



**H.J. Koellreutter e a Revista *Música Viva*: apontamentos sobre a modernidade musical brasileira**

**HJ Koellreutter and the *Música Viva* Magazine: notes about the Brazilian musical modernity**

SOUZA, Leandro Candido de<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é retomar os episódios iniciais da elaboração de uma estética musical modernista no Brasil. Em um contexto no qual nacionalismo e modernidade interagem de modo fecundo, embora precário, o sistema foi inicialmente atualizado por um novo nacionalismo expresso teoricamente no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade, dando continuidade às ideias oficializadas pela Semana de 22. Posteriormente, até a publicação da “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil” (1950), redigida pelo compositor Mozart Camargo Guarnieri, essa corrente sofreu profunda influência das novas experiências do cosmopolitismo trazidas à discussão por H. J. Koellreutter (1915-2005), nas duas fases da revista *Música Viva* (1940-1941 e 1947-1948). Será fundamentalmente sobre esse papel polêmico da revista, e de seu principal animador (ambos geradores de debates e rupturas) que falaremos nas próximas páginas.

**Palavras-chave:** H. J. Koellreutter, revista *Música Viva*, modernismo, cosmopolitismo.

**Abstract:** The purpose of this paper is to resume the initial episodes in developing of a modernist musical aesthetic in Brazil. The musical system was first updated by a new nationalism expressed theoretically in the *Ensaio Sobre a Música Brasileira* by Mario de Andrade, continuing the official ideas by the Semana de 22, in a context in which nationalism and modernity interacted with fruitful way. Subsequently, until the publication of the “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil” (1950), written by the composer Mozart Camargo Guarnieri, this stream has suffered profound influence of the new experiences of cosmopolitanism brought to discussion by H.J.Koellreutter (1915-2005), in two phases of the *Música Viva* magazine (1940-1941 and 1947-1948). It is primarily about the controversial role of the magazine, and its lead animator that we speak on the following pages.

**Keywords:** H. J. Koellreutter. *Música Viva Magazine*, modernism, cosmopolitanism.

Convencionou-se, na historiografia brasileira, que as primeiras ideias vanguardistas foram trazidas ao país pelas mãos de representantes do movimento modernista das décadas de 1920 e 1930, o que denota uma estetização conceitual da ação dos grupos europeus do início do século XX. O que tivemos desde a Semana de Arte de 1922 foram práticas e tentativas de

---

<sup>1</sup> Graduado em Ciências Sociais – Mestre em Comunicação (USP) – Doutor em História (PUC-SP) – Pós-doutorando do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual Paulista (UNESP/Assis). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP. E-mail: [lecanza@yahoo.com](mailto:lecanza@yahoo.com).

modernização da atividade estética, o que, de todo modo, também não era uma completa novidade. Apesar de ter sido o rito de passagem de uma tendência que se estabelecia desde as obras de Lasar Segall (1913), Villa-Lobos (1915), Victor Brecheret (1919) e, especialmente, a partir da exposição de Anita Malfatti, em 1917, a Semana jamais quis romper com a arte burguesa (como foi o caso europeu). Antes, procurou desenvolvê-la com pioneirismo e genuinidade.

Essa experiência inovadora, resultante do embate ideológico com a representação parnasiano-academista das oligarquias tradicionais, teve sua marca mais saliente no *irracionalismo*, velho conhecido europeu que, aqui, deu vazão ao ímpeto iconoclasta (antipositivista) dessa nova geração geneticamente ligada ao processo de modernização centro-sudestino. Não se pode esperar que da união entre proprietários rurais (majoritariamente ligados ao café e à pecuária), frações da incipiente burguesia industrial paulista (seus profissionais liberais, artistas e intelectuais) e o braço armado de ambas (o Exército), pudesse nascer algo semelhante ao gesto – tão próprio a dadaísmo, futurismo ou surrealismo – que tentou suprimir, pelo choque, as distâncias entre *arte e práxis vital*: a “autocrítica da arte” no mundo burguês (BÜRGER, 2008).

Esses diversos novos grupos artísticos que emergiram, principalmente em São Paulo, na primeira década do século XX, e que se expressaram por obras, manifestos, revistas e periódicos (numa clara inspiração de ares vanguardistas), explicitavam por táticas distintas, a mesma estratégia *estética* nacionalizante e inovadora. A irradiação dela advinda, logo se espalhou para outros estados, deflagrando uma reordenação geral do movimento que se comprovou na fundação das revistas *Estética* (Rio de Janeiro, 1924), *A Revista* (Belo Horizonte, 1925), *Terra Roxa e Outras Terras* (São Paulo, 1926), *Festa* (Rio de Janeiro, 1927) e *Verde* (Cataguazes, 1927), além da formação de grupos em Porto Alegre e no Nordeste. Tudo desdobramento do “desvairismo”, fundado por Mário de Andrade em 1921, no seu “Prefácio Interessantíssimo” à *Pauliceia Desvairada*.

Especificamente no âmbito musical, enquanto no modernismo europeu elevou-se o debate sobre as possibilidades de consecução da complexa evolução da linguagem musical (que, por diferentes caminhos, havia chegado ao limite de sua discursividade tonal), na particular dramaticidade brasileira, o contexto era bastante outro. É isso que nos atesta a conhecida passagem de Mário de Andrade em seu “Ensaio Sobre a Música Brasileira”, de 1928, em que ele dizia existirem três opções: ser “gênio”, “nacional” ou “reverendíssima besta”. Sendo que a genialidade, ainda que uma opção, não se realizasse por simples escolha (ANDRADE, 1975, p.19). O sistema musical brasileiro, por sua debilidade de imatureza, própria ao estado pueril em que se



encontrava a espiritualidade da nação, exigia tarefas que não eram as mesmas impostas ao compositor europeu.

Por isso, se a música, inegavelmente, contundente de Villa-Lobos, que oscila entre os polos do *futurismo* e do *primitivismo*, com intuitos de conciliar folclore e francesismo, mereceu cada elogio recebido, ela impressionou em maior parte por suas virtudes “extrassonoras” (para usarmos uma expressão de Mário de Andrade). Preponderaram os ritmos e timbres, mesmo inovações na instrumentação (*Chorosn.º 8 e 10*). Ela pouco acrescentou, por exemplo, ao debate sobre os limites do discurso musical ocidental, fortificando-o em muitos momentos. Isso não é diminuir Villa, mas reconhecer a natureza própria e os limites inerentes à realidade musical em que ele se movia, bem como a contribuição que sua obra tem de um ponto de vista mais geral das transformações das *formas* musicais.

