximações à reflexão musical do renascimento tardio italiano.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHASIN, José. *A miséria brasileira: 1964-1994 – do golpe militar à crise social*. Santo André: Estudos e Edições Ad Hominem, 2000.

_____. *O Integralismo de Plínio Salgado: forma de regressividade no capitalismo hiper-tardio.* 2ª Ed. Belo Horizonte: UNA Editora; São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

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

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

_____. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru: EDUSC, 1998.

COTRIM, Lívia. *O ideário de Getúlio Vargas no Estado Novo*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Política do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 1999.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1967.

_____. *Democracia como valor universal: notas sobre a questão democrática no Brasil*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

_____. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DAHLHAUS. Carl. *Foundations of music history.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

ENGELS, Friedrich. *A dialética da natureza*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

EZENSBERGER, Hans Magnus. *Mediocridade e loucura: e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1995.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *A revolução de 1930*. 7ª Ed. São Paulo, 1981.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaios de interpretação sociológica*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

FERRY, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.

FISCHER, Ernest. *A Necessidade da arte*. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1976.

FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.

_____. *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*. Natal: EDUFRN, 2005.

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

FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros dias*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

FURTADO, Celso. *Dialética do desenvolvimento*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.

_____. *O mito do desenvolvimento econômico*. 4ª. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1977.

GADO, Adriano Braz. *Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe.* Dissertação de mestrado apresentada ao

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista de Campinas. Campinas: Unicamp, 2005.

GIANI. Luiz Antônio Afonso. *As trombetas anunciam o paraíso: recepção do realismo socialista na música brasileira, 1945-1958 (da "Ode a Stalingrado" a "Rebelião em Vila Rica")*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista - Campus Assis. Assis: UNESP, 1999.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GOLDMAN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GULLAR. Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

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 apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto da Universidade Federal de Brasília. Brasília: UFB, 2007

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HERF, Jeffrey. *O modernismo reacionário: tecnologia, cultura e política na república de Weimar e no 3º Reich*. São Paulo: Ensaio, 1993.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico crítico de algumas tendências da estética marxista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

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 Annablume, 2001.

KOELLREUTTER, Hans-Joachin. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1987.

_____. *Contraponto modal do século XVI (Palestrina).* Brasília: Musimed Editora, 1996.

_____. *Estética: à procura de um mundo sem "vis-à-vis".* São Paulo: Novas Metas, 1984.

_____. *Harmonia funcional: introdução à teoria das funções harmônicas*. 2ª Ed., São Paulo: Ricordi, 1986.

LIMA, Cecília Nazaré de. *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe à luz das impressões do compositor*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2002.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LUKÁCS. Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. *Conversando com Lukács*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

_____. *El assalto a la razón*. 2ª Ed. Grijalbo: Barcelons / México DF, 1968.

_____. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Pensamento vivido: autobiografia em diálogo*. São Paulo / Viçosa: Ad Hominem / UFV, 1999.

_____. *O realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

MACHADO, Maria Célia. *Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves / Editora UFRJ, 1987.

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

_____. *Dicionário biográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

_____. *Figuras da música brasileira contemporânea.* Brasília: Universidade de Brasília, 1973.

_____. *História da música no Brasil.* 2ª Ed. revista. e ampliada Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *A Ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl. *Introdução à crítica da economia política*, in Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *A Ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

MENDEZ, Gilberto. *Uma odisséia musical: dos mares do sul à elegância pop/art déco*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *Viver sua música: com Stravinsky nos ouvidos, rumo à avenida Nevskiy*. São Paulo: Edusp, 2008.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Shoenberg*. São Paulo: Edusp, 1987.

MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na sinfonia de câmara n.º 1*.São Paulo: Ed. Rondó, 2003.

MORAES, J. Jota de. *Música da modernidade: Origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MOREIRA LEITE, Dante. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. 2ª. Ed. revista, refundida e ampliada. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1969.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

NEVES, Santuza Cambraia. *Violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Politonalidade: discurso de reação e trans-formação*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

OLIVEIRA, Francisco de. *A economia da dependência imperfeita*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

OLIVEIRA. Reinaldo Marques *Cláudio Santoro e o dodecafonismo: um procedimento técnico singular*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2005.

