

Cadernos de Estudo **Educação Musical:** *Especial Koellreutter*

Organização: Carlos Kater



Fundação
Koellreutter

Ficha catalográfica

C122

Cadernos de estudo [recurso eletrônico] : educação musical : especial Koellreutter / organização: Carlos Kater. – São João Del Rei : Fundação koellreutter, 2018.

1 recurso online: pdf (333 p. : il.)

ISBN: 978-85-8141-107-1

1. Koellreutter, Hans-Joachim, 1915-2005. 2. Música. I. Kater, Carlos, 1948-.

CDD: 780

CDU: 78

Publicado originalmente em 1997 com o título “Cadernos de Estudo – Educação Musical No. 6” pela Atravez – Associação Artístico-Cultural; Fundação de Educação Artística; Escola de Música da UFMG e pela Fapemig (vide ficha completa ao final da publicação).

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
REITOR: Sérgio Augusto Araújo da Gama Cerqueira

FUNDAÇÃO KOELLREUTTER
PRESIDENTE Marcos Edson Cardoso Filho
GERENTE EXECUTIVO Marcio Teixeira Saldanha

PROJETO KOELLREUTTER 100 ANOS: MÚSICA, ENSINO E MEMÓRIA
COORDENAÇÃO GERAL Marcos Edson Cardoso Filho
CONSULTORIA TÉCNICA Carlos Kater, Regina Helena Alves da Silva
APOIO Rumos – Itaú Cultural

Cadernos de Estudo – Educação Musical: Especial Koellreutter
Carlos Kater, Org.

Coordenação Editorial e preparação de textos: Marcos Edson Cardoso Filho
Revisão: Gisele Durães Prudêncio | Marcos Edson Cardoso Filho
Projeto Gráfico: Tom Valadares
Arquivo: Acervo Koellreutter

© 2018, *Fundação Koellreutter*

Fundação Koellreutter
Espaço Koellreutter – Centro Cultural da UFSJ
Praça Dr. Augusto das Chagas Viegas, 17 - Largo do Carmo
36307-904 - São João del-Rei - Minas Gerais

Acervo Koellreutter – Centro de Pesquisa em Música da UFSJ
Biblioteca Universitária – Campus Tancredo Neves
Avenida Visconde do Rio Preto, s/nº - Colônia do Bengo
36301-360 - São João del-Rei – Minas Gerais
www.koellreutter.ufsj.edu.br
koellreutter@ufsj.edu.br

Cadernos de Estudo **Educação Musical: Especial Koellreutter**

Organização: Carlos Kater

*Editora UFSJ | Fundação Koellreutter
São João del-Rei, Minas Gerais, Brasil*

Índice

Prefácio à Edição online	10
<i>Carlos Kater</i>	
H. J. Koellreutter: música e educação em movimento	14
<i>Carlos Kater</i>	
1º Curso Internacional de Férias	49
<i>Comentário de Berenice Menegale</i>	
Seminários Internacionais de Música: Abertura	53
Seminários Internacionais de Música: Encerramento	59
<i>Comentário de Virgínia Bernardes</i>	
O ensino da música num mundo modificado	66
<i>Comentário de Irene Tourinho</i>	
Por uma nova teoria da música, por um novo ensino da teoria musical .	81
<i>Comentário de Margarete Arroyo</i>	
O espírito criador e o ensino pré-figurativo	94
<i>Comentário de João Gabriel M. Fonseca</i>	
Educação e cultura em um mundo aberto como contribuição para promover a paz	107
<i>Comentário de José Maria Neves</i>	
Sobre o valor e o desvalor da obra musical	123
<i>Comentário de Jusamara Souza</i>	
Fundamentos de uma estética materialista da música	141
<i>Comentário de Celso L. Chaves</i>	
A Musica na Era Tecnológica	161
<i>Comentário de Gilberto de Carvalho</i>	
A Imagem do Mundo na Estética de Nosso Século	185
<i>Comentário de Marcos Mesquita</i>	

Reparos e Reflexões	196
Comentário de Astréia Soares	
Nos domínios da Música:	
sobre ‘O Banquete’ de Mario de Andrade [I]	203
Comentário de Maria Elizabeth Lucas	
sobre ‘O Banquete’ de Mario de Andrade [II]	211
Comentário de Fausto Borém	
sobre ‘O Banquete’ de Mario de Andrade [III]	217
sobre ‘O Banquete’ de Mario de Andrade [IV]	220
Comentário de Sandra Abdo	
sobre ‘O Banquete’ de Mario de Andrade [Conclusão]	226
Encontro com H. J. Koellreutter	230
“Jogos Dialogais” (Partitura-roteiro)	255
Trabalhos premiados no “I Concurso de Criação Musical para a Educação”:	
Carro não anda sem boi	264
Regina Márcia S. Santos, José Nunes Fernandes e outros	
Re-Arranjo Estratégia Criativa	288
Maura Penna e Vanildo Marinho	
Rumores no Bosque	307
François Morgenthaler	
Músicas para Piano	320
Literatura Comentada	327

Apresentação

*“Minhas ideias são baseadas em conceitos que nunca são exatos,
porque a alma não é coisa exata”*

(H. J. Koellreutter)

A presente publicação integra o Projeto Koellreutter 100 Anos: Música, ensino e memória que possui três eixos de atuação: 1) a catalogação, a higienização, a digitalização e a disponibilização online do Acervo Koellreutter; 2) a criação de um espaço físico para acondicionar o acervo e a biblioteca de H. J. Koellreutter funcionando como um laboratório para reflexão e produção de conhecimento musical; e 3) a publicação de obras musicais, obras pedagógicas, assim como depoimentos de seus ex-alunos. Este projeto não seria possível sem o apoio fundamental do Itaú Cultural – Rumos, instituição sensível à importante missão de salvaguardar o legado produzido por este ícone da história da música no Brasil.

Koellreutter semeou profundas transformações na produção, no pensamento e na formação de gerações de músicos e educadores. Provocador, ensaísta, professor, compositor em constante movimento, o mestre, como era chamado pelos seus discípulos, foi um incentivador da liberdade de expressão e da construção de indivíduos singulares através de uma proposta pedagógica com forte olhar sobre o humano. A publicação desta obra, aliada à disponibilização do Acervo Koellreutter online, representa a continuidade da memória e da irradiação das ideias do grande mestre para a contemporaneidade.

Prof. Dr. Marcos Edson Cardoso Filho

*Presidente da Fundação Koellreutter e idealizador do Projeto Koellreutter 100 Anos
Departamento de Música da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, MG, Brasil*

Prefácio da edição 2018 dos Cadernos de Estudo: Educação Musical, nº6

Quando há mais de 20 anos decidi editar um número dos Cadernos de Estudo: Educação Musical inteiramente dedicado a Koellreutter, temi que num futuro não muito distante a vida em nosso país viesse a se modificar a tal ponto que a publicação se tornasse completamente anacrônica, e que o material elaborado servisse mais aos propósitos da musicologia histórica do que aos da educação musical. As mudanças pelas quais passamos daquela época até o momento foram de fato imensas e, em vários níveis, muito profundas. Mas penso que a substância do pensamento de Koellreutter presente nos textos aqui apresentados reflete ainda hoje seu vigor. Os assuntos que lhe foram caros e aos quais dedicou, ao longo de sua vida, boa parte de seus esforços, mostram-se ainda não apenas pertinentes, mas igualmente relevantes nos dias de hoje.

Koellreutter foi necessário, de maneira semelhante a que Mario de Andrade considerava sermos todos necessários, também eu e você, prezado leitor, prezada leitora. Mas foi preciso que ele - jovem, estrangeiro, apropriado de princípios inovadores (propiciados por seu mestre H. Scherchen), movido por certa vaidade, audácia e gosto pela polêmica -tenha expressado publicamente as fortes contradições e ilusões vigentes no país daquele tempo, enraizadas no meio artístico e educativo dos centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo. Ilusões que podemos todos perceber ainda permeando muitos dos discursos, atuações e realizações atualmente, dentro e fora dos teatros e das academias, num descompasso acentuado e sem coerência entre a vida dita e escrita por um lado, a vida prática e vivida por outro.

Mas Koellreutter também não foi um. Ele foi muitos e não apenas nos tantos papéis e funções que desempenhou enquanto flautista, regente, compositor, musicólogo, professor, diretor, empreendedor... Penso que

cada pessoa que com ele se relacionou com alguma intimidade ou constância o conheceu diferente, pois a partir de um certo momento de sua vida e de sua trajetória como educador, se tornou uma pessoa de pouco falar de si, buscando ao contrário construir narrativas a partir das colocações de seus próprios interlocutores. Koellreutter foi sempre ele, mas sempre igualmente tão múltiplo quanto o universo de pessoas que com ele se relacionaram.

De 1984 a 1990, mantive encontros quase semanais com um Koellreutter, que me abria a porta de seu apartamento da Av. São Luís (SP) com um sorriso amigo e cordial, integrado ao elegante gesto oriental de reverência. E, a cada vez, entrar em seu apartamento foi uma aventura desigual e surpreendente, onde pude não apenas conhecê-lo melhor, mas também a mim, pois nossas conversas não eram vãs, inúteis ou desnecessárias. Mesmo instigado por mim a falar do passado ou de outra pessoa, sua tônica era sempre o presente.

Meu empenho histórico musicológico com certa frequência naufragava e o foco de interesse de nossa conversa se dirigia naturalmente para o presente, para a escuta do mundo e da música daquele hoje, com reflexões sobre algum tema instigante, com pensamento prospectivo em perspectivas de novas alternativas de presente e... algum futuro.

O presente e o futuro lhe seduziam. O aqui e agora, o ali e agora, o agora no tempo acima do tempo, foram certamente aprendizados transformadores proporcionados pelas estadias que teve na Índia e no Japão, quando dirigiu o Instituto Goethe em Nova Deli e Tóquio.

Pessoa de projetos, questionador mas empreendedor, suas atenções ao longo dos anos, desde os preparativos do movimento Música Viva (em 1938), convergiram para a função social ampla do músico em seu tempo. A modernidade o motivava, a contemporaneidade o instigava, pondo em evidência o sentido essencial do movimento e dos processos de vida, da importância da

música nova, de todas as épocas por um lado, à construção do ser humano novo de todos os dias, sobretudo de hoje e “quicá” de amanhã.

Como ele tanto insistiu a respeito da importância de nos perguntarmos, sempre que possível, “Por que?”, acredito ser valioso hoje, nos perguntarmos... “Por que poderia ser relevante lembrarmos e refalarmos de Koellreutter uma vez mais, aqui e agora?”

Será que passados tantos anos estaríamos no presente mais próximos de uma inteligência coletiva capaz de ir além da vaidade individual, de um entendimento de questões essenciais capaz de ultrapassar e superar uma simples visão ego-referente?

Será que hoje estamos de fato mais conscientes das reais problemáticas de nossas sociedades e da importância de nosso papel como músicos, artistas ou educadores contemporâneos?

Estamos sendo capazes de oferecer alternativas de trabalho efetivas, originais, criativas e colaborativas em sintonia com os desafios mais significativos propostos por nosso tempo?

“Hoje” é sempre o tempo e, mais do que nunca, momento urgente para que encontremos um sentido que alimente novas formas de pensamento e promova a prática de novas posturas e atitudes frente ao mundo em que vivemos.

E uma das tarefas maiores da arte, um dos desafios mais elevados da educação musical contemporânea é justamente o de despertar a consciência da importância dessa problemática. Em todas as sociedades atuais do planeta as questões estéticas e educativas mereceriam estar orientadas para o desenvolvimento das pessoas, a partir do estágio onde cada uma se encontra até aquele ponto que nenhum de nós realmente conhece mas que podemos imaginar como correspondendo à mais completa realização do ser humano.

É essa a finalidade da música, da arte, da educação e de todos os atos humanos carregados de intenção sincera e praticados com consciência.

Que os princípios caros a Koellreutter (e a tantos que o precederam) e os que agora estão a nossa volta, se amplifiquem em nossas ações hoje e amanhã, para que a arte, a música e a educação possam se tornar realmente uma oportunidade essencial para o desenvolvimento da pessoa humana e um recurso eficiente de transformação qualitativa da sociedade.

O primeiro passo se dá pelo caminho a ser percorrido pelo próprio educador ou artista sobre si mesmo, para que a seguir, num segundo momento, seja possível estender esse trabalho junto ao outro, àqueles envolvidos no processo formador, artístico e educativo.

E isto é não apenas necessário, mas urgente, muito mais do que ontem e ali, aqui e agora!

Música é vida, vida é movimento.

Que alguns desses textos possam ser escutados a todo instante com a viva intenção que os suscitou.

Carlos Kater

H. J. KOELLREUTTER: MUSICA E EDUCAÇÃO EM MOVIMENTO

Carlos Kater

Compositor, regente, pensador, Koellreutter dedicou-se sobretudo à educação, no sentido amplo do termo, e à função social do músico na realidade. Como bem sabemos, ele é responsável pela iniciação e formação artístico-musical de nomes já indiscutivelmente ilustres e consagrados do meio musical brasileiro. A intensidade, envergadura e regularidade de sua trajetória enquanto pedagogo podem lhe conferir o título de “*Professor de Música do Brasil*”.