Essa nota da posição peculiar assumida por Villa-Lobos, único compositor brasileiro convidado e interpretado durante a Semana, também comprova sua dimensão ante o cenário da época<sup>2</sup>. Os compositores que, de uma ou outra forma, acompanharam-no nesse esforço renovador, não puderam fazê-lo na Semana: Luciano Gallet, até 1922, ainda não havia composto tanto quanto Villa e era excessivamente *debussysta*. Francisco Mignone estava na Europa (Itália, de onde só retornaria em 1929), Glauco Velásquez faleceu em 1914, Camargo Guarnieri era demasiado novo e outros não possuíam tanta notoriedade como compositores, mais como intérpretes ou professores (TRAVASSOS, 2000, p.27-28).

Por mais que, a partir de então, o nacionalismo tenha se inspirado no primitivismo violento e bruto de Semana, não se questionou o nacional, muito menos a institucionalidade burguesa da arte. Só com o Grupo Música Viva (GMV) capitaneado pelo maestro Hans-Joachim Koellreutter que teve início a relativização do nacionalismo – durante a década de 40 –, permitindo o efetivo desenvolvimento, no Brasil, das ideias das “vanguardas cosmopolitas”, entendidas, aqui, como investidas artísticas desprovidas de compromisso local, regional, nacional etc. Convertido a essas ideias desde muito jovem, Koellreutter chegou ao Brasil em 1937, com 22 anos, fugindo do nazismo e vendo-se às voltas com a falta de dinheiro, o que o obrigou a buscar espaços alternativos de interlocução e sobrevivência artística, dando seu primeiro passo para isso na criação do Grupo Música Viva.

<sup>2</sup> Além de Villa, estavam lá Guiomar Novaes (interpretando Debussy) e Ernani Braga (tocando Erik Satie). Na definição de Arnaldo DarayaContier: “Villa-Lobos (compositor), Guiomar Novaes (pianista), entre outros intérpretes, *representavam* um grupo de artistas apoiados pelos agentes sociais dominantes ligados à burguesia agrário-exportadora, que objetivavam romper definitivamente com a arte tradicional (música romântica)” (CONTIER, 1985, p.03).



Estabelecendo uma cronologia elementar, em 1939, o grupo foi fundado no Rio de Janeiro e, em menos de dois anos, foi publicado o primeiro número da revista *Música Viva* interrompida em março de 1941. Com o fim precoce da revista, Koellreutter intensificou sua projeção pública por meio de cursos, apresentações, declarações e textos teóricos junto à imprensa comunista, especialmente nos jornais *Tribuna Popular* (Rio de Janeiro), *Folha do Povo* (Recife) e na revista *Fundamentos*<sup>3</sup>. Em todas essas manifestações, as posições estéticas de Koellreutter reivindicavam uma pluralidade de técnicas e processos composicionais (escorados na exploração e expressão da subjetividade individual) que conflitavam cada vez mais com o ambiente musical da época, especialmente depois de 1948 com a aceitação, por parte do *Música Viva*, do protocolo do Congresso de Compositores daquele ano, o que culminou na famosa “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil” (1950) escrita por Camargo Guarnieri.

Koellreutter teve figuração central nesse movimento heterogêneo que, por quase quinze anos, realizou concertos, irradiações, edições de partituras, cursos, concursos e publicações de textos, majoritariamente relacionados com as ideias modernistas europeias. É importante, portanto, puxar pela lembrança que a concepção musical predominante no 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 e aproximando-se cada vez mais do Partido Comunista. Ao que tudo indica, durante o Estado Novo, “a luta contra o nazismo e a campanha pela entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial” incentivaram a aproximação entre modernistas, intelectuais antifascistas e o PC, fundado no mesmo ano de 1922 (RUBIM, 2007, p.421).

Ainda na década de 30, esses projetos que até então eram concordantes, entraram em conflito. Desta contenda, um pequeno setor menos conservador (Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Egydio de Castro e Silva, Brasília Itiberê, Octávio Bevilacqua, Andrade Muricy entre outros) engajou-se na recepção das novidades musicais trazidas por Koellreutter. E essa ânsia por renovação não era perceptível apenas entre os que viriam compor os quadros do *Música Viva*, estando presente, também, nas atividades e declarações de

---

3 *Fundamentos*, considerada como “revista de cultura moderna”, teve 40 números lançados entre 1948-1955. Direcionou-se fundamentalmente à luta ideológica contra a “decadente cultura burguesa cosmopolita”; foi importante polo de irradiação do realismo socialista nas artes brasileiras e no preparo da chamada *música progressista*. Além de participar como colaborador dos órgãos mencionados, Koellreutter manteve boa circulação em outras publicações como a revista *Leitura* e o jornal *Dom Casmurro* que, naquele momento, também “parecem sofrer influência do partido” (RUBIM, 2007, p.387).



outros músicos e críticos da época que, igualmente, buscavam alternativas ao nacionalismo “condutício, anexado aos poderes públicos”, como o definiu algures Mário de Andrade. Entre os mais conhecidos desse setor estavam Luciano Gallet, João Itiberê da Cunha, Lorenzo Fernandes, M. Camargo Guarnieri, Eurico Nogueira França e o próprio Mário de Andrade. Também é importante destacar que esse acolhimento se deu apesar das constantes ressalvas e discordâncias, principalmente por parte de A. Muricy, E. N. França e Guarnieri.

Apesar do esforço, a divulgação do *Música Viva* foi pequena devido ao fato de esses críticos e músicos formarem um setor minoritário e contracorrente no período, o que nos permite reconhecer o grupo como um enclave não hegemônico que acompanhou o nacionalismo musical então em pleno vigor, chegando mesmo a ter entre seus integrantes adeptos convictos do nacionalismo. Foram necessários 13 anos (entre a fundação do grupo e a “Carta Aberta” de Guarnieri) para que as novidades fossem apresentadas e, de certa forma, se atualizasse o conhecimento musical no país. Mas, à medida que a novidade foi sendo assimilada, a crítica não deixou de emergir, algo que observamos já no primeiro período de publicação de sua revista (1940-1941), e, mais radicalmente, na primeira reorganização interna do grupo em 1944.

Também percebemos como as posições tomadas pelos integrantes, ainda que discordantes, nunca tiveram caráter tão contraditório quanto na publicação da “Carta Aberta” de Guarnieri, em que o compositor tornou pública uma preocupação coletiva com as consequências que o atonalismo poderia ocasionar sobre a cultura brasileira. Notadamente, sua *incomunicabilidade*, algo já denunciado por Cláudio Santoro e Octávio Bevilacqua. Como teremos oportunidade de demonstrar, esta incomunicabilidade da música atonal, consignada pela dificuldade de sua assimilação por parte do público, nunca passou despercebida por Koellreutter, que constantemente enfatizou a necessidade de educação musical atualizada das plateias, sem negar um relativo problema formal nessa nova linguagem em formação.