PRADO JÚNIOR, Caio. *A revolução brasileira*. 5ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.

_____. *Formação do Brasil contemporâneo*. 3ª. Reimpressão, 23ª Ed., São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

ROSA, Ronel Alberti da. *A gênese do progresso: influências estéticas na Filosofia da Nova Música de Theodor W. Adorno.* Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Ed. revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Formas de sonata*. Barcelona: Labor, 1987.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Partido comunista, cultura e política cultural*. São Paulo: Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1986.

SCHOENBERG, Arnold. *Exercícios preliminares em contraponto*. São Paulo: Via Lettera, s.d.

_____. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEINCMAN, Eduardo. *Do fenômeno musical*. São Paulo. Tese de Livre Docência apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.

_____. *Do tempo musical*. São Paulo: Via Lettera / FAPESP, 2001.

_____. *Estética da comunicação musical*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro / São Paulo: Funarte / Imprensa Oficial, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. 2ª. Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

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

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial, 2001.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e lógicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

WISNIKI, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. 2ª. Ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

PERIÓDICOS COMPLETOS (Revistas Música Viva):

MÚSICA VIVA. Rio de Janeiro: mai.1940-Abr.Mai.1941. Edição Mensal (n. 1-11).

_____. Rio de Janeiro: Jan.1947. Única Edição (n. 12).

_____. Rio de Janeiro: Abr.1947-Ago.1948. Edição Quadrimestral. (n. 13, 15 e 16).

_____. Rio de Janeiro: Set.1947. (n. 14) In *Paralelos*: São Paulo: Set.1947. (n. 6).

OUTROS MATERIAIS:

ABAIXO-ASSINADO. A Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro, 30 abr. 1946 p. 1.

ADORNO, Theodor. Lukács y el equivoco del realismo. In *Realismo: mito, doctrina o tendencia histórica*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporaneo, 1969.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In. *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo. A revolução de Koellreutter. Lições de vanguarda. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 nov. 1999, Mais!.

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

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 dez. 1946, pp. 1-4.

ATA 1947. Palavras pronunciadas por H.J. Koellreutter, por ocasião das audições anuais dos seus cursos de harmonia, contraponto, fuga e composição, Rio de Janeiro, 5 out. 1947, pp. 1-3.

AUDIÇÃO de Música Brasileira. *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, 11 dez. 1940.

BANDEIRA, Antônio Rangel. Ainda Koellreutter e a música brasileira. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 1 mar. 1947. Auditorium.

_____. Semana de Música Contemporânea. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1945.

BEVILACQUA, Octávio. Dodecafonismo e modas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1950.

_____. Música Viva. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1947. O Globo na Música.

_____. Música Viva – Hilary Koprowsky. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 out. 1940. O Globo na Música.

CHASIN, Ibaney. A forma sonata beethoveniana, o drama musical iluminista. In *Ensaios Ad Hominem 1*, São Paulo, Tomo II: Música e literatura, pp. 137-176, 1999.

_____. Música e mímesis: uma aproximação categorial e histórica ao pensamento musical. *Verinotio: Revista On-Line de Educação e Ciências Humanas*, nº 9, ano V, pp. 11-33, 2009. http://www.verinotio.org/pdfs/r9_4%20artigo%20ibaney.pdf

CHASIN, José. Ad Hominem - Rota e prospectiva de um projeto marxista. In *Ensaios Ad Hominem 1*, Santo André, Tomo III: Política, 2000.

_____. Lukács: vivência e reflexão da particularidade. *Revista Ensaio*, São Paulo, nº 9, 1982.

_____. Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica. In TEIXEIRA, Francisco José Soares. *Pensando com Marx: uma leitura crítico-comentada de* O Capital. São Paulo: Ensaio, 1994.

_____. O futuro ausente. In *Ensaios Ad Hominem 1*, Santo André, Tomo III: Política, 2000.

CONFERÊNCIAS e debates sobre estética musical, *Diário de São Paulo*, São Paulo, 10 abr. 1948.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Tragédia, festa, guerra: os coreógrafos da modernidade conservadora. *Revista USP*. São Paulo, pp. 21-41, jun./agosto 1995.