Desde sua chegada, em Novembro de 1937, no Rio de Janeiro, Koellreutter deu início a um grande e diverso número de iniciativas, que incluíram recitais, palestras, cursos, criação de escolas, publicações, etc.. Esse conjunto de ações dinamizou o ambiente da época-notadamente Rio de Janeiro e São Paulo, embora não apenas-, disseminando novas perspectivas para a música e músicos e gerando assim um autêntico movimento cultural. Embora de formato nitidamente diferente, pelo porte imaginado e sobretudo pela intenção original, sua empresa é comparável à de Villa-Lobos e suas “*Excursões Artísticas*”.

Estes dois personagens do cenário musical brasileiro podem ser compreendidos numa ótica muito mais próxima do que habitualmente são considerados.

Sabemos bem que Villa-Lobos não foi precisamente um educador ou pedagogo, no sentido rigoroso dado ao termo. Sua contribuição criativa

foi sem dúvida imensa na área, mas o aporte e alento trazido deu-se fundamentalmente na dinamização do fazer e na direcionalidade das realizações, antes do que na elaboração metódica de ferramentas e desenvolvimento de estudo e pesquisa dos processos típicos de ensino/aprendizagem.

Nesse sentido ele pode ser definido mais propriamente enquanto animador musical, que trouxe para o coletivo sua potencialidade inventiva, juntamente com uma capacidade ímpar de aglutinar músicos, artistas e professores em torno de suas idéias e projetos.

Koellreutter foi diferente e fez a mesma coisa. Criou no Brasil o movimento musical “Música Viva”, gerando dinâmica cultural própria e intensa. Eu me permitira aqui chamar a atenção rapidamente sobre a distinção que há, a meu ver, entre o movimento musical e o grupo de composição “Música Viva” e a consciência pessoal de vivificar a música que progressivamente se instala e amadurece ao longo do percurso de Koellreutter. De fato, na origem do Música Viva brasileiro e no perfil de suas atividades encontra-se o movimento de mesmo nome criado pelo grande mestre de Koellreutter, o regente Hermann Scherchen. Entretanto, as particularidades e inovações do que foi produzido no Brasil -desde a instalação da segunda fase da modernidade musical brasileira- tem a marca inconfundível de alguém que exteriorizou a compreensão de si e do mundo, que procurou sempre o debate de idéias e buscou contribuir para a ampliação das fronteiras do conhecido. Em atenção justamente a isso, cada um de seus textos aqui publicados é seguido de um *comentário-contraponto* produzido por um estudioso da área.

Os escritos originais de Koellreutter são testemunhas parciais desse esforço sistemático de apreender um sentido mais autêntico e atual de uma realidade sempre “nova”, refletindo as duas frentes de ação que aplicou à música: por um lado modificar as coisas do mundo, por outro transformar a visão desse mesmo mundo. Assim -nada mais normal do

que dedicar-se deliberadamente aos “jovens” (pois “a eles pertence o futuro e são eles que construirão o novo mundo”), às causas mais em avanço no presente, capazes de representar o novo necessário, os índices do futuro. A presença dominante do passado no contemporâneo, pela inércia de conquistas e posturas, foi por ele criticada praticamente ao longo de toda a sua vida. “O risco, o experimento, a negação das regras inveteradas e caducas são elementos essenciais da atividade artística. O passado é um meio e um recurso, de maneira nenhuma um dever. O futuro, porém, é”, como ele claramente coloca ao final do texto “O ensino da música num mundo modificado”.

As causas que apresentou e persistentemente defendeu foram também grandes, na dimensão mesmo do país que adotou e, em particular, na proporção dos problemas levantados: coerentemente com sua época, ele atendeu mas não se restringiu ao indivíduo; visou o coletivo, o social, enfim, a humanidade. Enquanto o “artista-músico” do tempo recém-passado ainda servia à Igreja, à Glória de Deus e às veleidades da sala de concerto, da auto suficiência, da vaidade e do egocentrismo – como ele coloca nos textos mais adiante – suas propostas buscavam re-situar o músico e seu trabalho numa sociedade em constante movimento, alargando perspectivas e campo funcional, de maneira a participar efetivamente da construção de seu tempo e a melhor servir ao humano.

Koellreutter é assim um *animador* musical igualmente. Que não se considere porém isto tarefa simples, fácil ou pequena. Dar vida e alma (“anima”) a uma ou mais gerações é fruto de um trabalho alimentado por competência e convicção. Os resultados do movimento que reproduziu podem ser facilmente verificados em nossa realidade atual. No entanto, sua organização no tempo -proposta na cronologia sintética que se segue- pode auxiliar a que tenhamos uma mais apurada visão.

Com isso espero também que os textos aqui reunidos recuperem para cada leitor a força e a riqueza que os pensamentos neles contidos provocaram nos ouvintes, alunos e colegas, a todos aqueles enfim que tiveram

o privilégio de co-habitar espaços de consciência com esse “músico criador”, *orquestrador* e *regente* de um dinâmico ambiente para a música e a educação de nossa época.

Cronologia de H. J. KOELLREUTTER e de fatos relevantes do movimento *Música Viva*

1915 - 02 de Setembro: nasce em Freiburg/Alemanha, Hans-Joachim Koellreutter.

1918 - Falece sua mãe, Emma Maria Koellreutter.

1923/24 - Seu pai, o médico Wilhelm Heinrich Koellreutter, casa-se pela segunda vez. Koellreutter terá sérios problemas de convivência e relacionamento com sua madrasta, e a seguir com a família, que culminarão com o rompimento total, quando parte para Berlim.

1926/34 - Em Karlsruhe -cidade próxima a Freiburg-, realiza seu "*Humanistisches Gymnasium*" (curso equivalente ao segundo grau).

1934/36 -Transferindo-se para Berlim, realiza o curso de flauta, composição e direção de coro na "*Staatliche Akademische Hochschule für Musik*". Foi aluno de Gustav Scheck (flauta), C. A. Martienssen (piano), Georg Schuenemann e Max Seiffert (musicologia) e Kurt Thomas (composição e regência coral);

» frequenta os cursos e conferências sobre composição moderna, ministrados por Paul Hindemith, na "*Volkshochschule*", Berlim.

1935 - Funda, nessa mesma cidade, o "*Arbeitskreis fuer Neue Musik*" ("*Círculo de Música Nova*"), junto com Dietrich Erdmann, Ulrich Som-

merlattee Erich Thabe, entre outros; (iniciativa também de reação contra a política cultural nazista);

» apresenta-se como flautista pela primeira vez em recitais, na cidade de Paris.

1936 - Participa da fundação do “*Cercle de Musique Contemporaine*”, junto com Franck Martin e outros. em Genebra.

1936/37 - Expulso da “*Staatliche Akademische Hochschule für Musik*”, conclui seus estudos no “*Conservatoire de Musique*”, de Genebra, onde estudou com Marcel Moyse (flauta). Foi aluno, em cursos extra-curriculares, do famoso regente Hermann Scherchen (direção de orquestra) em Neuchatel, Genebra e Budapeste;

» realiza turnês por vários países da Europa (Alemanha, Suíça, França, Bélgica, Suécia, Dinamarca, Noruega, Holanda, Itália, Polônia, Tchecoslováquia, entre outros). Toca com o pianista e compositor francês Darius Milhaud.

1937 - Estréia sua versão da *Arte da Fuga*, de J. S. Bach , para flauta, violino, viola e violoncelo, em Berlim:

. 16 de Novembro: chega no Rio de Janeiro, abordo do navio Augustus.

1938 - Realiza seu primeiro recital no Brasil, no Conservatório Mineiro de Música, em Belo Horizonte (atual Escola de Música da UFMG), ministrando nessa mesma instituição um curso de interpretação musical;

» introduzido por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, começa a fre-

qüentar a loja de música *Pinguim*, na Rua do Ouvidor (Rio de Janeiro), onde trava contatos com alguns dos mais significativos representantes da vida musical carioca (Otávio Beviláqua, Andrade Muricy, Brasília Itiberê, Luis Cosme, Egidio de Castro e Silva e o próprio Luiz Heitor, entre outros): início das articulações de criação do movimento *Música Viva*;

- » turnês pelo norte do país – no âmbito da *Instrução Artística do Brasil* –, junto com o pianista Egidio de Castro e Silva. Mais tarde, como solista, realiza turnês pela Argentina e Uruguai;
- » trava contato, no Rio de Janeiro, com Theodor Heuberger (proprietário da *Casa e Jardim* e presidente da *Pró-Arte*, que existia em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre), que o convida para realizar concertos em 1938, 39 e 40;
- » começa a lecionar no renomado *Conservatório Brasileiro de Música*, do Rio de Janeiro, dirigido pelo compositor Oscar Lorenzo Fernández.

1939 - Trabalha (como gravador) durante todo este ano numa tipografia, no Rio de Janeiro, que prestava serviços para as Edições Arthur Napoleão (sendo posteriormente transferido para a Mangione, em São Paulo);

- » estuda saxofone, durante um ano e meio aproximadamente, com Luiz Americano, no Rio de Janeiro;
- » começa a tocar às noites flauta e saxofone no restaurante *Danúbio Azul*, na Lapa (Rio de Janeiro);

- » afora as aulas de flauta e matérias teóricas (harmonia, contraponto, composição, teoria geral) que ministra no *Conservatório Brasileiro de Música*, começa a lecionar particularmente de forma intensa;
- » 11 de Junho: primeira *Audição Música Viva*, marcando o início concreto das atividades do movimento;
- » 17 de Setembro: “*Primeiro Concerto Música Viva*”.

1940 - Começa a dar aulas de composição para Cláudio Santoro, que se inicia rapidamente na técnica dodecafônica (uma vez que sua *Sinfonia para Duas Orquestras de Cordas* continha já na origem passagens organizadas serialmente);

- » Maio: é lançado, no Rio de Janeiro, o primeiro exemplar do boletim “*Música Viva*”, órgão oficial do grupo. *Música Viva* transforma-se então numa sociedade, sendo H. J. Koellreutter seu vice-presidente e tesoureiro [Cf., *Revista MúsicaViva*, Nº1, 1940,p.7];
- » compõe sua primeira peça rigorosamente dodecafônica – primeira e única, aliás –, *Invenção*, publicada após como suplemento do boletim *Música Viva* nº 6, Nov/40;
- » Intensificação das atividades musicais do movimento;
- » em decorrência da venda da “*Arthur Napoleão*” para as “*Edições Mangione*”, Koellreutter transfere-se para São Paulo, onde trabalha para a editora como gravador de música;

- » desde aqui realizará viagens quinzenais praticamente constantes entre as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, principais pólos culturais do país na época.

1941 -Problemas de saúde, consequentes do manuseio constante de chumbo imposto pelo trabalho de gravador, deixam-no inativo durante 2 a 3 meses. Nesse período, em São Paulo, será regularmente visitado por seu melhor amigo de então, o compositor nacionalista paulista Camargo Guarnieri (divergências estéticas e ideológicas acirradas o tornarão em 1950, o detonador público oficial das críticas veementes de seu trabalho como compositor e, em especial, como “professor de jovens músicos brasileiros”);

- » com o quadro de saúde se agravando devido à intoxicação de chumbo, Heuberger o convida para se instalar em Itatiaia durante um mês, a fim de recuperar-se (compõe aí sua peça atonal-dodecafônica *Música 1941*, para piano solo);
- » é lançado o boletim *Música Viva* n° 10/11 (Rio de Janeiro: Abril/Maio, com 16 páginas), que encerra a primeira fase dessa série de publicações (retomada, com outro formato e política editorial, apenas em 1946);
- » trabalha na galeria de arte, que Heuberger mantinha na sobreloja do prédio da Casa e Jardim, na Rua Barão de Itapetinga, em São Paulo;
- » começa a lecionar Contraponto e Composição no *Instituto Musical de São Paulo*;
- » por volta de meados/fins desse ano, Santoro deixa de ser seu

aluno, tornando-se seu colega no movimento *Música Viva*; será com a participação de Santoro que se operará uma grande transformação posterior do grupo.

1942 - Designado “Chefe de Publicações Musicais” do Instituto Interamericano de Musicologia, dirigindo a *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores* (E.C.I.C.) e também Chefe de Redação da revista *Música Viva* -órgão oficial da ECIC; a Convite e sob a direção geral de Francisco Curt Lange [Cf. boletim *Música Viva* n° 1, Montevideú, Agosto 1942, pp.10-11] (da associação entre Koellreutter e Curt Lange, em tumultuado período, resultou apenas um número dessa revista *Música Viva*);

- » com a entrada do Brasil na II Grande Guerra, fica detido durante aproximadamente 15 dias, acusado de ser nazista. Tal suspeita funda-se no fato de um alemão estar recebendo dinheiro proveniente do estrangeiro -enviado por Francisco Curt Lange, também alemão, radicado no Uruguai, e que era o diretor das associações acima mencionadas-, fruto de seu trabalho enquanto delegado aqui no Brasil;
- » permanece, em seguida, preso cerca de 3 meses -em regime de “internação política”-na *Emigração de São Paulo*;
- » libertado, é convidado por um judeu, companheiro de prisão, para trabalhar como vendedor de guarda-chuvas e papel carbono (sem aparente sucesso);
- » com a libertação de T. Heuberger, que também fora acusado de nazismo, volta a trabalhar na “*Casa e Jardim*”, porém como limpador de janelas, responsável pelo almoxarifado e

finalmente como vendedor, em São Paulo;

- » funda o “*Quinteto Instrumental de São Paulo*”, com o qual realiza turnês pelo sul do Brasil durante aproximadamente dois anos.