À medida que aumentavam as dissidências e rupturas entre antigos simpatizantes das ideias atonais, Koellreutter tornava-se mais popular, ampliando suas aparições públicas, o número de alunos e seguidores, todos ávidos por novidade, o que desaguou no inevitável embate disparado pela carta guarnieriana. Impõe-se, então, a pergunta: como 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: a inquietação ante uma transição que não se efetivava e a luta por um projeto de modernização

definitivo para o país. Acrescente-se ainda que tudo ocorreu no contexto da Guerra Fria, que longe de ter sido simplesmente um período de polarização ideológica, foi o momento em que dois blocos econômicos disputaram a hegemonia do globo, pondo, constantemente, em ameaça as soberanias nacionais, provocando uma profunda reconfiguração das relações sociais de produção (classes sociais).

Foi esse misto de terror e patriotismo que animou a “Carta Aberta” de Camargo Guarnieri, demonstrando a concisão de uma frente única antidodecafonista no período. Aquela já sentida, mas ainda não teorizada, aversão ao atonalismo ampliou-se, a partir de 1946, (com as primeiras críticas de Santoro e Bevilacqua) e adquiriu sua justificativa teórica nas diretrizes do Manifesto de Praga, votadas no II Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música em 1948, as quais foram trazidas ao Brasil pelos militantes comunistas, dentre eles alguns membros do Música Viva. A resolução consignada 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 conjunham a possibilidade de identidade no campo musical. Essa abdicação foi imediatamente associada ao vanguardismo e ao cosmopolitismo.

Portanto, a “Carta Aberta” consiste num documento que não envolveu apenas a disputa entre gostos distintos, mas uma complexa polêmica que abrangeu motivos estéticos, culturais, morais e políticos e que foi além do debate entre nacionalistas e dodecafonistas, apresentando, muitas vezes, uma vasta variedade de posições (SILVA, 2001, p.95-186). Suprimir essa espessa distância que separa os favoráveis e contrários à “Carta Aberta” de Guarnieri é desvirtuar o conteúdo específico de cada posição assumida. Além do mais, compreender os instantes decisivos dessa disputa histórica é atacar o centro do que houve de mais essencial nesse embate: a significação de sua existência, conseqüentemente, a forma como desempenhou e, de certo modo, ainda desempenha, seu papel na dinâmica histórica.

### **Da chegada à revista *Música Viva* (1937-1941)**

Nascido em Freiburg, Alemanha, Koellreutter tomou contato diletante com a flauta ainda menino 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” (KOELLREUTTER, 1956). Em seguida, estudou flauta com Nico Schnarr. Depois, entre os anos de 1934 e 1936, consolidou



seus estudos no instrumento (juntamente com composição e direção de coro) na *Staatliche Akademische Hochschule für Musik* de Berlim, sendo aluno de Gustav Scheck (flauta), Carl Adolf Martienssen (piano), Georg Schuenemann e Max Steiffert (musicologia) e Kurt Thomas (composição e regência coral). Nesse intenso triênio, ainda frequentou um dos cursos de Paul Hindemith sobre Composição Moderna, na *Volkshochschule* de Berlim, participou da fundação do *Arbeitskreis für Neue Musik* (Círculo de Música Nova) na mesma cidade alemã e envolveu-se na fundação do *Cercle de Musique Contemporaine* em Genebra, com Frank Martin.

Esse derradeiro ano de 1936 reservava para o jovem músico um episódio especialmente penoso: sua expulsão da *Staatliche* como consequência de sua não adesão a uma associação de estudantes nazistas. A precipitação dos acontecimentos fez-lhe concluir apenas os estudos no *Conservatoire* de Genebra, onde já havia tomado aulas com Marcel Moyse (flauta) e acompanhado os cursos extracurriculares de Hermann Scherchen (direção de orquestra) em Neuchâtel, Genebra e Budapeste. Foi também a partir desse ano que Koellreutter se firmou como flautista internacional, tocando em vários países europeus, incluindo apresentações com Darius Milhaud. Retornou a Berlim a fim de renovar seu visto e descobriu que “constava, como acusação da família, a denúncia de ‘crime de desonra racial’” (TOURINHO, 1999). Fugiu inicialmente para a Suíça e depois migrou inopinadamente para o Brasil.

Logo que chegou ao Rio de Janeiro, no final de 1937, Koellreutter inseriu-se na ambiência artística carioca, especialmente por intermédio de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, então chefe da Seção de Música da Biblioteca Nacional. Conheceu Egydio de Castro e Silva e alguns dos frequentadores da loja de música Pinguim na Rua do Ouvidor: Brasília 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 Comércio*) e Werner Singer (maestro alemão igualmente refugiado no país). Precisamente este grupo, aditado pelo nome de Alfredo Lage, fundou, em 1939, o Grupo Música Viva, desencadeando uma série de notas periodísticas (predominantemente redigidas por João Itiberê da Cunha e Andrade Muricy).

Somente em maio de 1940 saiu o primeiro número da revista *Música Viva*, fundada por Koellreutter, dirigida por Octávio Bevilacqua, e contando com Brasília Itiberê, Egydio de Castro e Silva e Luiz Heitor como redatores. No programa, a divulgação da produção contemporânea, a “proteção da jovem música brasileira” e a tarefa de “retirar do esquecimento obras da literatura musical das grandes épocas passadas, desconhecidas ou pouco divulgadas” (GRUPO MÚSICA VIVA, 1940a, p.1). Um mês depois, saiu o segundo número, em que aparece o primeiro texto de Koellreutter, dedicado a Arturo Toscanini.

Apenas no último exemplar em formato grande (último a respeitar a periodicidade mensal), *Música Viva* nº3 (jul. 1940), surgiu a primeira referência ao atonalismo, por meio da “técnica dos doze sons”. Está na nota da 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” (GMV, 1940b, p.3) que justifica a peça para flauta e piano composta por Brand para o suplemento musical da revista.

Até então, *Música Viva* era uma agremiação voltada à movimentação de ideias 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, sendo que só no terceiro número de sua revista foi publicada uma peça atonal (depois de um ano e meio de intensa atividade do grupo). Nessa ocasião, a iniciativa foi vista com bons olhos mesmo pelos que nunca admiraram a Segunda Escola de Viena, como os já mencionados Andrade Muricy e João Itiberê da Cunha. Dois meses depois, o quarto número da revista, com capa e suplemento dedicados a Camargo Guarnieri, reforçou a discussão em torno do atonalismo com o texto de Lopes Gonçalves “A Dodecafonía – Horizontes Novos!”.

À medida que avançamos na leitura de *Música Viva*, fica-nos mais evidente que as declarações de Koellreutter, entre o fim da primeira série de publicações, 1941, e sua retomada em 1947, são uma tentativa de síntese a partir das ideias coligidas nessas publicações. Também é nesse período que começam a se definir algumas linhas divergentes dentro do grupo, como podemos ver em dois artigos redigidos por João Itiberê da Cunha para o *Correio da Manhã*, em 1941: “*Música Viva* em Homenagem a Villa-Lobos” (09 fev. 1941) e “Arnold Schoenberg, um dos mais Revolucionários dos Músicos” (16 fev. 1941).