_____. Utopia, música e história: Koellreutter e Jdanovismo no Brasil. In MONTEIRO, J.M.; BLAJ, I. (orgs.) História e utopias: textos apresentados no 17º Simpósio Nacional de História. São Paulo: ANPUH, 1996.

COUTINHO, Carlos Nelson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In. _____. (org) *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974.

CUNHA, João Itiberê da. Agremiações novas, o grupo da "Música Viva". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 maio 1939. Correio Musical.

_____. Arnold Schoenberg, um dos mais revolucionários dos músicos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1941. Correio Musical.

_____. Concerto de cravo e flauta na Escola Nacional de Musica. *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, 13 ago. 1940. Correio Musical.

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

_____. Música Viva em homenagem a Villa-Lobos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ? fev. 1941.

_____. O movimento artístico no sul do Brasil: Mirella Vitta e Hans-Joachim Koellreutter. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 set. 1942. Correio Musical.

_____. Um concerto excepcional de música de câmara, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 de set. 1939. Correio Musical.

_____. Uma conferência de H.J. Koellreuter. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1943.

_____. Uma instituição nova e promissora, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 maio 1939. Correio Musical.

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

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

CURSO Especial de Composição Musical. *Folha da Noite*, São Paulo, 23 nov. 1943.

_____. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1944.

DÉCOURT, Maria Amélia. O papel da comunicação na obra de H. J. Koellreutter voltado às linguagens sonora e visual. *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH / MG – 2 a 6 Set 2003.

DIAS, Melina. Koellreutter, humanista genial. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 15 set. 2005, Cultura e Lazer, p. 5.

EGG, André. A carta aberta de Camargo Guarnieri. *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.

FRANÇA, Eurico Nogueira. A música viva. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1944.

_____. Fundada, no Rio, a Secção Brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1949.

_____. Hans Joachim Koellreutter: edições "Música Viva". *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, vol. VIII, 1940-1941, pp. 263-265.

_____. Música e músicos modernos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1944.

_____. Uma embaixada atonalista. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1949.

GALVÃO, Patrícia. Rebaixou-se o maestro Koellreutter aos princípios musicais de Moscou. *Fanfulla*, São Paulo, 24 out. 1952.

GADO, Adriano Braz. Koellreutter e o serialismo: *Música 1941*- um estudo de análise. Mimeo. pp. 163-180.

GANDELMAN, Saloméa. Introdução. In KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Estética: à procura de um mundo sem "vis-à-vis"*. São Paulo: Novas Metas, 1984.

GUERRA-PEIXE, César. Música em doze sons. *Manuscrito de aula com H.J. Koellreutter*. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1944.

_____. O dodecafonismo no Brasil (I). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 2 set. 1951.

_____. O dodecafonismo no Brasil (II). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 set. 1951.

_____. Que *ismo* é esse, Koellreutter?. *Fundamentos*, (mimeo) pp. 33-35.

HENRIQUES. Luiz Sérgio Nascimento. Contradição do modernismo. In. COUTINHO, Carlos Nelson (org) *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

_____, O desajustado (II). *Jornal de Poesia*, O Globo On-line, 26 março 2005. http:// www.revista.agulha.nom.br/wilsonmartins156.html

J. O espírito atonal na música. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1940. Correio Musical.

KATER, C. O manifesto Música Viva 1945. In. *Cadernos de Estudos: educação musical*, v. 6, 1996.

KATUNDA.Eunice. A música dodecafônica não tem público simplesmente porque não é divulgada [entrevista a Alfredo Jagle?]. *Folhas*, São Paulo, 30 abr. 1950.

LUKÁCS, G. Goethe y su época. In. _____. *Obras Completas*. Barcelona / México-DF: Grijalbo, 1968.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In _____. *Obras completas*, vol. III, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguiar, 1994.

MARTINS, Sérgio. O mestre da Música Viva. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, set. 2005. Cidade: Obituário.

MEDAGLIA. Júlio. Dankeschön, Prof. Koellreutter. *Concerto*, São Paulo, p. 10, out. 2005. Atrás da Pauta.

MURICY, Andrade. Composições de H.J. Koellreutter. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1939. Pelo Mundo da Música.