1943 - Professor de Contraponto, Fuga e Composição no *Instituto Musical de São Paulo*;

- » Santoro, seu primeiro aluno de composição, é premiado com a obra *Impressões de uma fundição de aço* (baseada na peça *Usina de Aço*, de 1942), no Concurso da Orquestra Sinfônica Brasileira, do Rio de Janeiro;
- » data deste ano a criação dos Estatutos do “*Grupo Música Viva*”, onde em 4 páginas estão detalhadamente arrolados suas finalidades, forma de organização, modos de atuação, etc.

1944 - De retorno ao Rio de Janeiro, trabalha como vendedor e caixa, na filial da *Casa e Jardim*;

- » Eugen Szenkar (fundador, junto com José Siqueira, da “Orquestra Sinfônica Brasileira”) convida-o para atuar como substituto da primeira flauta na OSB (orquestra da qual Koellreutter é considerado um dos sócios fundadores). Isto então lhe permite abandonar o trabalho de vendedor na “*Casa e Jardim*” e é a partir desse momento que ele considera ter de fato começado sua carreira musical;
- » começa a dar aulas de composição para César Guerra-Peixe, ex-músico popular, aluno de Newton Pádua e recém-saído

do Conservatório Brasileiro de Música. Nesse mesmo ano, Guerra-Peixe compõe suas “*Quatro Bagatelas*”, para piano. Considerado o primeiro de seus trabalhos baseado na técnica dodecafônica;

- » Edino Krieger torna-se aluno de matérias teóricas e composição de Koellreutter no *Conservatório Brasileiro de Música*;
- » Santoro obtém “Menção Honrosa” no Concurso Internacional de *Chamber Music Guild*, em associação com a RCA Victor de Washington, com seu “*Primeiro Quarteto*”, de 1943;
- » 01 de Maio: primeiro manifesto produzido pelo grupo *Música Viva* (breve documento, conhecido por “*Manifesto 1944*”);
- » reflexos diretos de uma entrevista para a revista *Diretrizes*, a 11 de Maio desse mesmo ano e polêmica referente à sua postura como pedagogo musical diante da estrutura curricular vigente no *Conservatório Brasileiro de Música*, ocasionada em função de um de seus alunos – Edino Krieger – levam-no a uma situação de ruptura com o compositor e então Diretor O. Lorenzo Fernández, resultando finalmente em seu desligamento dessa instituição de ensino;
- » 13 de Maio: inauguração do programa “*Música Viva*”, irradiado semanalmente pela emissora PRA-2, Rádio Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Várias primeiras audições brasileiras, tanto de música antiga quanto de música contemporânea de autores nacionais e estrangeiros, ocorrerão nesse programa. Quando o compositor Ernst Krenek esteve no Rio de Janeiro, convidado para participar do Curso

de Férias de Teresópolis, em 1952, foram apresentadas nessa emissão suas *Variações* [Cf. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 06/01/1952];

- » sistematização dos “Cursos Independentes de Composição Musical”, em São Paulo e no Rio de Janeiro, forma de atuação pedagógica autônoma que Koellreutter desenvolverá regularmente até os dias de hoje;
- » 27 de Julho: reunião de fundação do grupo *Música Viva* paulista (com participação de Gení Marcondes, Eva Kovach, Rodolfo Lans, Eric Simon, Helena Parigot de Souza Cruz, Gustavo Stern, Ruy Coelho, Alvaro Bittencourt e, evidentemente, Koellreutter);
- » 20 de Dezembro: em entrevista ao jornal carioca *O Globo* denuncia o descaso geral pela música e questões contemporâneas, bem como define a figura do *músico criador*, para o qual estabelece as funções de “*criar um ambiente próprio para a obra nova, para a formação de uma mentalidade nova e destruir preconceitos e valores doutrinários, acadêmicos e superficiais*”, entre outros.

1945 - Elaboração de um desconhecido documento, o “*Manifesto 1945*”, o mais longo dos três manifestos produzidos pelo *Música Viva* (aparentemente inédito);

- » Edino Krieger recebe o prêmio *Música Viva* com seu *Trio de Sopros*, após apenas um ano de aulas com Koellreutter;
- » Santoro obtém o primeiro prêmio no “Concurso Nacional

da Associação Rio Grandense de Música para *Lied*”, com sua peça *A menina boba*, de 1944;

1946 - Professor do Instituto Musical de São Paulo e da Escola de Música Santa Cecília, de Petrópolis (esta última por curto período);

- » Eunice Katunda e Roberto Schnorrenberg começam a estudar composição e estética com Koellreutter;
- » Santoro compõe sua *Música para Cordas* onde experimenta a criação de um estilo original, com vistas a integrar elementos populares nacionais a faturas dodecafônicas (no que será seguido mais tarde por Guerra-Peixe e depois Eunice Katunda, seus colegas do Grupo de Compositores *Música Viva*);
- » Santoro obtém em concurso bolsa da *Guggenheim* para estudar nos EUA (o que entretanto não chega a se concretizar por razões político-ideológicas);
- » Setembro: é criado um novo ciclo de transmissões na PRA-2, intitulado “*E a música esteve sempre presente*”, paralelamente ao programa “*Música Viva*”;
- » 01 de Novembro: é lançado, no Rio de Janeiro, o “*Manifesto 1946*”, declaração de princípios do grupo *Música Viva*. Este é o mais conhecido e expressivo manifesto gerado pelo grupo;
- » Eunice Katunda recebe com sua obra *O Negrinho do Pastoreiro* o prêmio *Música Viva* (que acabou por se tornar uma das mais conhecidas músicas dessa pianista e compositora).

1947 - Janeiro: retomada a edição do boletim *Música Viva*, com o lançamento de seu nº12, que se abre com o “*Manifesto 1946. Declaração de Princípios*”, seguindo-se, em suas 48 páginas, textos de Koellreutter, Curt Lange, Guerra Peixe, Gení Marcondes;

- » primeira fundação da *Seção Brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIM)*, tendo Renato Almeida sido eleito seu Presidente e Koellreutter Secretário Geral;
- » sob a orientação de Koellreutter, Edino Krieger começa a compor segundo a técnica dodecafônica;
- » 19 de Julho: inauguração no Distrito Federal, da Seção de Música da Universidade do Povo (que, entre outros artistas, contou com a participação do grupo *Música Viva* e em especial de Cláudio Santoro). Na ocasião, Koellreutter proferiu uma palestra sobre Beethoven;
- » Santoro, que não obteve o visto de entrada para os EUA (devido à sua filiação política), viaja para a França, em meados desse ano, indo estudar com Nádía Boulanger;
- » Guerra-Peixe compõe seu *Quarteto nº 1*, no qual o projeto de “nacionalizar o dodecafonismo” – aplicado inicialmente no Lento (Modinheiro) do *Trio para violino, viola, violoncelo* – adquire tratamento mais consciente. Desse mesmo ano data sua *Peça para dois minutos*, que embora diretamente associada à peça anterior pelo projeto compositivo, marca o início da fatura mais propriamente serial do que dodecafônica (predominância do trabalho com células, fragmentos da série).

1948 - Edino Krieger-então com 20 anos de idade- conquista, com suas obras *Peça Lenta* (para flauta, violino, viola, violoncelo) e *Movimento Misto* (para pequena orquestra), o primeiro prêmio no “Concurso de Compositores Latino-Americanos”, promovido pelo *Berkshire Music Center*, de Tanglewood. Em Julho, viaja para os EUA, onde estuda composição com o compositor Aaron Copland;

- » Roberto Schnorrenberg – aluno paulista de Koellreutter, na época com 19 anos – conquista com as obras *Quarteto Misto e Intrata* (para Orquestra Sinfônica), o segundo lugar no concurso acima mencionado;
- » Cláudio Santoro recebe o prêmio “*Lili Boulanger*”, em Paris;
- » em Praga, Santoro participa do “*Congresso dos Compositores Progressistas*” e incorpora alguns dos postulados ali definidos, entre os quais a condenação da música moderna -dodeca-fônica-, enquanto produção burguesa e decadente. Início do processo de desalinhamento na cúpula do *Música Viva*;
- » editado o boletim *Música Viva* n° 16 (Rio de Janeiro: Agosto/48), com o qual se encerra definitivamente essa série de publicações;
- » Koellreutter trabalha como assistente de seu ex-professor mestre, Hermann Scherchen, no Curso Internacional de Direção de Orquestra (*XI Festival Internacional de Música Contemporânea*), da Bienal de Veneza. Junto com Koellreutter viajaram para participar desse evento seus alunos: Gení Marcondes (que era desde 1945 também sua esposa), Sônia Born, Esther Scliar, Antônio Sergl (“*Toto*”, músico popular) e Eunice

Katunda, entre outros. O contato direto entre H.Scherchen e Koellreutter -na qualidade de “embaixador” da nova escola brasileira de composição- possibilitou a execução,e divulgação radiofônica em Zurique, de várias obras de compositores brasileiros pelo famoso regente, entre elas: *Noneto*, de Guerra Peixe, *Cantos à Morte*, de Eunice Katunda e *O lambe-lambe*, de Luiz Cosme;

- » Koellreutter profere palestras sobre música contemporânea e estética em diversos centros (entre as quais “*Fondamenti di una Estética materialista della musica*”, promovida pelo Círculo de Cultura A. Gramsci -Veneza, 02/10-,vinculado ao Partido Comunista Italiano);
- » Ministra o curso de composição dodecafônica, intitulado: “*Novos fundamentos da composição musical*”, promovido pelo “*Il Diapason, Centro Internazionale di Musica Contemporânea*” (Milão, 11 e 12/1948) (há referências a esta atividade, em seu currículo, como “diretor do I Curso Internacional de Composição Dodecafônica, promovido pelo Centro Internacional de Música Contemporânea”). Entre seus alunos em classe estavam Eunice Katunda e os compositores italianos Bruno Maderna e Luigi Nono.
- » Koellreutter e a pianista Gení Marcondes trabalham como correspondentes do jornal *Diário de São Paulo*, fazendo a cobertura da Bienal de Veneza e enviando notícias sobre a vida musical no velho continente; realizam concertos em várias cidades da Europa, interpretando obras de autores nacionais e estrangeiros;
- » H. J. Koellreutter naturaliza-se brasileiro.

1949/54 - Estadia em São Paulo.

1949 - Rege o concerto inaugural do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, a convite de seu então diretor, José Maria Bardi. Apresenta, em primeira audição brasileira, obras de Guerra Peixe (*Noneto*), B. Britten (*Sinfonietta*), A. Webern (*Sinfonia*, Op. 21), L. Dallapiccola (*Cânticos de Safo*) e dele próprio (*Fanfarra de Inauguração*);

- » participa do “III Congresso Internacional de Compositores Musicais Progressistas”.em Praga, do “I Congresso Internacional de Compositores Dodecafônicos”, em Ascona/Suíça (do qual também participaram John Cage e Eunice Katunda) e do “Festival Internacional de Música Contemporânea” (da SIMC), em Palermo, como delegado brasileiro (na oportunidade, em estréia mundial sua obra *Noturnos*, para contralto e quarteto de cordas, de 1945, sobre textos de Oneyda Alvarenga, peça escolhida para representar o Brasil nesse evento);
- » realiza turnês pela Europa (Espanha, França, Itália, Suíça, Alemanha, Austria, Tchecoslováquia e Hungria), como flautista, regente e conferencista;
- » Abril: Guerra Peixe compõe aquela que é considerada a sua última obra dodecafônica buscando integração com o uso de elementos nacionais: *Suíte*, para flauta e clarinete. Desde Junho deste 1949, ele considera ter abandonado definitivamente a orientação dodecafônica e abraçado a linha nacionalista, apoiada entretanto por sólidas pesquisas folclóricas, onde o Recife representará sua primeira e principal fonte de interesse;

- » Santoro retorna de sua estadia europeia, instalando-se no Rio de Janeiro. Seu posicionamento político não é assimilável na época; ele se verá em estado de completa marginalização e sem emprego. Vai então dirigir a fazenda do sogro, de onde corresponde-se intensamente com Koellreutter, embora já bastante distanciado do projeto *Música Viva* e preconizando agora um novo nacionalismo, segundo ele, radicalmente diferente daquele praticado por Villa-Lobos e Guarnieri;
- » Santoro recebe com sua *Sinfonia nº3* (1941/48), para orquestra, o primeiro prêmio do Concurso Nacional instituído por *Orquestra Sinfônica de Boston/Bershire Music Center of Boston*;
- » Koellreutter leciona no “*Curso Internacional de Férias de Música Nova*”, promovido pelo Instituto Internacional de Música, em Darmstadt (participação que muito provavelmente lhe estimulará na criação de evento análogo no Brasil). Nesse evento rege também o *Noneto*, de Guerra Peixe;

1950 - Koellreutter, com o apoio de T. Heuberger, funda, organiza e dirige o “*Curso Internacional de Férias Pró-Arte*”, em Teresópolis, Rio de Janeiro (de 03/01 a 15/02/1950), primeiro de uma longa e bem sucedida série. Inaugura-se no país a tradição de cursos e festivais de férias;

- » dirige o “*Festival J. S. Bach*”, organizado pela Rádio MEC, regendo concerto no Teatro Municipal do Rio de Janeiro;
- » realiza turnês pela Argentina e Uruguai, como conferencista e flautista;
- » 07 de Novembro: Camargo Guarnieri lança publicamente sua

“*Carta aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*”, provocando uma das maiores polêmicas jamais verificada na vida musical brasileira;

- » a imprensa escrita dá cobertura intensa, publicando opiniões, críticas e adesões ao documento; o jornalista Ferraz Gonçalves publica, na coluna “*Foto-Fórum*” do *Diário de São Paulo*, uma série de depoimentos-resposta de músicos diversos sobre diferentes tópicos da *Carta* de Guarnieri;
- » 07 de Dezembro, Museu de Arte de São Paulo: debate público proposto por Koellreutter a Guarnieri; discussões acaloradas caracteristicamente incentivadas pelo poeta Oswald de Andrade, porém sem a presença de Santoro, Guerra-Peixe e E. Krieger (do grupo de compositores apenas E. Katunda esteve presente). Entretanto, a ausência realmente curiosa foi a do próprio acusador, deflagrador da polêmica, que, um dia antes, viajou para o Rio de Janeiro. Este evento marca o final da existência oficial do Grupo *Música Viva*.
- » 28 de Dezembro: Koellreutter responde também com uma “*Carta Aberta*” à Guarnieri, depois de haver já claramente se posicionado diante do controverso documento em várias entrevistas avulsas concedidas anteriormente.