Os juízos de Itiberê revelam a percepção do caminho que se abria para o grupo: o acirramento progressivo de posições que, no nº 9 da revista, enredou Silvia Guaspari e Cláudio Santoro. Estabilizava-se a percepção de que, depois de atualizado o repertório, o jovem compositor precisava optar entre as inovações apresentadas, o que em Santoro significou aderir à “formação de uma escola de composição nacional”. Como compositor, ele considerava mais provável e interessante extrair um sistema construtivo do “conhecimento profundo de nosso folclore”, que simplesmente se adaptar a regras importadas que – sempre segundo ele – não estavam em conformidade com as “normas lógicas que devem existir na formação da melodia”. Pensando por etapas, Santoro julgava ser preciso, primeiro, entender o folclore para, depois, “ampliá-lo ao nível técnico moderno, o que será obra mais complexa, porém a mais acertada” (SANTORO, 1941, p.3).



Em súmula precária, verifica-se que nesses primeiros 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 (MARIZ, 1994, p.24), assunto a que voltaremos adiante. Dessa multiplicidade de tendências na qual Koellreutter pinçou alguns conceitos e noções, não poderemos conjurar um sincretismo incoerente ou uma sucessão de fisiologismos fortuitos, uma vez que Koellreutter elaborará, doravante, uma concepção altamente coerente, que designaremos provisoriamente como “síntese eclética” de tendências da época, em especial aquelas apresentadas pela própria revista *Música Viva*.

### **A projeção pública: 1941-1944**

Findadas as publicações e adoentado pela intoxicação de chumbo em seu trabalho como tipógrafo, Koellreutter sai, a convite de Theodor Heuberger, para um retiro regenerativo em Itatiaia (RJ), onde compôs *Música 1941*, para piano solo. Ulteriormente, já recuperado, lecionou Contraponto e Composição no Instituto Musical de São Paulo. 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 de Carlos Kater (KATER, 2001, p.107) e Adriano Braz Gado (GADO, 2006, p.165-174). A partir disso, podemos reconhecer, sem hesitação, 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 seu autor, 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 subsequentes, não são estruturadas serialmente<sup>4</sup>. E mesmo *Invenção* está desprovida de rigidez, apresentando algumas repetições introduzidas ao longo da série. A este respeito, Carlos Kater afirma que, nas obras do período, “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” (KATER, 2001, p.110), algo que o próprio Koellreutter confirmou ao fim da vida (KOELLREUTTER, 1995, p.17).

<sup>4</sup> 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.



Foi assim que, ao longo do ano de 1942, ele assumiu o protagonismo do Grupo, projetando-se no cenário nacional. Não despropositadamente, João Itiberê da Cunha referiu-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*” (CUNHA, 1942). No ano seguinte, 1943, Koellreutter aparceriou-se de Francisco Curt Lange, tornando-se chefe de publicações musicais do Instituto Interamericano de Musicologia, diretor da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (ECIC) e chefe de redação da *Revista Musica Viva*, órgão oficial de divulgação da ECIC (que terá um único número lançado). No mesmo ano de 1943, deu-se a conhecida conferência koellreutteriana “Problemas da Música Contemporânea”.

A conferência foi anunciada em 12 de dezembro, na nota “Uma Conferência de H. J. Koellreutter” (*Correio da Manhã*) de João Itiberê da Cunha. Realizada em 18 de dezembro, no Salão da Biblioteca do Conservatório Nacional de Música, a “palestra reveladora e catequizante”, como se referiu Itiberê, enfatizou posições contrárias às do crítico do *Correio da Manhã* e foi ilustrada pela audição de *PierrotLunaire* de Arnold Schoenberg, *Sonatina para Oboé e Piano* de Cláudio Santoro e pelo *Choro Bis* de Villa-Lobos. No 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 pontua com clareza as rurgas existentes entre o maestro alemão e o crítico brasileiro.

Essa entrevista é de notável importância porque indicia a nova projeção pública de Koellreutter, agora como *polemista*, séquito de seu intuito permanente de renovação musical. É nessa declaração que ouvimos sua voz a respeito de suas proposituras, esclarecendo muitos pontos incertos de suas convicções. Para falar do atonalismo, Koellreutter recorre a suas próprias obras, reconhecendo *Música 1941* e *Puebla* como inauguradoras de uma poética atonal que foi seguida por seu *Quarteto de Cordas* e pela *Música 1942*. Mais especificamente, a respeito de *Música 1941*, Koellreutter afirmou: “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” (KOELLREUTTER, 1943, s.p.).

O que verificamos até aqui foi que, para Koellreutter, o dodecafonismo aparecia como *umdoscaminhospossíveis* para a superação do problema formal posto pelo atonalismo. Portanto, atonalidade era, para ele, “linguagem sonora”, enquanto a dodecafonia era uma “técnica de composição” desenvolvida a fim de solucionar os problemas formais dessa nova linguagem. E o mesmo argumento que justificava a necessidade de uma nova estruturação musical, explicava 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 consequência do impressionismo e do pós-romantismo” (KOELLREUTTER, 1943, s.p.). A vontade de novas *ideias musicais* e um novo *sentido estético* tem como “lógica consequência” a ruptura com a estruturação tonal, cujos problemas formais podem ser resolvidos pelo recurso à “técnica dos 12 sons” desenvolvida por Schoenberg.

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 (KOELLREUTTER, 1943, s.p.).

No mesmo compasso da parolagem foram elaborados dois importantes documentos coletivos (os “Estatutos” *Música Viva* e o “Manifesto 44”) que corroboram tais postulações<sup>5</sup>. Afora as muitas informações institucionais, as quatro páginas que compõem esses “Estatutos” estabeleciam as “finalidades” da agremiação e os meios dispostos para tal, confirmando uma vez mais que até a publicação do “Manifesto 44”(revista *Clima*, 01 mai. 1944), não existia qualquer depreciação explícita do nacionalismo ou a pregação incondicional de uma estética atonal-dodecafônica, tanto por parte de Koellreutter quanto do *Música Viva*.

Pelo contrário, o que se verifica é o empenho na consolidação de um novo ambiente musical, a partir de caminhos múltiplos, que incluem, invariavelmente, o chamado “neoclassicismo” e um novo nacionalismo espicaçado por Villa-Lobos e Guarnieri. E o “Manifesto 44” ratifica esses princípios que vêm desde “O Nosso Programa” (*Música Viva* nº 1). Fica, assim, evidente que esse manifesto não indica qualquer ruptura, mas a intensificação de ideias e ações já existentes e que, agora, se direcionam à demonstração de que “em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência”, sem mencionar a música passada. Essa ausência, contudo, não pode ser hipertrofiada, pois tanto o documento imediatamente anterior (Estatutos) como as declarações posteriores de Koellreutter refutarão a hipótese de abandono da música pretérita ou nacional.