_____. Hilde Sinneck na Música Viva, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1939. Pelo Mundo da Música.

_____. Pelo Mundo da Música, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1939.

_____. Pelo Mundo da Música, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 maio 1939.

_____. Pelo Mundo da Música, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1940. Pelo Mundo da Música.

_____. Pelo Mundo da Música, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1940. Pelo Mundo da Música.

_____. Pelo Mundo da Música, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1940. Pelo Mundo da Música.

_____. Pelo Mundo da Música, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15 maio 1940. Pelo Mundo da Música.

_____. Pelo Mundo da Música, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1941. Pelo Mundo da Música.

_____. Pelo Mundo da Música, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1941. Pelo Mundo da Música.

MÚSICA Brasileira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1940.

MÚSICA Viva: Concerto da Pianista Ana Cândida Gomide. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1940.

MÚSIVA Viva: Hoje Primeiro Festival de Música Contemporânea. *Diário de Notícias,* Rio de Janeiro, 19 dez. 1944.

NA Sociedade Música Viva. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 14 dez. 1940.

NÓBREGA, Adhemar. Audição do "Big three" da música viva. *Diário Trabalhista*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1947. Diário Musical.

NOTA. *Jornal do Commercio.* Rio de Janeiro, 2 maio 1941

_____. *Jornal do Commercio.* Rio de Janeiro, 10 maio 1944.

_____. *Jornal do Commercio.* Rio de Janeiro, 10 jun. 1944.

_____. *Jornal do Commercio.* Rio de Janeiro, 19 maio 1945.

_____. *Folha da Noite*. Rio de Janeiro, 29 nov. 1943.

_____. *A Noite.* Rio de Janeiro, 10 dez. 1940.

_____. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 7 jul. 1944.

_____. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 23 fev. 1945.

_____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 26 maio 1945.

PAZ, Juan Carlos. Música brasileña de vanguardia: Hans Joachim Koellreutter y el Grupo "Música Viva", s.l., ano I, n.4, maio 1945, pp.16-17 (mimeo).

PORTO, Regina. A cadência suspensa. *Bravo,* São Paulo, n. 36, p. 95, set. 2000.

_____. Atitude a ativismo na obra de HJK. *Concerto*, São Paulo, p. 21, out. 2005.

PRIMEIRO Concerto do "Grupo Música Viva". *Folha da Manhã*, São Paulo, 6 set. 1944.

PRO-MUSICA. [s.n.], 14 jun. 1939.

RECITAL de Música Brasiliense. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 dez. 1940.

RESCALA, Tim. Puro Fascínio. *Rio Artes*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 19, 1995, p. 19.

REVISTA Musical Mexicana. *H.J. Koellreutter*, Cidade do México, s.e., pp. 154-155.

SANTORO, Cláudio. Problemas da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apêlo do Congresso de Compositores de Praga, *Fundamentos*, pp. 233-240.

SKEFF, Maria Lourdes. A nota dissonante. *Bravo,* São Paulo, n. 36, pp. 89-94, set. 2000.

SILVA, Sabina Maura. J. Chasin: para a crítica da razão política. O Futuro ausente. In *Ensaios Ad Hominem 1*, Santo André, Tomo III: Política, 2000.

TERTULIAN, Nicolas. Adorno-Lukács: polêmicas e mal-entendidos. *Revista Margem Esquerda*, São Paulo, nº 9, s/d.

_____. L'évolution de la pensée de Georg Lukács. *L'Homme et la Societé*, Paris, Editions Anthropos, n. 20, p. 15, avril,-mai-juin, 1971.

VEDDA, Miguel. Vivencia trágica o plenitud épica: un capítulo del debate Lukács-Adorno. In *La sugestión de lo concreto.* s.l. : Ed. Gorla, 2006.

PARASKEVAÍDIS, Garciela. La funcion del artista en el tercer mundo. Mimeo, 1989.

PERPETUO, Irineu Franco. Koellreutter opôs vanguarda ao nacional. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 15 set. 2005, Ilustrada, p. 4.

PORTO, Nélio Tanios. H.J. Koellreutter e Música Viva: catalizadores da música moderna no Brasil. *Galáxia,* São Paulo, n. 3, pp. 253-259, 2002.