1951 - Janeiro: Koellreutter atua como Diretor Artístico do “*2º Curso Internacional de Férias Pró-Arte*”, em Teresópolis, Rio de Janeiro;

- » sob a coordenação de Koellreutter o “*Movimento Música Viva*”, a cargo do grupo paulista, mantém-se ativo organizando cursos, eventos e audições;

- » dirige a série “Concertos Música Viva” – que aqui se inicia –, apresentando obras contemporâneas no Museu de Arte, de São Paulo. São dadas então em primeira audição paulista *Oferenda Musical*, de J. S. Bach, *Doas Líricas de Anacreonte*, de Luigi Dallapiccola, *Sonata para 2 pianos e percussão*, de Bela Bartók, *História do Soldado*, de I. Stravinsky (esta com montagem cênica em primeira apresentação brasileira) [Cf. *Estado de S. Paulo*, 27/05/1951] e a obra dodecafônica *Novena à Senhora da Graça*, de Luiz Cosme (1950) (em primeira audição mundial), entre outras. (Importante observar aqui que, contrariamente a Santoro, Guerra Peixe e Eunice Katunda, o compositor Luiz Cosme realiza cada vez mais intensamente o caminho de abandono do nacionalismo em direção ao atonalismo-dodecafônico, processo iniciado desde inícios da década de 40.)
- » Koelleutter participa da Assembléia Geral da *Sociedade Internacional de Música Contemporânea*, em Frankfurt, como delegado brasileiro;
- » atua como professor no “*Forum Europeum*” em Alpbach, na Áustria;
- » presidente do “*II Congresso Internacional de Composição Dodecafônica*”, em Darmstadt;
- » realiza turnês como regente pela Europa, estreitando obras contemporâneas de compositores brasileiros e latino-americanos em Berlim (Francisco Mignone, José Siqueira, A. Ginastera, J.C. Paz e Luiz Cosme), Roma (seu aluno Cornélio Hauer, Guerra Peixe e Luiz Orban), Londres (C. Santoro), Milão e Zurique (Esteban Eitler, Maciel Guari e Radamés Gnattali). Sua *Sinfonia de Câmera* 1947 também é apresentada em primeira

audição nesta última cidade.

1952 - Diretor Artístico do “3º Curso Internacional de Férias Pró-Arte”, em Teresópolis. Nos concertos desse curso, Koellreutter rege a estreia brasileira da *Missa em C Maior*, de Mozart (a capella);

- » professor de Composição e Teoria nas “*Semanas Internacionais de Música*”, no Conservatório de Música de Lucerna, Suíça;
- » última informação localizada sobre a existência do programa radiofônico “*Música Viva*”, que de 1949 a 50 vinha sendo levado sob a direção de Gení Marcondes, auxiliada por Edino Krieger;
- » Edino abandona o serialismo, como referência de sua produção musical, adotando uma linha de nacionalismo mais sutil e de estilo neo-clássico;
- » Santoro recebe o “*Prêmio Internacional da Paz*”, Viena, com seu *Canto de Amor e Paz*, de 1950.

1952/58 - 15 de Março: Koellreutter funda e dirige a *Escola Livre de Música*, da *Pró-Arte*, em São Paulo, onde atuará intensamente também como professor de diversas disciplinas, especialmente Estética, Composição, Harmonia e Contraponto. Posteriormente será denominada “*Seminários de Música Pró-Arte*”. (Importante ressaltar que entre as metas visadas pela escola figura a preparação de artistas e profissionais ao lado também da formação, o “*de um público dotado de conhecimentos que o capacite a apreciar e a julgar as obras musicais assim como outras manifestações artísticas*”; cf. folheto de divulgação, s.d.).

1953 - Diretor Artístico do “4º Curso Internacional de Férias Pró-Arte”, em Teresópolis;

- » 09 de Março: fundação da “Pró-Arte” de Piracicaba, São Paulo, tendo à frente Ernest Mahle, um dos alunos de Koellreutter; este participará como Diretor Artístico e professor de Composição dos cursos ali oferecidos;
- » 17 e 18 de Março – Koellreutter vai pela primeira vez à Bahia, a fim de proferir 3 palestras sobre estética musical (“*Dialética da Expressão Musical*”, “*Impressionismo*” e “*Expressionismo*”), no Salão Nobre da Reitoria da Universidade Federal da Bahia, em Salvador;
- » realiza turnês pelos EUA, Itália, Suíça, França, Alemanha, Israel, Índia e Japão, como regente, flautista e conferencista;
- » professor de Composição e Estética na “*Academia de Música Musashino*”, em Tóquio (Japão);
- » Guerra Peixe, continuando seu trabalho de compositor nacionalista e folclorista, dá início, com um texto publicado na revista *Fundamentos*, a uma série persistente de críticas ao dodecafonismo e a Koellreutter, fazendo também sua própria autocrítica da fase serial.

1954 - Diretor Artístico do “5º Curso Internacional de Férias Pró-Arte”, em Teresópolis (09/01 – 20/02);

- » Koellreutter apresenta em primeira audição brasileira as missas de G. Machaut e de I. Stravinsky, no âmbito do “*Festival*

de Missas”, realizado pela Escola Livre de Música, da Pró-Arte;

- » Guerra Peixe, residindo em São Paulo, retoma com a *Suíte nº2* (Nordestina), para piano, sua dinâmica criativa. Ele refará na prática as três fases de evolução do “Compositor Brasileiro”, as três teses, tal como concebidas por Mário de Andrade em seu famoso *Ensaio*, de 1928, essa suíte correspondendo à primeira delas.

1954/57 - Koellreutter atua como crítico musical dos *Diários Associados São Paulo*.

1954/62 - De 24/06 a 31/07/54 funda e dirige, em Salvador, os “*Seminários Internacionais de Música*”, que vieram a se transformar posteriormente na Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foram alunos de Koellreutter: Diogo Pacheco, Isaac Karabtchevsky, Henrique Gregório (Regência), Ernest Mahle e Luiz Carlos Vínholes (Composição), entre muitos outros. (Estes seminários livres foram patrocinados pela Reitoria da UFBA, em colaboração com a *Escola Livre de Música Pró-Arte*, de São Paulo, da qual Koellreutter era diretor.)

- » 06/07/54 -Koellreutter profere a palestra “*Problemas do Ensino Musical no Brasil*”, no âmbito dos seminários, no Salão Nobre da Reitoria (seguida, como de praxe, por debates).
- » 04/10/54 -Aula inaugural dos “*Seminários Livres de Música*” (que se seguiram aos “*Seminários Internacionais de Música*”, estes cursos de férias), quando Koellreutter faz a preleção sobre *O pensamento da antiguidade e os fundamentos da Música Ocidental* (cf. *Diário da Bahia*, Salvador, 02 e 03/10/54).

1955 - Diretor Artístico do “6º Curso Internacional de Férias Pró-Arte”, em Teresópolis;

- » diretor do “II Seminário Internacional de Música da Bahia”, realizado na UFBA, em Salvador;
- » regente titular da Orquestra Sinfônica da Bahia, cuja formação definitiva se dará apenas em 1958;
- » estreia da obra *Sistática*, para flauta solo, que pode ser considerada seu primeiro trabalho de forma variável ou aberta (a escrita das notas possui disposição espacial e simétrica).

1956 - Diretor do “III Seminário Internacional de Música da Bahia”, realizado na UFBA, em Salvador. Nessa ocasião, o compositor suíço Ernest Widmer, a convite de Koellreutter, transfere-se para Salvador e começa a lecionar matérias teóricas e piano. Ele representará um papel decisivo na evolução dos seminários, que, progressivamente, se impõem como um centro de referência de reconhecimento nacional no ensino musical e para onde afluirão boa parte dos melhores futuros músicos brasileiros. Grande número de estreias de obras clássicas e modernas são e continuarão após a serem, dadas na Bahia durante os seminários;

- » Koellreutter dirige o “Festival Mozart”, em Salvador;
- » realiza turnês nos EUA, Bélgica, Alemanha e Suíça como regente e conferencista.

1957 - Diretor Artístico do “7º Curso Internacional de Férias Pró-Arte”, em Teresópolis;

- » diretor do “IV Seminário Internacional de Música da Bahia”, realizado na UFBA, em Salvador; dirige na ocasião, em primeira audição brasileira, a *Missa em C Maior*, de Schubert.

1958 - Diretor Artístico do “8º Curso Internacional de Férias Pró-Arte”, em Teresópolis;

- » diretor do “V Seminário Internacional de Música da Bahia”, realizado na UFBA, em Salvador. Forma-se completamente a Orquestra Sinfônica da Bahia. Data desse ano a criação de bandas musicais;
- » estreia brasileira das *Quattro Pezzi Sacri*, de Verdi, sob sua regência, em Salvador.

1959 - Diretor do “VI Seminário Internacional de Música da Bahia”, realizado na UFBA, em Salvador.

- » criação do “Setor de Comunicação e Percepção Auditiva” e do “Setor de Jazz e Música Popular”, da Escola de Música da UFBA;
- » viaja aos EUA a convite e sob o patrocínio do Departamento de Estado de Washington, para conhecer instituições de ensino musical e musicoterapia;
- » realiza as palestras *Estética da Música Experimental e Novos Fundamentos para a Teoria da Música*;
- » rege a estréia brasileira do *Primeiro Salmo* e do *Sobrevivente de Varsóvia*, de Arnold Schoenberg, em Salvador.

1960 - Diretor Artístico do “10º Curso Internacional de Férias Pró-Arte”, em Teresópolis;

- » Diretor do “1º Curso de Música de Verão”, organizado pela Secretaria de Educação de Porto Alegre (RS);
- » profere ciclo de palestras na Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza;
- » criação do “Setor de Música Experimental” e da Banda Sinfônica da Escola de Música da UFBA, em Salvador;
- » desde esse ano, E. Widmer começa a demonstrar um estilo composicional mais autêntico, desenvolvendo propostas criativas de caráter fortemente vanguardístico e original;
- » Koellreutter torna-se vice-presidente do “Instituto de Música”, da União Panamericana, em Washington;
- » compõe a peça *Concretion*, seu primeiro ensaio de estruturação planimétrica;
- » realiza turnês pelo Sul do Brasil como regente, professor e conferencista;

1962 - Agraciado com um prêmio da *Fundação Ford* – pelos seus 25 anos de serviços prestados no Brasil –, passa 12 meses em Berlim, na qualidade de artista-residente. [Participaram também deste importante projeto, patrocinado pela Fundação Ford em colaboração com o Senado de Berlim – que tinha entre seus objetivos “aprofundar as

relações recíprocas entre o centro espiritual da Alemanha e os artistas do mundo inteiro” –, vários artistas, entre os quais os seguintes músicos, Michel Butor, Iannis Xenakis, Frederic Rzewski, Elliot Carter e Igor Stravinsky. Cf. “Berlim Confrontation” (Künstler in Berlin), Berlim, Gesamtherstellung Brüder Hartmann, 1965.]

» Koellreutter realiza sua primeira grande viagem pelo Oriente. A Escola de Música da Bahia fica sob a direção de Ernst Widmer, que desde 1959 vinha já dividindo tal função (ocupará este cargo até 1969).