Analisando esse primeiro período do grupo, estaqueado entre sua fundação e o “Manifesto 44”, Carlos Kater reconhece nele, corretamente, a “coexistência interna de tendências estéticas e ideológicas bastante

<sup>5</sup> Ambos os documentos figuram entre os muitos reproduzidos na obra de Carlos Kater (KATER, 2001, p.54; p.217-223), algo que o leitor familiarizado com o assunto já sabe. O mesmo vale para a “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil” de Guarnieri que será mencionada mais adiante (KATER, 2001, p.119-124).

dessemelhantes”. Contudo, estabelece deduções as quais podemos pôr em suspeita. Para Kater, esse primeiro momento de coexistência entre diferentes perspectivas no grupo (1939-1944) deveu-se ao fato de que os membros de então “eram personalidades atuantes e já conhecidas no ambiente musical carioca”, ao passo que no momento posterior ao referido manifesto, seus “participantes mais ativos serão jovens alunos ou ex-alunos de Koellreutter”, o que aparentemente implicaria uma negação das ditas “dessemelhanças”. E, ainda justificando seu exame, Kater reconhece, nessa heterogeneidade, a existência de uma tensão entre um “grupo minoritário progressista” e um “grupo majoritário conservador”, os quais se mantêm coordenados pelo “exercício diplomático da facção progressista” (KATER, 2001, p.50-51), o que 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.

Isso certamente implica reconhecer as palavras de Koellreutter sobre Villa-Lobos como mera tentativa de conciliação com o ambiente conservador existente, algo que não só mancha as palavras koellreutterianas com uma dissimulação taticista, mas obrigou Kater ao descarte de textos cuja importância é indissfarçável. Mesmo reconhecendo o papel de destaque de Koellreutter no grupo, Kater ignora seu conjunto de textos como crítico musical e suas sucessivas declarações públicas como documentação referencial, 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” (KATER, 2001, p.52).

Ainda que esses textos não devam ser considerados documentos oficiais do Música Viva, eles são 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 por Kater<sup>6</sup> – que evidenciamos, por exemplo, a admiração sincera de Koellreutter por Villa-Lobos. Ademais, transformar uma agremiação em “sociedade” não é simplesmente um ranço de conservadorismo, mas uma escolha julgada como necessária para sua sobrevivência institucional. Do mesmo modo, não parece muito correto timbrar como conservadores os críticos e músicos adeptos do Grupo *Música Viva* (como Nogueira França, Luiz Heitor, Andrade Muricy e tantos outros) apenas porque não adotaram o dodecafonismo. Para ficarmos apenas em um exemplo, França defendia a “música livre” de Jean de Bremaeker em oposição ao encaminhamento dodecafonista das composições da época, mas buscava igualmente formas musicais novas pela abdicação

<sup>6</sup> 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 (2001).



das “ciências musicais” tradicionais. E o mesmo 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, inviabilizava a sentimentalidade.

Independentemente disso, é importante observar que nem mesmo Koellreutter deu exclusividade ao dodecafonismo como expediente de renovação da linguagem musical, o que se comprova uma vez mais na entrevista “A Música e o Sentido Coletivista do Compositor Moderno”, concedida a Francisco de Assis Barbosa em 11 de maio de 1944. Nesse texto aparece, explicitamente, a afirmação koellreutteriana da existência de “três correntes principais da música moderna”: *neoclássicos* (Stravinsky, 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, antirromânticas. Em seu linguajar eclético, são todas formas de se provocar “novas ideias musicais” consonantes a um “novo sentido estético”, como já tantas vezes assinalado (“Estatutos”, “Manifesto 44” e “O Futuro Terá uma Nova Expressão Musical”).

Ainda que o antirromantismo 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)”. Essa 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 reconhecesse seus desníveis? A resposta é clara: no Brasil, como em qualquer país ainda sem uma tradição musical consolidada aos moldes ocidentais, a problemática central de sua música é a incoerência da formação de um estilo nacional (eurocentrismo), passo anterior insuprimível à substituição do “conceito de nacionalismo pelo conceito do humano, do universal” (KOELLREUTTER, 1944a). E essa formação de um estilo nacional, ainda segundo Koellreutter, é bloqueada pela educação musical vigente, voltada à formação do “virtuose”.

[...] 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 antiquíssimas 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*” (KOELLREUTTER, 1944a).

Esclarecem-se alguns nexos fundamentais do pensamento de Koellreutter que já foram mencionados, em especial a necessidade de modificação na estrutura de ensino musical no país, a fim de engendrar artistas capazes de resolverem os problemas formais dessa nova linguagem sonora em preparação na Europa. Também podemos observar, como adiantado, mais duas ocorrências: o uso explícito de autores apresentados nos periódicos *Música Viva* e sua preocupação fundamental com a criação de uma nova linguagem artística que só pode advir da atuação coletiva por caminhos múltiplos. Essas constatações impugnam a consideração de Koellreutter como detrator do nacionalismo e cultor do dodecafonismo, deixando claro que seu contato com a dodecafonía foi fortuito e posterior à consolidação do Grupo *Música Viva*.

Essa fixação de Koellreutter, no estilo e na iniciativa individual como as mais nobres qualidades de um artista, torna evidente que, para ele, o desapego com relação às formas musicais vigentes é mais importante que as técnicas ou processos composicionais empregados por um compositor. Portanto, a criação de uma nova forma musical (que pode se efetivar de muitas maneiras) é mais importante na determinação da qualidade artística do que uma ou outra técnica composicional. E se a virtude mais nobre de um artista é a *sinceridade*, que coincide com a criação do “novo”, este novo está na *forma* e não na *técnica*, o que explica, de certo modo, a ênfase de Koellreutter em firmar, ao falar de suas próprias obras, a ruptura com a *forma sonata* mais do que com a tonalidade. Ao que tudo indica, para Koellreutter, o problema não residia propriamente na tonalidade, mas na *forma sonata*.

Para Koellreutter, uma obra musical que não objetive a criação de algo substancialmente novo (o que para ele significava estabelecer uma ruptura com a linguagem musical tradicional), não é uma arte à altura do seu tempo, sendo, pois, “anacrônica”, “formalista” e “conservadora”. Em sua visão, ocorreram mutações históricas fundamentais nas sociedades modernas (como, por exemplo, a nova condição social do artista proletarizado) 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” (KOELLREUTTER, 1944a). Uma vez percebido que a história é mutável, a dita sinceridade artística só pode se efetivar quando o artista se põe na ponta desse movimento, sensibilizando e emocionando seu povo



com uma obra que atualize sua espiritualidade. Por isso, para Koellreutter, a história da música coincide com a história da criação do novo e parece que a necessidade de ruptura em seu momento histórico se deve à transformação radical na condição do indivíduo-artista, que agora se encontra dissolvido na coletividade, portanto, em uma situação radicalmente distinta do período romântico (KOELLREUTTER, 1944a).