RAGO FILHO, Antônio. Astor Piazzolla e a música popular contemporânea de Buenos Aires. *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, 2004. http://www.história.puc.cl/historia/iaspmla.html.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. In MORAES, João Quartim de (org.). História do marxismo no Brasil: teorias. Interpretações. 2ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

TORINHO, Irene Maria Fernandez Silva. Encontros com Koellreutter. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 13, n. 36, pp. 209-223.

ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Skeff. Koellreutter, o homem, o mito. *ArteBrasil*, São Paulo,v. 1. pp. 76-80, 1998.

_____. O mestre Koellreutter. *Revista da Academia Nacional de Música*, Rio de Janeiro, v. 3, pp 90-94, 1992.

ARTIGOS DE KOELLREUTTER

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. A Geração dos mestres. *Tribuna Popular*. Rio de Janeiro, ano 11, n. 212.

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

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

_____. Ainda o neo-realismo brasileiro. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 31 out. 1952. Música.

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

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

_____. Carta a Andrade Muricy, 5 fev. 1946, pp. 1-3.

_____. Carta a Andrade Muricy, 1 jan. 1951, pp. 1-3.

_____. Carta a Guerra-Peixe, 3 nov. 1950, p. 1.

_____. Carta a Guerra-Peixe, 13 jul. 1951, p. 1.

_____. Carta a Paulo Bittencourt, 28 abr. 1946, pp. 1-6.

_____. Carta a Vasco Mariz, 27 jul. 1953, pp. 1.

_____. Carta abierta de H.J. Koellreutter. *Arte Madi Universal*, Buenos Aires, n. 4, out. 1950.

_____. Consciência dos “subdesenvolvidos” é hoje mais adiantada. s.l., s.d. [1965].

_____. Hans Joachim Koellreutter [entrevista a João Domenech Oneto]. *Rio Artes*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 19, pp. 16-18.

_____. H.J. Koellreutter [entrevista à revista *Concerto*]. *Concerto*, São Paulo, pp. 10-11, 1997.

_____. Koellreutter: penso que o movimento musical brasileiro é um dos mais atrasados do mundo [entrevista a José Tavares de Miranda], s.l., s.d., [1956].

_____. Música brasileira. *Leitura*, Rio de Janeiro, fev. 1948, pp. 45-46.

_____. Música é comunicação. *Intercâmbio*, Rio de Janeiro, ano 10, mar.-abr. 1952.

_____. Música é movimento. música é vida. *Caderno de Música*, São Paulo, n. 5, nov. 1981.

_____. Neo-realismo brasileiro. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 17 out. 1952. Música.

_____. Nos domínios da música, *Leitura*, Rio de Janeiro, jun., 1944, p. 57.

_____. Nos domínios da música, *Leitura*, Rio de Janeiro, jul. 1944, p. 56.

_____. O atonalismo no Brasil: carta aberta a um crítico musical. *Tribuna da Imprensa*, s.l., 27 set. 1950. Música.

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

_____. O mestre dos mestres [entrevista de Antônio Chrysóstomo]. *Veja*, São Paulo, 5 nov. 1975.

_____. O princípio de utilidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 abr. 1982, p. 56.

_____. O problema Schoenberg. *Intercâmbio*, Rio de Janeiro, ano 9, jul.-set. 1951.

_____. Os novos compositores brasileiros: H.J. Koellreutter. *Caderno de Música*, São Paulo, n. 12, nov. 1983.

_____. Passei vinte anos mergulhado no Café [entrevista a Danusia Barbara]. s.l., 1 nov. 1975.

_____. Realidade da música brasileira (I). *Diário de São Paulo*, São Paulo, 15 jun. 1956. Música.

_____. Realidade da música brasileira (II). *Diário de São Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1956. Música.

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

_____. Só pode favorecer a música brasileira aquela moderna técnica de composição. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1950.

_____. Surge em nosso tempo um novo diletantismo. *Caderno de Música*, São Paulo, n. 5, pp. 8-10, 1981.

_____. "Wu li": música experimental. *Rio Artes*, Rio de Janeiro, 1995, ano 4, n. 19, p. 20.