1963 - Março: é lançado em São Paulo o “*Manifesto Música Nova*”, assinado por Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira, Sandino Hohagen, Alexandre Pascoal, Régis Duprat, Rogério Duprat e Damiano Cozzella (os dois últimos ex-alunos de Koellreutter em São Paulo), cuja proposta essencial era “*compromisso total com o mundo contemporâneo*”. Recupera-se agora, a título de um novo movimento, coletivizado, a pesquisa composicional e estética. Afirmam, no melhor estilo da *Música Viva* por volta de 46, que, entre outras coisas a “*alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo*” e que a “*música não pode abandonar suas próprias conquistas para se colocar ao nível dessa alienação*”. Atestam a validade da contribuição de Schoenberg, Webern, Varèse, Messiaen, Schaeffer, Cage, Stockhausen e Boulez para a música, considerando a cultura brasileira possuidora de tradição de atualização internacionalista, recuperando assim uma das linhas de força -o universalismo da música e da arte-, que desde o início havia norteado o movimento *Música Viva*.

1963/64 - Koellreutter retorna à Alemanha, onde dirige o Departamento de Programação Internacional do Instituto Goethe de Munique.

- » Com a saída definitiva de Koellreutter da Escola de Música da Bahia, E. Widmer passa também a lecionar Composição.

1964 - Recebe o título de “*Doutor Honoris Causa*” pela Universidade Federal da Bahia (UFBA);

- » Santoro retorna ao serialismo com sua *Sonatina n° 2*, para piano. De fato, a partir daqui o compositor amazonense se lançará intensamente à composição de obras experimentais. Com as séries *Intermitências* (década de 60) e *Mutationen* (final de 60 e 70), para diversas formações, Santoro se realinha com a vanguarda estética de seu momento, recorrendo ainda aos meios eletroacústicos e à aleatoriedade (por exemplo, *Agrupamento a 10* e *Diagramas Cíclicos*, de 1966).

1965/69 - Koellreutter viaja para a Índia, onde dirige o *Instituto Cultural da República Federal da Alemanha* e atua como Representante Regional do *Instituto Goethe* para a Índia, Sri Lanka e Burma.

- » Edino Krieger desenvolve desde este ano um trabalho criativo, visando integrar o nacionalismo (entendido como recurso a elementos característicos da música popular brasileira) e novas técnicas composicionais.

1966 - Por volta deste ano, data a criação do *Grupo de Compositores da Bahia*, formado por alunos de Composição de E. Widmer e alguns ex-alunos de Koellreutter (Nicolau Kokron, Milton Gomes, Carmen Mettig, Lindemberg Cardoso, Jamary de Oliveira, Reinaldo Rossi, Agnaldo Ribeiro, Fernando Gerqueira, Rufo Herrera, etc, em diferentes fases). Postulam a rejeição de princípios técnico-estéticos já estabelecidos, em favor de um desenvolvimento criativo mais individual;

1966/69 - Koellreutter funda e dirige a *Delhi School of Music* (Escola de Música Ocidental) de Nova Delhi/Índia.

- » estuda canto (performance vocal), com Pandit Vinay Chandra;
- » profere palestras em vários locais, entre eles na Universidade de Mysore;
- » funda a Orquestra de Cordas de Nova Delhi (1966), com a qual realizou várias apresentações como regente;
- » apresenta-se como solista (flauta) e também como regente da Orquestra Sinfônica de Nova Delhi, entre outras;
- » com a Orquestra Sinfônica de Bombaim regeu em primeiras audições nacionais obras de H. Purcell, Beethoven, Mozart, etc;
- » deu vários recitais como flautista acompanhado por pianistas locais (Madras, Bangalore, Jaipur, Calcutá, Hiderabad, Nova Delhi, Poona, etc);
- » compõe suas obras *Sunyata*, para flauta, orquestra de câmara e fita magnética (Nova Delhi, 1968), e *Advaita*, para sitar e tabla solos, com acompanhamento de orquestra de câmara, esta com estreia nesse mesmo ano pela Orquestra de Cordas de Nova Delhi, sob sua regência;
- » torna-se membro da Academia de Artes em Bombaim, 1968.

1969 - Rege com a Orquestra Filarmônica de Bombaim a primeira execução indiana da *Nona Sinfonia*, de Beethoven;

» agraciado pelo Governo Brasileiro com a “*Ordem do Cruzeiro do Sul*”.

1970 - É convidado para organizar o Departamento de Música da Universidade de Campinas (UNICAMP), que apesar das várias propostas e sugestões encaminhadas, não chegou efetivamente a se realizar. No entanto, à frente dessa empresa esteve Benito Juarez, seu ex-aluno em São Paulo.

1970/74 - Diretor do Instituto Cultural da República Federal Alemã em Tóquio e Representante Regional do *Instituto Goethe* para o Japão e Coréia do Sul;

» leciona no “*Christo Kyôkai Ongaku Gakkô*” (Instituto de Música Cristã), de Tóquio;

» Diretor Artístico e Regente do “*Choral Heinrich Schütz*” por ele fundado em Tóquio;

1975 - Koellreutter retorna ao Brasil, depois de praticamente 13 anos de ausência.

1975/80 - Diretor do *Instituto Cultural Brasil-Alemanha*, no Rio de Janeiro. Realização de intensas atividades musicais, como professor, regente, compositor e conferencista.

1977 - Abertura do “*XIII Festival Música Nova*”, de Santos: Koellreutter proferiu a palestra intitulada *Função e valor da música na sociedade de*

amanhã, provocando um “vendaval de discussões” que se alastrou durante meses em jornais, revistas e televisão, envolvendo compositores, intérpretes, críticos. Como já havia acontecido tantas vezes antes, as concepções de música e cultura, as posições filosóficas, estéticas e ideológicas assumidas por Koellreutter não meramente, causaram estranheza, mas sim estimularam vivamente a reflexão e o debate, o confronto de idéias e posicionamentos, que, em princípio, leva, à conscientização da realidade sócio-cultural. Uma frase sua, pronunciada durante o seminário que ministrou no evento *Arte & Consciência*, promovido pela Atravez, (São Paulo, 1988), ilustra sinteticamente sua postura: “*Tudo o que choca conscientiza*”. Dá continuidade a suas aulas particulares de Composição, Contraponto, Harmonia, Estética e Pedagogia Musical, freqüentadas por grande número de jovens alunos, tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo, bem como cursos e palestras em diversos centros de ensino do país.

1981 - Recebe o título de “*Cidadão Honorário*” do Rio de Janeiro.

1983/84 - Diretor do *Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos*, de Tatuí, São Paulo.

1984 - Professor-Visitante no curso de pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica-PUC, de São Paulo.

1985 - Agraciado com a “*Grande Cruz de Mérito*”, da República Federal da Alemanha.

1985/86 - Funda o *Centro de Pesquisa em Música Contemporânea*, da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde atua como Diretor e professor de Estética, Análise, Pedagogia e

Composição Musical;

- » professor de várias disciplinas na Fundação de Educação Artística-FEA, de Belo Horizonte;
- » realiza cursos e palestras em vários locais, entre eles, Instituto de Artes, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdades Santa Marcelina, etc.

1987 - Agraciado com a “*Medalha da Inconfidência*”, pelo Governo do Estado de Minas Gerais;

- » professor de Composição e outras disciplinas na Escola de Música da UFMG;
- » realiza palestra no *Encontro Oriente-Occidente* nos Artes e Ciências, no âmbito de “Diálogos Interdisciplinares”, organizados por ele, Anna Maria e John Parsons, em Tiradentes, Minas Gerais (24-27/04).

1987-89 - Realiza uma série extensa de encontros como Professor-Visitante no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (USP), intitulada *Introdução à Estética relativista do Impreciso e Paradoxal*, onde aborda suas conceituações atuais para uma larga audiência constituída por jovens universitários, músicos e amadores de música e arte em geral.

1989 - Agraciado com a *Medalha Universidade de São Paulo*, proferiu “Aula Magna”, no Instituto de Estudos Avançados, abordando o tema: *Educação Musical no Terceiro Mundo: função, problemas e possibilidades*.

Afora o período em que esteve ausente no exterior, Koellreutter nunca deixou de dar continuidade ao trabalho de formar e orientar estudantes em seus cursos independentes de composição, análise e estética musicais, no Rio de Janeiro e em São Paulo, o que faz até o presente. Da mesma maneira, escreve textos, compõe obras, ministra cursos e profere palestras em vários pontos do país.

Com isso contribui, num estilo sempre original, a manter música e educação em movimento, tendo assim transposto o limite de definições, o que possibilitou trazer para a sua própria vida a essência do movimento que aqui criou sob o título *Música Viva*.

Sua última composição intitula-se significativamente “*Panta Rhei*”, tudo flui...

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

KATER, Carlos. H. J. *Koellreutter e a Música Viva: movimentos em direção à modernidade* (Tese de Concurso Público para Professor Titular, Escola de Música/UFMG). Belo Horizonte: 1991.

KATER, C. “Aspectos educacionais do movimento *Música Viva*”, in: *Revista da ABEM* (Associação Brasileira de Educação Musical), nº1 Ano 1, Mai/1992, pp.22-34.

KATER, C. “O programa radiofônico *Música Viva*”, in: *Cadernos de Estudo: Educação Musical* nº 4/5 (SP/BH: Atravez/UFMG,1994), pp.60-85.

KATER, C. *Catálogo de Obras de H. J. Koellreutter*. Belo Horizonte: 1996 (no prelo).

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Ed. Movimento. 1982.

KOELLREUTTER, H. J. "Audio-Game, análise de uma partitura in-analisável", in: *Cadernos de Estudo: Análise Musical* n° 5 (SP: Atravez, 1992), pp.107-120; "Dossiê H. J. Koellreutter", contendo bibliografia e relação de textos do autor, pp.121-124.

KOELLREUTTER, H. J. "Educação Musical no Terceiro Mundo", in: *Cadernos de Estudo: Educação Musical* n° 1 (SP/BH: Atravez/UFMG, 1990), pp.01 -08.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1983 (2ª ed. rev. e ampl.).

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

Foi ainda consultado um conjunto de documentos, que serviram como importantes fontes subsidiárias: correspondências diversas, programas de curso, de concerto, revistas, jornais e uma série de entrevistas gravadas, realizadas com Koellreutter (SP e RJ, 1985-87).

Carlos Kater, compositor e musicólogo, é Doutor em Musicologia e História da Música pela Sorbonne, bolsista do CNPq e Professor Titular da Escola de Música/UFMG, onde coordena o NAPq-Núcleo de Apoio à Pesquisa e ministra as disciplinas Musicologia Histórica Brasileira, Análise Fenomenológica e Introdução à Pesquisa nos Cursos de Especialização.

1º CURSO INTERNACIONAL DE FÉRIAS

H. J. Koellreutter



Palavras pronunciadas por ocasião da
Inauguração do I Curso Internacional de Férias
Pró-Arte, em Teresópolis/RJ (03/01-15/02/1950)
Exemplar datilografado (02p.)

Significa para mim uma imensa satisfação poder presenciar a inauguração deste curso, o qual, sem dúvida constituirá um marco nos anais da música e do ensino no Brasil.

A ideia de um curso de férias com finalidade de compensar o ensino acadêmico que reduza arte a um processo, não é, nova. Já em 1945, tentei organizar um curso de verão numa fazenda perto de São Paulo. Circunstâncias, porém, que escapam à minha esfera de influência, impediram a realização da iniciativa.

Lecionando nos cursos de férias em Veneza, Milão e em Frankfurt, no ano passado, assumi um compromisso comigo mesmo: o de tomar semelhante iniciativa no Brasil, ato que me parecia decisivo para a educação da mocidade de nosso país.

Graças à visão larga, ao inesgotável espírito de realizador e à extraordinária capacidade de trabalho do Sr. Theodoro Heuberger, e graças à compreensão do Prefeito desta cidade. Sr. José de Carvalho

Janotti, foi possível a realização deste curso, que, daqui para diante, terá lugar anualmente e constituirá um fato de suma importância na vida artística do Brasil.

Orientará o nosso trabalho, durante estas seis semanas, o lema TRABALHO E RECREAÇÃO, DISCIPLINA E LIBERDADE.

Envidaremos nossos melhores esforços no sentido de criar um real ambiente artístico que permita ao estudante conseguir um máximo num mínimo espaço de tempo. Orienta-nos o princípio de economia, princípio diretriz em nosso tempo, não somente na vida econômica, e na política, mas também na vida das artes e das ciências.

TRABALHO E RECREAÇÃO, DISCIPLINA E LIBERDADE

Ao lado de um ambiente de trabalho intenso e disciplinado, sadio e realista, Encontrar-se-á o da liberdade absoluta e do necessário recreio, ambiente de camaradagem e de mútua compreensão entre professores e alunos.

É claro que neste ambiente idealizado por mim, será fundamental a máxima tolerância nos debates que abrangerão todas as idéias artísticas e filosóficas, que preocupam o artista contemporâneo.

Não existe entre nós o professor-bicho papão, o horror daqueles alunos que são obrigados a estudar uma determinada matéria para receber um diploma ou porque a assim chamada boa educação o exige. Não existe entre nós os professores, teóricos secos que fornecem música em formas reduzidas a uns poucos baixos cifrados ou fórmulas acadêmicas. Estabelecemos um ambiente de estudo em que sempre existe um alento de criação e o professor, nenhum *semi-deus sabe-tudo*, alheio a todos os

problemas, é o guia do aluno, o amigo, o conselheiro, que o conduz entre a Cila de adoração incondicional e estúpida de tudo que pertence ao passado, e a Caribdis de admiração sem crítica de tudo que é atual e novo.