A redundância dos esclarecimentos só cessaria, parcialmente, em 20 de dezembro de 1944, quando no O Globo, foi publicada a famosa entrevista “Sabotado pela Crítica Reacionária o Movimento de Música Moderna”, em que o maestro denunciou uma 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 (KOELLREUTTER, 1944c).

Koellreutter inicia sua explanação contrapondo, com maior nitidez, uma dicotomia que já esteve presente em outros artigos: a força motriz da moderna música brasileira consiste na antinomia entre o *gozo virtuosístico* herdado do século XIX e a *música em si*, edificada pelo trabalho de, entre outros, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Guerra-Peixe. Dicotomia que exige uma “nova mentalidade” capaz de tirar-nos da estagnação. Entretanto, esse 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 para o qual “não interessa o indivíduo, mas a capacidade coletiva de uma geração” (KOELLREUTTER, 1944c), o que reconduz à importância da educação musical de músicos e público. 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, sinceridade etc.) de um ambiente cultural coletivamente fecundo, nunca de indivíduos isolados. Por toda sua ênfase nos múltiplos caminhos disponíveis à nova expressividade musical, a constatação de que Koellreutter não foi, ao menos até 1945, um cultor da dodecafonía.

### Rupturas e segunda fase da revista *Música Viva* (1945-1948)



Nesse mesmo ano ainda, foi redigido o “Manifesto 45”, documento intermediário e inédito, resgatado por Carlos Kater nos *Cadernos de Estudos: educação musical* e reapresentado em seu, já tantas vezes referido, livro *Música Viva e H. J. Koellreutter*. Analisando o conteúdo do texto, vemos que ele destoa quase que por completo, tanto das declarações anteriores como imediatamente posteriores de Koellreutter. Talvez isso explique porque a peça jamais foi publicada e o porquê de Koellreutter não ter se lembrado do documento quando questionado por Kater (KATER, 2001, p.61). Estranhamente, apesar de reconhecer essas ocorrências, Kater não só ressalta a importância de seu ineditismo, como acaba atribuindo sua autoria a Koellreutter.

Ora, não bastasse a disparidade de conceitos e entendimentos existentes entre o manifesto e todo restante de declarações, textos e manifestações de Koellreutter, não é índice suficiente para a suspeita da autoria 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 abrandava expressões contidas nesse “Manifesto 45”, como refere o musicólogo (KATER, 2001, p.245), mas porta concepções profundamente distintas. De qualquer forma, não discordamos que tal documento tenha servido como “elemento de reflexão”, contudo o que nele está explicitado 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 ideias koellreutterianas no texto, contudo, os distanciamentos são por demais evidentes. Enfatizemos os 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 com ideias afins. O que pode identificar sua autoria é exatamente o que há de singular na sua escritura, as rasuras e lias, e é aí que reside a maior parte das incongruências. 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 ideias e do pensamento da comunidade” (GMV, 2001, p. 246) – não encontra eco evidente no pensamento de Koellreutter, assim como a ideia de uma transformação do “homem econômico” em “homem social”, ou o uso do termo “homem moderno” (quando Koellreutter mais de uma vez manifestou predileção pelo termo “hodierno”, KOELLREUTTER, 1944d).

Como poderia Koellreutter apresentar, de uma hora para outra, conceitos completamente novos e logo em seguida descartá-los? Em outra passagem, um segundo contrassenso, agora em torno de seu tão caro



entendimento da arte como produto da liberdade individual, que contradiz a reivindicação do “princípio da utilidade”, ideia que quando figurou no pensamento de Koellreutter tem conotação distinta. A arte ainda é vista como “sublimação dos sentimentos da coletividade” e as diversas forças de expressão artística, como “a concretização das aspirações, desejos e ideias de uma determinada sociedade”. O artista, produto do meio, tem de exprimir o que a coletividade sente para, assim, construir “as bases sobre as quais se processa a evolução da humanidade” (GMV, 2001, p.247).

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) 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 (GMV, 2001, p.248-9).

Essa dura ortodoxia da predileção por uma forma específica de se produzir arte é completamente incompatível com o pluralismo apresentado por Koellreutter até então. Tanto a exclusividade reservada à música, como a depreciação do nacionalismo contraditam aquilo que, tantas vezes, foi afirmado por Koellreutter, mas Kater relacionou-as, arbitrariamente, à “Carta Aberta” de Camargo Guarnieri de 1950. Ao atribuir esse texto a Koellreutter, Kater imputa-lhe um antinacionalismo que ele nunca possuiu, pois mesmo em sua resposta à “Carta Aberta” de Guarnieri, o tom de suas afirmações foi totalmente outro e se referia 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 o acervo doutrinário do bolchevismo e do *komintern* (aqui irradiados pelo PCB), do que propriamente com Koellreutter. Isso foi bem explicado por Vasco Mariz, como já antecipado:

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 (MARIZ, 1994, p.24).

O problema que Mariz expõe, estabelece o necessário reconhecimento de distintas posições dentro do *Música Viva*, especialmente entre Koellreutter e os demais atonalista, algo que o manifesto levantado por Kater curiosamente evidenciou, ainda que de forma não intencional. Da mesma maneira, nenhum caráter classista, como contido em abundância no



documento, é aplicável a Koellreutter e apenas essa atribuição do “Manifesto 45” ao alemão justifica a afirmação de Kater a respeito da existência de uma “afinidade latente” entre marxismo e atonalismo no maestro. Outro aspecto importante é a ortodoxia e o sectarismo presentes no texto e que Koellreutter sempre abominou (“combateremos”, “exigimos”, “lutaremos pela destruição”). Mais do que indicativo da nova posição assumida pelo grupo, esse documento atesta o fortalecimento de opiniões divergentes das pregadas 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 esse documento tem de mais revelador, o fato de ele não ser o marco de uma nova posição do grupo, mas a cunha desagregadora desse. Pode-se, ainda, observar uma identificação muito maior entre o “Manifesto 45” e o texto de Juan Carlos Paz (1945, p.16-17), bem como com as ideias, principalmente de Cláudio Santoro e César Guerra-Peixe no período. Se há um sectarismo exagerado no texto preterido, podemos dizer que sua consequência é a elaboração do “Manifesto 46”, onde, explicitando o espírito conciliador de Koellreutter, emerge uma de suas mais curiosas invenções: o “cromatismo diatônico”. Esse manifesto também foi publicado no boletim *Música Viva* nº 12, no qual nos deteremos mais adiante<sup>7</sup>.

Pouco tempo depois, em 27 de janeiro de 1946, a *Tribuna Popular* publicou “A Geração dos Mestres”, no qual Koellreutter estabeleceu, de saída, uma antítese radical às ideias 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” (KOELLREUTTER, 1946). Como provam muitos documentos do período, o próprio Koellreutter tentou desvencilhar-se da pecha de “dodecafonista”, especialmente a partir de 1946, algo que vale um derradeiro lance de olhos<sup>8</sup>. Em outro documento,

7 É Guerra-Peixe quem esclarece: “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, 1953, p. 33).

8 A leitura que fiz deste artigo gerou uma polêmica recente entre o musicólogo Carlos Palombini e o ex-aluno de Koellreutter, Manuel Veiga em um grupo de debate sobre etnomusicologia, especialmente no que se refere aos trechos que Koellreutter plagia do livro *Música e Músicos Modernos: aspectos, obras, personalidade* (tópico “Música Espanhola”, p.130 da segunda edição), do português Fernando Lopes-Graça, publicado pela primeira vez em 1943. Esta não foi a única vez em que Koellreutter utilizou o plágio como figura retórica, e quem leu os boletins *Música Viva*, sabe que ele não se acanhava em citar sem aspas trechos inteiros de autores publicados naquela mesma revista. César Guerra-Peixe também

uma de suas cartas endereçadas a Andrade Muricy (05 fev. 1946), o maestro também discordava da interpretação dada pelo crítico à sua atuação, dizendo nunca ter afirmado, “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 BélaBartók, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri ou pelas últimas obras de Manuel de Falla” (KOELLREUTTER, 1946b, p.1).

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, em que reapareceram, como justificativas de sua atuação, o ensino deficiente (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 perante as novas necessidades históricas. Desse mesmo período, ainda encontramos as missivas de Koellreutter a Eurico Nogueira França (05 jan. 1946, resposta ao artigo “As Composições Contemporâneas”) e a Paulo Bittencourt (28 abr. 1946, como protesto ao artigo do mesmo Eurico Nogueira França “Opiniões Contraditórias”), todas com o mesmo teor.

Fica evidente que, para Koellreutter, doutrinário e academicismo eram os principais obstáculos ao pleno desenvolvimento da criação artística. Pensamento que foi constantemente reiterado pela atuação do Grupo Música Vivano rádio, divulgando “compositores de *todas* as correntes estéticas modernas”, o que condiz igualmente com o já apresentado “Manifesto 44” (KOELLREUTTER, 1946b, p. 2). Com o acirramento progressivo ante as perspectivas abertas à época, tornava-se cada vez mais constante a negativa koellreutteriana de sua posição como pregador do dodecafonismo.

Expendidos os documentos e recomposta sua trama conceitual, abre-se uma réstia sobre o labirinto ideológico que preparou o caminho para as rupturas internas no Grupo *Música Viva*. O que até aqui verificamos e que consiste no mais importante a este artigo, é que há, em Koellreutter, o esforço pela afirmação de múltiplos (ao menos três) caminhos para a resolução da moderna linguagem musical suscitada pelo movimento histórico-social e a decorrente dissolução do artista na coletividade: a apreensão sintomática da mudança de posição social do artista e da arte nas sociedades capitalistas transnacionais. 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 essas mutações.

---

já publicou o supracitado “Que *ismo* é esse Koellreutter?” (GUERRA-PEIXE, 1953), no qual Régis Duprat inventariou a produção plagiária do maestro alemão.

Mesmo tendo conquistado significativos espaços de interlocução e meios alternativos para difusão de suas ideias (quase sempre, direta ou indiretamente na imprensa comunista) Koellreutter não abandonou sua vontade de uma publicação própria, o que se viabilizou em janeiro de 1947, quando foi publicado o boletim *Música Viva* nº 12. Dessa nova fase de publicações, após a interrupção de quase seis anos, importa mencionar, num último sopro, dois documentos: o “Manifesto 46” e o texto “Música Brasileira”, assinado por Koellreutter. Nesse seu artigo, que também foi publicado na revista *Leitura*, de fevereiro de 1948, Koellreutter efetua o aprofundamento das ideias expostas em “A Geração dos Mestres”(1946), acrescentando breves análises de obras dos compositores que lhe servem de referência (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, situa Cláudio Santoro e Guerra-Peixe como os mais emblemáticos representantes da “geração dos novos”, ao romperem “energicamente com a tradição concebendo uma arte mais universalista integrando-se nas correntes mais avançadas da música contemporânea” (KOELLREUTTER, 1947, p.16). Para Koellreutter os músicos nacionais se deparavam 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”. Em sua apreciação, esses obstáculos vinham sendo exemplarmente superados pelos dois compositores: Cláudio Santoro encerrou os “exageros nacionalistas” de um Villa-Lobos mal compreendido e Guerra-Peixe originou “linguagem musical baseada num *cromatismo diatônico atonal livre*” (KOELLREUTTER, 1947, p.16).

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

O “cromatismo 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 consequência da expressão da evolução musical. E não há obra musical contemporânea de valor estético e



artístico cuja estrutura não fosse baseada no “cromatismo diatônico” (KOELLREUTTER apud GOMES, 2007, p.20).

Como já dito, o “Manifesto 46”, apesar de seu nítido interesse conciliador, não só abrandou expressões contidas no anterior (“Manifesto 45”, não publicado), mas abdicou de boa parte de suas concepções, o que não se efetivou sem desagrado por parte de alguns membros do grupo, especialmente Santoro. Com esse manifesto, ficou 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. Percebe-se que não há, no documento, qualquer menção à função do Estado na nova etapa histórica, muito menos a distinção entre “homem econômico” e “homem social”. A música também deixa de ser “a única linguagem universalmente inteligível”, sendo considerada “como todas as outras artes” e a combatividade direta cede espaço a uma larga generalidade que apoia “tudo que favorece o nascimento e crescimento do novo”. Ataques diretos somente à “arte pela arte” e ao “academicismo”. Da mesma forma que o açoitamento 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 (GMV, 1947, p.03).

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 ideias e do pensamento da comunidade”, para tornar-se simplesmente “reflexo essencial da realidade”. Não há como negar que permaneceram algumas ideias, como as de “utilidade”, “arte-ação”, “engajamento”, o combate ao “formalismo”, à “arte pela arte” e ao “academicismo”, 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.

É bom prestar esclarecimento de que não é apenas Carlos Kater quem vacila ao falar do “Manifesto 46”. Vasco Mariz, apesar do pioneirismo 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, esses, claramente expostos no *Manifesto de 1946*, um dos documentos mais expressivos da história da

música brasileira” (MARIZ, 1994, p.231). Fazendo-se uma leitura, ainda que não muito detida do referido manifesto, que 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, isso (e de forma errônea segundo nossa investigação) é o tópico que diz: “*MÚSICA VIVA* estimulará a criação de novas formas musicais que correspondam às ideias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico”, o qual já foi devidamente explanado em ocasião anterior.