É chegado o momento de pensar mais, de visar mais alto, de olhar mais de perto, de observar melhor. Trata-se de ser humilde ante as coisas grandes da arte, de acolhê-las todas, sem omissão, nem desprezo, de entrar familiarmente em sua intimidade, e, afetuosamente, em seu modo de ser.

Assim Teresópolis, futuramente, será um verdadeiro laboratório de arte no qual, da estreita colaboração entre alunos e no estresse resultarão -assim o espero-, benefícios inestimáveis para a vida cultural do nosso país.

Neste sentido espero que todos os participantes, alunos e docentes, aproveitem bem a estadia aqui, tomando contato entre si e recebendo novos estímulos e novas sugestões para os seus futuros trabalhos.

Declaro inaugurado o "*I Curso Internacional de Férias*" no Brasil.

COMENTÁRIO

Berenice Menegale

O texto reproduz as palavras de Koellreutter na abertura do 1º Curso Internacional de Férias -Pró Arte, em Teresópolis, em Janeiro de 1950.

Koellreutter se mostra aí o realizador, o educador, o homem decidido a contribuir para o desenvolvimento do ambiente cultural. Pretende que o 1º Curso seja “um marco nos anais da música e do ensino no Brasil”, “ato decisivo para a educação da mocidade de nosso país”. Essa perspectiva iria realmente concretizar-se, já que, a partir do pioneirismo e da longa vida dos Cursos de Teresópolis, foram surgindo outros em Curitiba, Ouro Preto (os dos Festivais de Inverno), Brasília, Campos do Jordão, Londrina, Juiz de Fora...

“...compensar o ensino acadêmico que reduz a arte um processo...” Esse ideal foi sempre um desafio e, certamente, nem em Teresópolis nem nos outros cursos de férias foi alcançado sempre na mesma medida, pois é forte a tentação e a facilidade de simplesmente reproduzir-se a rotina em ritmo intenso (o que apenas reforça a rotina), quando à frente da organização não está um pensamento tão comprometido com a pedagogia questionadora quanto o de Koellreutter.

Tolerância, liberdade, camaradagem colaboração. Koellreutter insiste em caracterizar o ambiente, idealizado por ele, por atitudes que favorecem o debate, a mútua compreensão entre professores e estudantes, permitindo “um ambiente de estudo em que sempre existe um alento de criação”. Aí está o requisito essencial daquilo que ele já antevê como verdadeiro laboratório de arte”.

O anti-academicismo e a visão não tanto conciliatória mas abrangente (não a “adoração incondicional e estúpida que pertence ao passado” nem a “admiração sem crítica de tudo que é atual e novo”) dos fatos musicais e estéticos, expressos de forma ligeira mas clara nessas palavras introdutórias de 1950, irão mais tarde fundamentar a criação dos seminários, oficinas de música, laboratórios, enfim de todas as iniciativas experimentais de um ensino livre e informal de música que floresceram no país nas décadas de 60 e 70.

Berenice Menegale, Pianista, Secretária da Cultura de Minas Gerais e Professora da Escola de Música/UFMG.

SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS DE MÚSICA



H. J. Koellreutter

[Salvador/BA, 1954]
Exemplar datilografado (04p.)

[Magnífico Reitor]

Parece-me simbólico o fato dos *Primeiros Seminários Internacionais de Música*, movimento cultural que ora se inicia, partirem da cidade de Salvador, cidade famosa, em toda parte do mundo, por sua tradição e riqueza de arte popular, sua arquitetura colonial e, não por último, por sua excelente Universidade.

No dia em que V.Ex.^a o Magnífico Reitor, fundador e dirigente dessa afamada instituição de ensino superior, me convidou para tomar em mãos a direção artística do movimento, compreendi que estava diante de uma personalidade, que havia compreendido os graves problemas da educação -entre estes o dramático abandono cultural do Norte- e que estava decidido a resolver os mesmos por todos os meios disponíveis. Impressionado com a vontade empreendedora de V.Ex.^a e convencido da urgência de serem solucionados os problemas expostos pelo Magnífico Reitor, aceitei o honroso convite, apesar dos meus inúmeros afazeres e compromissos nacionais e internacionais, pondo à disposição da Universidade os serviços da Escola Livre de Música de São Paulo, *Pró-Arte*,

organização que vem pugnando pelos mesmos ideais e que representa hoje, o que há de mais progressista no Brasil e, provavelmente, no continente latino-americano.

Os *Seminários Internacionais de Música-Bahia* e todo o nosso movimento visam uma renovação do ensino musical em nosso país, num sentido moderno e atual. Visam igualá-lo ao ensino dos grandes centros culturais da Europa e dos Estados Unidos, integrando-o no conjunto do sistema educacional, assim como nos ensinaram a cultura helênica e o “*Quadrivium*” medieval, que aliava à arte musical as ciências da geometria, da aritmética e da astronomia. Procuraremos, portanto, nas cinco semanas que se seguirão, colocar ao alcance do estudante o mais alto nível de cultura musical possível, eliminando a nefasta tendência ao diletantismo e ao academismo estéril e infrutífero, que ainda existe entre nós, e desenvolver o aspecto humano da arte e da educação artística, procurando assim contribuir para a solução do problema educacional em nossa terra.

“*L'esprit doit l'emporter, ou e' en est fait du genre humains*” (“O espírito deve predominar, ou o gênero humano desaparece”) são as palavras com que o grande poeta francês Paul Valéry toma posição diante do problema de nosso tempo, em seu mais profundo aspecto: a luta das forças renovadoras do espírito contra as de um materialismo intransigente e unilateral.

Neste momento de total mutação de consciência humana, momento de crise social e espiritual, de extrema gravidade – que somente encontra algo de semelhante na situação intelectual que abalou o mundo na transição da Idade Média para a Renascença –, **urge** dar aos jovens os necessários fundamentos espirituais e humanos, para que possam superar a crise que resultou do desenvolvimento do materialismo oitocentista, e possam construir seu mundo, o mundo de amanhã.

A superação dessa crise e dos choques que dela resultam, é, entretanto,

tarefa de grande alcance. Trata-se de superar os preceitos de um mundo limitado e estreito, firmemente fundamentado nas idéias materialistas de uma filosofia racionalista e causalista, e de devolver à nossa juventude os valores espirituais que pareciam perdidos e que vêm surgindo, em nosso tempo, como um fênix das ruínas de um mundo destruído.

A nossa obrigação é educar a juventude para o mundo de amanhã, e não para o de ontem. Não adianta reformar. É necessário construir. Desenvolver e afirmar em nós as faculdades indispensáveis para a assimilação e o domínio dos conhecimentos, que provêm das últimas descobertas da ciência que revolucionaram a nossa época. Não adianta reformar o que já não existe. É preciso edificar e criar os fundamentos para uma nova era, cujos aspectos sociais e culturais serão essencialmente diversos daqueles que o mundo dos nossos pais ostentava.

É necessário compreender, que o homem não é o arquiteto do futuro, como ainda muitos pensam. Ele apenas contribui para a construção do mundo de amanhã. Não me refiro aqui a um conceito místico-religioso, mas sim apenas, àquelas forças que participam da formação do Universo, forças descobertas pelas ciências modernas, eternas testemunhas da unidade de Universo e Humanidade.

Os *Seminários* oferecerão o ambiente propício às exigências dessa grande tarefa: um autêntico ensino artístico, baseado nos fundamentos de uma cultura geral, num programa moderno e eficiente que respeite no aluno os seus dons naturais, desenvolva sua personalidade e o conduza à procura de estilo e expressão próprias, substituirá o ensino acadêmico, baseado em fórmulas e regras que matam a força criadora e reduzem a arte a um processo.

Os *Seminários* constituirão um verdadeiro laboratório artístico de alunos e mestres, em cujo recinto serão livres, inteiramente livres, a opinião, as

ideias e, o que é decisivo, a crítica. Sem crítica não há evolução. E em nosso corpo docente não há um único professor, que tenha receio da crítica ou das opiniões dos seus discípulos. O professor do nosso movimento é o conselheiro, o guia e, principalmente, o amigo do aluno. Consciente da relatividade de sua cultura, está sempre disposto a aprender e a enriquecer seus conhecimentos com os que confiam a ele sua formação.

Sabemos que é necessário libertar a educação e o ensino artísticos de métodos obtusos, que ainda oprimem os nossos jovens e esmagam, neles, o que possuem de melhor. A fadiga e a monotonia de exercícios conduzem à mecanização tanto dos professores quanto dos discípulos. Não é a rotina que governará os *Seminários*, mas sim o espírito de pesquisa e investigação, pois é indispensável que, em todo o ensino artístico se sinta o alento da criação.

Inútil a atividade daqueles professores de música, que repetem doutoral e fastidiosamente a lição, já pronunciada no ano anterior. Não há normas, nem fórmulas, nem regras que possam salvar uma obra-de-arte, na qual não vive o poder de invenção. É necessário que o aluno compreenda a importância da personalidade e da formação do caráter para o valor da atuação artística e que na criação de novas ideias reside o valor do artista.

Estudantes dos *Seminários Internacionais de Música* é preciso, acima de tudo, ardor e coragem. A arte é uma missão que exige entusiasmo. Assim, os *Seminários* procurarão criar um ambiente de entusiasmo, de alegria, que estimule o amor pelo trabalho e pelos estudos, colocando ao alcance do estudante o mais alto nível de cultura musical possível e uma apreciável soma de conhecimentos correlatos. Mais do que nunca decidem hoje, na vida profissional do artista, a cultura e a competência intelectual.

Eis o que falta à grande maioria dos nossos jovens artistas: especializados no manejo de um determinado instrumento, esquecem-se do fato

de que a virtuosidade não é finalidade, mas sim um meio. Esquecem, que é a força intelectual que em última instância, valoriza a atuação virtuosística. Enfim, numa atividade, quase esportiva, de estudos mecânicos desenvolvem sua técnica – que frequentemente chega a um grau considerável – esquecendo-se do principal: a música. Quantos jovens musicistas brasileiros tiveram sua carreira de concertista barrada por faltar-lhes a necessária cultura para o desenvolvimento de sutis faculdades. Cada vez mais, exige-se do artista a superação de uma estreita e limitada especialização, em benefício de uma atividade baseada numa cultura ampla e universalista.

O universalismo da cultura – estudantes dos *Seminários Internacionais de Música*- eis outra finalidade que deve ser atingida pelo jovem artista através dos seus estudos. A formação de uma consciência universalista através de um humanismo integrante é um dos grandes imperativos de nossa época. A nossa era é a era da concretização do espírito. E como tal, uma era de integração. Preparar os jovens para essa fase da evolução do pensamento humano, é uma das mais importantes tarefas dos *Seminários* e de todo o nosso movimento.

A nova estrutura da consciência humana, em formação, revelará até o último e mais profundo dualismo de caráter nacionalista, superando o contraste de “*crer*” e “*saber*”, de “*fé*” e “*ciência*”. Não somente, porque, cada vez mais se descobrem até que ponto determinadas teses científicas tiveram suas raízes em condições de fé, mas também porque antíteses dessa espécie são incompatíveis com o caráter integrante da nova estrutura da consciência humana. Sabemos hoje, que até mesmo o mundo dos números e de suas leis tem apenas valor relativo a fatos materializados do mundo concebido pelo dualismo espaço-tempo. Somente “*através do crer e do saber*”, e não por meio de ambos, compreender-se-á toda a diafanidade da “*esfera do ser*”.

O universalismo da orientação cultural, a liberdade de opiniões e de crítica e um indomável desejo de conquista, de aprender, de estudar e de investigar serão os pilares do nosso trabalho comum. Neste sentido, os *Seminários Internacionais de Música*, que ora se iniciam, representarão um marco na vida musical e intelectual brasileira, um verdadeiro “*Fórum*” da música.

Terminou o tempo de os jovens ingressarem nos Conservatórios com os melhores dons de uma personalidade independente e sincera e saírem dela submetidos à rotina, despersonalizados, mesquinhos, intolerantes, perdidos para a arte. Terminou o tempo em que os alunos, em vez de consultarem a voz da sua vocação artística, de seguirem os imperativos de suas convicções, em vez de irem até onde pudessem levar, espontaneamente, suas preferências e aptidões, até o ponto em que seriam de fato artistas -terminou o tempo de se esforçarem para abafar o clamor de sua própria natureza, a fim de escutar o de um pretense mestre.

Envidaremos todos os esforços no sentido de criar um real ambiente artístico, um centro de estudos, que ofereça aos estudantes algo de decisivo para a sua carreira.

Eis o que se propõem os *Seminários Internacionais de Música*.

Estudantes, acendam a chama do ideal a fim de cumprirmos a nossa missão: contribuir para o desenvolvimento cultural do Brasil e o progresso da Humanidade.

SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS DE MÚSICA



H. J. Koellreutter

[30 de Julho de 1954]
Exemplar datilografado (03p.)

[Saudações]

Encerrando os *Primeiros Seminários Internacionais de Música* da Universidade da Bahia, devo agradecer em primeiro lugar, aos meus colegas e colaboradores, a eficiência e notável atuação durante os trabalhos dos cursos cujo alcance cultural repercutiu em todo o país e no estrangeiro.

É com imensa satisfação que constato o êxito desta iniciativa cultural, êxito que ultrapassou todas as expectativas. É que a juventude da Bahia tomou em suas mãos a solução dos problemas de sua educação artística, reagindo categoricamente contra a mediocridade, o abandono, a inércia e a indiferença, lotando virtualmente as instalações dos Seminários. É que a juventude da Bahia, que com entusiasmo durante as últimas cinco semanas, participou dos trabalhos dos *Seminários Internacionais de Música-Bahia*, reclama seus direitos: não há motivo para que uma cidade como Salvador ainda careça dos meios educacionais que se encontram à disposição dos jovens nas grandes capitais brasileiras e do movimento cultural que enriquece a vida das metrópoles de São Paulo e Rio de Janeiro. Tomando posição diante dos problemas educacionais, os mais

graves, que exigem uma solução imediata em nosso país, a juventude baiana, mais uma vez, pôs-se na vanguarda, levando à Universidade deste Estado sua solidariedade incondicional e apoiando integralmente a extraordinária iniciativa dos *Seminários*. Mais de 200 estudantes de Música frequentaram diariamente os cursos e realizaram trabalhos que certamente não tem igual na história da educação artística do Brasil.

Tenho certeza de que os *Seminários Internacionais de Música-Bahia*, não apenas constituíram um marco na vida cultural da Bahia, mas, também, contribuíram decisivamente para a solução de um dos mais sérios problemas do nosso país.

O êxito desta iniciativa, no entanto, não nos permite descansar nos louros da vitória.

Comprendemos o apelo que a juventude da Bahia e, de todo o norte, dirigiu-nos através de sua integral adesão a este grande empreendimento educacional. Comprendemos que algo de fundamental terá de ser realizado para que essa juventude disponha, futuramente, dos meios indispensáveis para a eficiência profissional na vida moderna. Comprendemos a vontade dos jovens de romper as algemas que ainda os prendem e de reagir contra os métodos obtusos de uma educação artística anacrônica e deficiente.

Comprendemos o grito de liberdade de todos esses jovens, condenados, por força das circunstâncias, à ignorância e incompetência. Sabemos por outro lado que não adianta apontar defeitos, clamar contra a inércia das autoridades e da burocracia, contra a decadência da arte. Sabemos que é preciso agir, remontar às causas e dar aos nossos jovens o que lhes assegura de direito.

O encerramento dos *Seminários Internacionais de Música-Bahia*, constituirá, portanto, a pedra fundamental do Setor Universitário de Música, que imediatamente iniciará suas atividades, garantindo assim aos jovens da Bahia a continuidade do trabalho ora iniciado.

Graças ao espírito realizador e à larga visão do Dr. Edgar Santos, Ministro da Educação e Cultura e do Dr. Orlando Gomes, Magnífico Reitor da Universidade da Bahia, iniciaremos a primeiro de Setembro a execução de um importante plano educacional que visa a criação de um estabelecimento de ensino musical subordinado a Universidade da Bahia, estabelecimento que não terá semelhante em todo o continente latino-americano.

Proporcionaremos aos nossos estudantes um ensino de alto nível e um centro de estudos, onde o jovem poderá alcançar uma formação artístico-musical de sólidos conhecimentos correlatos. Tenho certeza de que em menos de cinco anos a cidade de Salvador tornar-se-á a *Meca* para todos os jovens brasileiros que escolheram a música como profissão. Por sua tradição cultural e por sua posição geográfica central, Salvador parece predestinada a tornar-se a sede ideal de tão importante empreendimento.

Creio que chegou a hora de acabar para sempre com o trágico isolamento cultural do norte brasileiro. Criaremos um Centro de estudos musicais do qual sairão artistas e profissionais de reconhecida competência e acabaremos definitivamente com a distribuição de diplomas a alunos que não se encontram em condições de exercer sua profissão.

Um período de transição a iniciar-se a primeiro de setembro deste ano, preparará a organização definitiva do novo Setor da Universidade.

Funcionarão a partir dessa data os cursos essenciais do estudo musical ou sejam Teoria, Solfejo, História, Estética, Harmonia e Contraponto,

Composição, Piano, Violino, Música de Câmara e Análise, sendo que o setor será gradativamente ampliado de acordo com o seu desenvolvimento. Reuniremos um corpo docente permanente de reconhecido e comprovado valor e prosseguiremos convidando, como docentes hóspedes, pedagogos e mestre de renome internacional.

Criaremos uma Orquestra Universitária e iniciaremos um movimento coral, organismos destinados a proporcionar aos nossos jovens o conhecimento das grandes obras primas da literatura musical.

Criaremos ambiente orientado pelo respeito à produção artístico-intelectual de todos os tempos, um centro de estudos, pesquisas e investigações, onde cada um poderá expor suas idéias livremente, quaisquer que sejam suas tendências estéticas ou filosóficas.

Desejamos que o novo Setor da Universidade da Bahia se torne uma tribuna na qual possam ser discutidos todos os problemas que preocupam o artista contemporâneo.

É chegado o momento de pensar mais, de visar mais alto, de olhar mais de perto, de observar melhor. Trata-se de ser mais humilde ante as coisas grandes da arte, de aceitá-las todas sem omissão, nem desprezo, de entrar familiarmente em sua intimidade e afetuosamente em seu modo de ser.

Resolvemos assim prosseguir na nossa obra em prol do desenvolvimento cultural do Brasil.

Sejam estas palavras ao mesmo tempo um apelo para que todos os jovens continuem serrando fileiras em torno da causa comum.

Prometemos dedicar-nos de corpo e alma à solução dos problemas

da educação artística entre nós e envidar todas as nossas forças em prol deste ideal. É uma promessa e um compromisso, baseados numa indomável fé nos destinos da juventude brasileira.

COMENTÁRIO

Virgínia Helena Bernardes

Em meados de 1954 Koellreutter instalou os *Seminários Internacionais de Música - Bahia*, que logo se tornariam a Escola de Música, incorporada mais tarde à Universidade Federal daquele Estado. Fato importante como o próprio Koellreutter ressalta, mas que assume uma dimensão ainda mais significativa quando integrado ao conjunto de sua obra educacional. Inúmeros são os Seminários, Cursos, Workshops, Conferências, Festivais que contaram e contam com sua atuação e participação nas mais variadas instâncias e circunstâncias. Até aí, e só isso já seria o suficiente para tê-lo na conta dos grandes e importantes. Mas há algo que o diferencia e o eleva a categoria dos imprescindíveis: Koellreutter é um modificador, um transformador.

Incômodo e impertinente para os conservadores. Instigante, desafiador, causador de perplexidades e inseguranças para tantos outros que se permitem questionamentos. Causa de entusiasmo, de alegria pelo encontro e pela experiência do afim para os que anseiam por novos caminhos, ou pelo caminho de retorno ao homem integral: o que pensa, sente, crê, intui e cria, logo, existe.

O texto denuncia de forma clara e sensível o que já naquela época era percebido como... *“problema de nosso tempo, em seu mais profundo aspecto: a luta das forças renovadoras do espírito contra as de um materialismo intransigente e unilateral... superação dos preceitos de um mundo limitado e estreito, firmemente fundamentado nas idéias materialistas de uma filosofia racionalista e causalista”*... Hoje, quando vivemos o apogeu do racionalismo instrumental da dicotomia Homem/Natureza, assistindo a Cabo os possíveis sinais de falência de nossa civilização, as palavras de Koellreutter nos trazem a força, a vitalidade, o compromisso com o ideal, que permearam toda a grande marcha artística/educacional empreendida por ele. E nessa empreitada de mais de meio

século, andou semeando: “fundamentos para uma nova era” [...], “faculdades indispensáveis para a assimilação e o domínio dos conhecimentos” [...], “forças descobertas pelas ciências modernas, eternas testemunhas da unidade Universo e Humanidade” [...], “autêntico ensino artístico” [...], “ambiente de entusiasmo, de alegria, que estimule o amor pelo trabalho e pelos estudos [...]”, “era da concretização do espírito” [...], “superação do contraste de crer e saber, de fé e ciência” [...].

Talvez a colheita não se dê na proporção adequada à sementeira. Afinal, nem todos os “solos” são igualmente férteis, ou estão preparados para receber “sementes de futuro”. Não importa. O que parece realmente interessar a esse Mestre Semeador, é o gesto franco e generoso do eterno plantio, que se dá em qualquer lugar e a qualquer tempo.

Virginia Helena Bernardes, Educadora Musical e Professora de Percepção Musical na Escola de Música/UFMG.

O ENSINO DA MÚSICA NUM MUNDO MODIFICADO



H. J. Koellreutter

Exemplar datilografado com alterações
manuscritas do próprio autor (07p.)

“Os cursos de música na Universidade, que têm por objetivo formar jovens para atividades profissionais, para as quais não há mercado de trabalho na vida nacional, são um desperdício, vãos e inúteis.”

Um tipo específico de sociedade condiciona um tipo específico de arte, porque a função da arte varia de acordo com as intenções e as necessidades da sociedade, porque o sistema social, o sistema de convivência inter-humana é governado pelo esquema de condições econômicas; porque é das necessidades objetivas da sociedade que resulta a função da arte.

A sociedade brasileira – em termos de história, uma sociedade que está começando a firmar-se – é uma sociedade que, apesar de suas características peculiares, se integra cada vez mais no desenvolvimento sócio-cultural que se estende pelo mundo todo e em que o número cada vez maior de máquinas passa a assumir um papel não mais de trabalho físico, mas, em vez disso, passa a atuar em funções não-físicas. Refiro-me às chamadas máquinas cibernéticas de pensamento, computação, robôs, etc. Não há dúvida de que, também, a sociedade brasileira será uma sociedade de massa, tecnológica e industrializada.

Durante essa fase de desenvolvimento sócio-cultural, a tecnologia penetra na realidade do mundo psico-espiritual do homem, criando novas categorias de pensamento lógico e racional, acontecimento cujas últimas conseqüências ainda não podem ser previstas.

Nesta sociedade, o conceito de representação da arte, como objeto de ornamentação de uma classe social privilegiada, como um *status-símbolo* na vida privada de uma elite social não envolvente, não é mais relevante.

Nesta sociedade, pelo contrário, a arte torna-se essencial à existência do ambiente tecnológico e transforma-se no instrumento de um sistema cultural que enlaça todos os setores deste mundo, construído pelo homem, contribuindo para dar-lhes forma e expressão. Os sistemas de comunicação, de economia e de tecnologia, de linguagem e de expressão artística, misturam-se uns aos outros, mergulhando num único todo.

A arte converte-se em fator preponderante de estética e de humanização do processo civilizador. Estou convencido de que apenas a transformação da arte em arte ambiental e, portanto, em arte funcional, pode prevenir o declínio de sua importância social.

Por sua vez, o artista torna-se consciente de que a sua função é uma função social, no mais amplo sentido do termo, porque as realidades profissionais da sociedade de massa, tecnológica e industrializada, são incompatíveis com o conceito tradicional do artista, ou seja, o "gênio" que permanece distante da sociedade.

Dentro desta nova sociedade, encontramos, no entanto, vários campos de atividades que podem ser desenvolvidas, estendidas, desdobradas e ativadas através de música aplicada. No campo da educação em geral, no campo do trabalho, na medicina, nos setores de planejamento urbano,

na administração, nas relações inter-humanas, na terapia e reabilitação social, enfim, nestes e em outros setores da vida moderna, a música aplicada pode fazer-se presente, de uma forma dinâmica e produtiva.

O objetivo desta inter-ação arte/civilização deveria ser o de intensificar certas funções da atividade humana, ou em outras palavras, “humanizá-las” com o auxílio da comunicação estética, funcionalmente diferenciada.

No tocante à música, ou melhor, à educação pela música, a mais importante implicação desta tese na sociedade moderna é a tarefa de despertar, na mente dos jovens, a consciência da interdependência de sentimento e racionalidade, de tecnologia e estética. No fundo, isto representa desenvolver a capacidade dos jovens para um raciocínio globalizante e integrador.

Há muito que a formação do ambiente deixou de ser um problema tecnológico. Uma grande parte dos problemas que devem ser encontrados e solucionados surge dentro da área do planejamento educacional e estético. Uma vez abatida a megalomania da sociedade capitalista – megalomania esta que resulta da prosperidade e da fé no progresso tecnológico –, a sociedade capitalista estará apta a descobrir que o descaso da nossa sociedade em relação às forças destrutivas ambientais, obriga, finalmente, a modificações, também, nos setores estético-tecnológicos e estético-sociais.

Na sociedade moderna, de massa, tecnológica-industrial, a arte torna-se um meio de preservação e fortalecimento da comunicação pessoa-a-pessoa e de sublimação da melancolia, do medo e da desalegria, fenômenos que ocorrem pela manipulação bitolada das instituições públicas e se tornam fatores hostis à comunicação. Ela transforma-se num instrumento do progresso, do soerguimento da personalidade e de estímulo à criatividade.

Como instrumento de libertação, a arte torna-se um meio indispensável de educação, pelo fato de oferecer uma contribuição essencial à formação do ambiente humano. Assim, através de sua integração na sociedade, a arte torna-se um traço central da sociedade moderna, desde que, por meio desta sua integração, ela vença sua alienação social e sobreviva à sua crise.