E é, ainda, mais surpreendente verificar que Mariz sustenta tais incorreções – cujo peso de suas consequências ainda está por ser medido – mesmo depois de uma carta de Koellreutter (27 jul. 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 ideias de cada um (KOELLREUTTER, 1953, p.1).

182

À luz desses documentos, é possível perceber que as diferentes opções de músicos e críticos brasileiros tornavam-se inconciliáveis, o que atingirá seu cume de combatividade na “Carta Aberta” de Camargo Guarnieri (1950, cf. nota 05), tão conhecida e da qual falou, com a maior das propriedades, o músico e musicólogo Flávio Silva, a quem ainda devo muitas das ideias e quase todos os documentos originais que registraram esse debate. Os erros de avaliação são, evidentemente, todos de minha inteira responsabilidade. E é ainda menos difícil notar que o esforço de Koellreutter – em seus textos editados, interditos ou declarações – sempre remou em sentido contrário ao da combatividade, inclusive implicando a invenção do já mencionado “cromatismo diatônico”, uma conceituação aditora de posições insomáveis.

A polarização binomial Koellreutter-Guarnieri cristaliza desacordos que já haviam sido manifestados por Claudio Santoro, ao ver-se insatisfeito com as dificuldades de aceitação da música contemporânea por parte do público. Doravante, essa bifurcação, que pudemos verificar com grande transparência na publicação da revista *Música Viva*, replica-se uma vez mais nas correspondências pessoais. Mas, agora, as questões começam a se enveredar por caminhos ínvios, muitas vezes associados ao panorama internacional de blitz cultural por parte dos PCs no período de auge do stalinismo e de sua



versão estética: o realismo socialista radicalizado de Andrei Jdanov. No PCB (do qual se aproximaram algumas figuras do *Música Viva*) o acolhimento das novas orientações de Moscou para “abrir fogo contra os vacilantes”, ligavam-se à projeção alcançada por Diógenes Arruda, o que certamente exige espaço próprio para a discussão, a saber, a recepção do realismo socialista no Brasil.

## Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. (Obras de Mário de Andrade, vol. VI). São Paulo, Brasília: Martins Editora, INL, 1975.

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

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

CUNHA, João Itiberê da. Música Viva em homenagem a Villa-Lobos. *Correio da Manhã* (Correio Musical), Rio de Janeiro, 09 fev. 1941.

\_\_\_\_\_. Arnold Schoenberg, um dos mais revolucionários dos músicos. *Correio da Manhã* (Correio Musical), Rio de Janeiro, 16 fev. 1941.

\_\_\_\_\_. O movimento artístico no sul do Brasil: Mirella Vitta e Hans-Joachim Koellreutter. *Correio da Manhã* (Correio Musical), Rio de Janeiro, 01 set. 1942.

GADO, Adriano Braz. Koellreutter e o serialismo: Música 1941 - um estudo de análise. *ICTUS* (PPGMUS/UFBA), v. 7, p. 163-180, 2006.

GOMES, Mariana Costa. *Mediação música e sociedade: uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Cláudio Santoro, a partir de sua correspondência pessoal*. 2007. 112f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Nacional de Brasília, Brasília, 2007.

GRUPOMÚSICAVIVA. O nosso programa. *Música Viva*, Rio de Janeiro, nº 1, ano I, p. 01, mai. 1940a.

\_\_\_\_\_. Nota. *Música Viva*, Rio de Janeiro, nº 3, ano I, p. 03, jul. 1940b.

\_\_\_\_\_. Manifesto 46: declaração de princípios. *Música Viva*, Rio de Janeiro, nº 12, p. 03-06, jan. 1947.

\_\_\_\_\_. Manifesto Música Viva 1945. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, Atravez, 2001, pp. 245-253.

GUERRA-PEIXE, César. Que ismo é esse, Koellreutter? *Fundamentos*, nº 13, pp. 33-35, 1953.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à*



modernidade. São Paulo: Musa Editora, Atravez, 2001.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. O futuro terá uma nova expressão musical. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, s.p., 18 dez. 1943.

\_\_\_\_\_. A música e o sentido coletivista do compositor moderno. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 11 maio 1944a.

\_\_\_\_\_. As nossas formas de expressão musical: declarações do maestro H.J. Koellreutter. *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 05 ago. 1944b.

\_\_\_\_\_. Sabotado pela crítica reacionária o movimento de música moderna. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1944c.

\_\_\_\_\_. Nos domínios da música, *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 57, jun. 1944d.

\_\_\_\_\_. A geração dos mestres. *Tribuna Popular*, Rio de Janeiro, nº 212, ano 11, 27 jan. 1946a.

\_\_\_\_\_. *Carta a Andrade Muricy*. 05 fev. 1946b [cópia de datiloscrito, 03p.].

\_\_\_\_\_. Música brasileira. *Música Viva*, Rio de Janeiro, nº 12, pp. 8-16, 1947.

\_\_\_\_\_. *Carta a Vasco Mariz*. 27 jul. 1953 [cópia de datiloscrito, 01p.].

\_\_\_\_\_. Koellreutter: penso que o movimento musical brasileiro é um dos mais atrasados do mundo, s.l., s.p., [1956]. [Fotocópia em duas páginas (A4) de recorte jornalístico pertencente ao acervo pessoal de Flávio Silva, sem qualquer informação sobre sua publicação. Por seu conteúdo, sabe-se que foi redigido por José Tavares de Miranda e publicado em 1956].

\_\_\_\_\_. Hans-Joachim Koellreutter: entrevista a João Domenech Oneto. *Rio Artes*, Rio de Janeiro, nº 19, ano IV, p. 16-18, 1995.

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

\_\_\_\_\_. *História da música no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

PAZ, Juan Carlos. Música brasileña de vanguardia: HansJoachimKoellreutter y el grupo "Musica Viva". *Latitude*. Buenos Aires, ano I, nº 4, pp. 16-17, mai. 1945.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do Marxismo no Brasil*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 373-469.

SANTORO, Claudio. Considerações em torno da música brasileira contemporânea (I). *Música Viva*, Rio de Janeiro, nº 9, ano I, p. 03, mar. 1941.

\_\_\_\_\_. Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga. *Fundamentos*, v. 2, nº 3, p. 233-240, ago. 1948.



SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro, São Paulo: Funarte, Imprensa Oficial, 2001.

TOURINHO, Irene Maria Fernandez Silva. Encontros com Koellreutter. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 13, n° 36, mai.-ago. 1999. In: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141999000200011&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141999000200011&script=sci_arttext), acessado em 26 jul. 2007.

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