Por volta de 1920, Mondrian, um dos primeiros pintores construtivistas, que viveu na primeira metade do presente século, escreveu o seguinte: *“O futuro dirá que haverá um tempo em que seremos capazes de renunciar a todas as artes como as compreendemos hoje; pois, então, a beleza, alcançando a maturidade terá chegado a uma realidade tangível. Quando o homem conseguir realizar em si o equilíbrio dos contrários; quando conseguir afastar o sentido trágico da vida e quando a arte estiver perfeitamente integrada na vida, ela deixará de existir, pois tudo será arte”*.

Na sociedade moderna, a arte, como arte funcional, envolve o homem e deixa sua marca na vida diária. Não se trata, de forma alguma, de uma atitude indiferente quanto à sua existência ou não. Ela será sempre um fator necessário e decisivo, uma parte integrante da civilização.

Somente **um** tipo de educação e ensino musical é capaz de fazer justiça à essa situação: aquele que aceita como função a tarefa de transformar critérios e idéias artísticas numa nova realidade resultante de mudanças sociais. Surgirá um tipo de ensino musical para o treinamento de musicistas que, futuramente, deverão estar capacitados a encarar sua arte como arte aplicada, isto é, como um complemento estético aos vários setores da vida e da atividade do homem moderno. Acima de tudo, musicistas que deverão estar preparados para colocar suas atividades a serviço da sociedade.

Em outras palavras seria este um tipo de ensino musical, cujas categorias de treinamento, conteúdo e padrões de instrução, iriam proporcionar

uma relação mais autêntica entre o estudo e as realidades da vida profissional e que, basicamente, visaria preparar os jovens músicos para uma carreira de real relevância na sociedade em que vivemos.

Acontece que a situação do ensino musical entre nós carece, em primeiro lugar, de uma análise e, talvez, de uma reflexão com respeito às condições sociais do país. Poucos são os que, ao analisar as contradições e conflitos que surgem entre o aprendizado do estudante de música e a realidade profissional, entre a ilusão das ambições artísticas e a adaptação irrefletida às exigências das atividades musicais, tiram conclusões para uma reformulação adequada do ensino musical.

Falando em contradições, refiro-me ao resultado da conservação infecunda e obstinada de categorias tradicionais de preparação, instrução e formação, de currículos e critérios estéticos e artísticos que, em consequência das transformações econômicas, políticas e sociais há muito tornaram-se obsoletas e anacrônicas. São poucos os que analisam a realidade social do país e orientam o aluno, elucidando-o, com franqueza e honestidade, sobre a existência ou inexistência de chances profissionais, sobre as possibilidades e impossibilidades da profissão que os esperam.

Acontece que os nossos estabelecimentos de ensino musical ainda se orientam pelas normas e pelos critérios em que estavam baseados os programas e currículos dos conservatórios europeus do século passado, revelando-se instituições alheias à realidade social brasileira, na segunda metade do século XX, e servindo, dessa maneira, a interesses que não podem ser os interesses culturais de **nosso** país.

Em sua maioria, as escolas de música não passam de pretensas fábricas de intérpretes para as promoções musicais de elite burguesa, o que significa, em termos de ensino musical, especialização unilateral, aperfeiçoamento exclusivo das habilidades instrumentais e preparação

de um tipo de musicista que vê seu ideal na apresentação de um repertório inúmeras vezes repetido de valores assim chamados “eternos”, estabelecidos pela elite.

Diante da situação sócio-cultural em nosso país e, principalmente, diante das condições sócio-culturais em que vegeta a vida cultural das cidades do interior – situação marcada por graves problemas de educação em geral, de informação, de desenvolvimento da capacidade física, intelectual e moral do ser humano, mas também de saúde, de abastecimento e alimentação, de assistência social e da escassez de muitos recursos de capital importância –, o tipo de ensino musical da grande maioria das massas, torna-se inadequado, fútil e vão.

É necessário levar-se em conta, também, as inovações tecnológicas que, após a Segunda Guerra Mundial, começaram a revolucionar a área musical, quais sejam, o rádio, a televisão, a reprodução de música por meio de gravação em disco ou fita magnética, bem como a divulgação de música por meio dos novos processos de impressão eletrostática que, se, por um lado, modificaram fundamentalmente as condições de produção e consumo de música, isto é, o aspecto sociológico da vida musical, por outro, ofereceram e continuam oferecendo um sem-número de novas profissões e atividades especializadas, para as quais a Universidade poderia preparar o jovem.

É preciso ademais um programa de interiorização cultural contínuo, ordenado, coerente e metódico para as cidades do interior. Para isso, seriam necessários professores e educadores **especializados**, que pudessem contribuir eficientemente para o crescimento das culturas básicas em desenvolvimento em quase todas as cidades do interior, conscientizando e estimulando os valores existentes nessas regiões.

Com tudo isso, não se deve esquecer que a rapidez com que evoluem as

ciências e a tecnologia em nosso tempo, dificilmente permite acompanhar o desenvolvimento e a transformação da mentalidade e dos hábitos intelectuais e psíquicos dos nossos jovens, pois, desde cedo, estes chegam a conhecer e, principalmente, a **viver** fenômenos sociais e manifestações culturais que são desconhecidos à uma grande parte dos professores, por não pertencerem à esfera de experiência destes últimos. Refiro-me a certas atividades em grupo, a certos modos de procedimento e ação, e ao comportamento crítico dos jovens face a certas regras e costumes de conduta, considerados como válidos pela maioria da população adulta e realizada, profissionalmente falando.

Refiro-me à “curtição” de jazz, bem como à música popular em geral, e ao interesse dos jovens pela improvisação e pela música moderna, que alia o som ao ruído, que implica em novos símbolos de grafia e notação, que requer um novo tipo de audição e percepção e nega quase todos os conceitos da estética tradicional, linguagem musical, hoje em uso em toda parte do mundo, no cinema, na televisão, no teatro, etc... Linguagem que, por natureza, obriga o compositor a modificá-la permanentemente e a inventar novos elementos sonoros, novos princípios de ordem e novos meios de notação que têm, cada vez menos, a ver com aquilo que se ensina nas escolas de música. Os alunos estão sendo postos à margem desse processo de evolução pois, para a escola, a experiência dos jovens **não é** relevante, o que obriga os alunos a compactuar com padrões estipulados pela escola e tidos como corretos e adequados.

Dando-me conta das dificuldades que encontraria uma reformulação do ensino musical, nos termos que acabo de expor, visualizo, para o aluno que visa uma profissão na área musical, um programa de extensão a ser realizado na Universidade e, para o jovem que se interessa por atividades musicais sem pretender executá-las como profissional, um centro independente de animação e criatividade musical, anexo ao conservatório, ou até substituindo-o. Um verdadeiro núcleo de atividade

lúdica, de caráter popular onde, de um lado, se faz e invente música, sem limites ou restrições, onde, em última análise, a atividade, o processo, se torna mais importante do que o resultado, e por outro lado, se ensina os instrumentos mais populares, apenas com os rudimentos da teoria musical, onde o jovem pode-se dedicar à própria música popular.

O programa de extensão, a ser realizado pela Universidade, com vistas a formação e o treinamento de musicistas profissionais, constaria de seminários livres, porém, profissionalizantes em matérias funcionais na sociedade moderna. Por exemplo, poderia consistir nos seguintes cursos:

1. Um seminário de extensão a atualização, para professores de educação artística e educadores que se servem da música como meio; seria, preferencialmente, direcionado à uma atividade profissional no interior;
2. Um curso especializado de música para o rádio, para a televisão, para o cinema e para o teatro, que se destinaria a compositores, arranjadores e músicos de orquestra e engenheiros de som;
3. Um curso de música para a publicidade e propaganda, que se destinaria a compositores, arranjadores e músicos de orquestra;
4. Um seminário de música para a medicina e reabilitação social, um curso de preparação e treinamento, destinado a musicoterapeutas e coordenadores de programas de atividades recreativas e de terapia ocupacional;
5. Um seminário de música no campo da recreação em geral e das atividades de lazer; um curso de especialização, destinado a educadores, animadores, compositores, arranjadores, músicos de orquestra, etc.

Cada um destes seminários consistiria de uma matéria principal e de uma série de cursos correlatos, como por exemplo, treinamento auditivo (atualizado e especializado), terminologia, teoria da informação aplicada à música, análise, estética, sociologia da arte e improvisação individual e coletiva.

No entanto, não adianta reformular ou completar programas de ensino, se a didática e a metodologia, na prática, continuarem desatualizadas e se limitarem a transmitir os conhecimentos herdados, consolidados e frequentemente repetidas em aulas de doutoral e fastidiosa atuação do professor.

Este tipo de didática deve ser gradativamente substituído pelo método pré-figurativo de ensino, que orienta e guia o aluno, porém não o obrigando a sujeitar-se à tradição, valendo-se do diálogo e de estudos concernentes aquilo que há de existir ou pode existir, ou se receia que exista.

Ensinar a teoria musical, a harmonia e o contraponto como princípios de ordem indispensáveis e absolutos, é pós-figurativo. Indicar caminhos para a invenção a criação de novos princípios de ordem, é pré-figurativo.

Ensinar que o aluno pode ler em livros ou enciclopédias, é pós-figurativo. Levantar sempre novos problemas e levar o aluno à controvérsia e ao questionamento de tudo que se ensina, é pré-figurativo.

Ensinar a história da música como consequência de fatos notáveis e obras-primas do passado, é pós-figurativo. Ensiná-la, interpretando e relacionando as obras-primas do passado com o presente e com o desenvolvimento da sociedade, é pré-figurativo.

Ensinar a composição, fazendo o aluno imitar as formas tradicionais e reproduzir o estilo dos mestres do passado, mas, também, os dos mestres do presente, é pós-figurativo. Ensinar o aluno a criar novas formas e

novos princípios de estruturação e forma, é pré-figurativo.

Não adianta somente apontar defeitos, clamar contra a inércia e a falta de compreensão das administrações, ou contra a revolta da juventude. É preciso remontar às causas e fazer valer o direito que assiste aos nossos jovens. Não adianta recorrer a métodos fechados de ensino, que copiam o passado. Devemos, isto sim, é elaborar e desenvolver métodos que deixem o futuro aberto.

O risco, o experimento, a **negação** das regras inveteradas e caducas, são elementos essenciais da atividade artística. O passado é um meio e um recurso, de maneira nenhuma um dever. O futuro, porém, é.

COMENTÁRIO

Irene Tourinho

Difícil imaginar um leitor que não se inquiete diante de um texto do professor e compositor Koellreutter. Primeiro, porque ele nos alerta. Para isto, desfaz-se de posturas cerimoniosas com a música: desmistifica-a sem tirar-lhe a função, a força, o prazer e o mistério.

Faz dela uma ação presente possível e uma ação futura necessária. Desmistifica também os artistas desdobrando sua possibilidades de ação e ampliando os sentidos de suas atividades. Segundo, porque ele nos provoca. Para isto, explicita suas indignações mais profundas: os problemáticos planejamentos educacionais e estéticos, a *megalomania da sociedade capitalista*, a *manipulação bitolada das instituições públicas* e a irrelevância com que a escola vê e trata a experiência dos jovens. Terceiro, porque ele propõe, sonha e nos desafia para pensar e agir.

Como proposta, Koellreutter visualiza, diríamos, uma interação quase orgânica entre arte e civilização. Esta intenção não pressupõe, conforme sugere logo de início, tratar a arte como um mito que serviria para reforçar fantasias e desejos de alguns. Também não pressupõe uma interação uniarticulada entre arte e civilização. A interação que Koellreutter defende pressupõe que atividades, funções, contextos e condições diversas de preparar e instruir para as artes que também são diversas.

Como sonho, Koellreutter nos apresenta uma sociedade onde artistas estariam *conscientes de que a sua função é uma função social* e imagina a arte como a dimensão que pode humanizar as inevitáveis formas de *penetração tecnológica* no mundo *psico-espiritual* dos indivíduos. Sonho ou utopia, nenhum de nós pode descartar uma dose disso (melhor vivermos

amparados em alguns e impulsionados por muitos). Que a arte será “sempre um fator necessário e decisivo, uma parte integrante da civilização” é ideia que parece, às vezes, um sonho. Mas Koellreutter transforma o sonho em aspiração e nos oferece, ao fazer isto, alguns desafios.

Um primeiro desafio não é novo; nem por isto deixa de ser importante: “despertar na mente dos jovens a consciência da interdependência de sentimento e racionalidade”. Um outro, é condição mais recente e não menos importante: despertar, também, a consciência da interdependência entre “tecnologia e estética”.

Para enfrentar estes desafios, Koellreutter é radical: só “um tipo de educação e ensino musical é capaz de fazer justiça à esta situação...”

Mesmo não sendo um texto recente e estando direcionado a uma realidade inerentemente móvel – a educação – alguns pontos da reflexão do professor permanecem vitais para as nossas discussões. Uma qualidade que sobressai na proposta de Koellreutter é a transparência e coerência entre princípios e objetivos para o ensino musical que ele propõe. Mesmo usando uma ideia que nos dias de hoje é frequentemente questionada – “a arte funcional”¹ – a forma como esta ideia é concebida confere à proposta uma honestidade pedagógica que tem sido rara em grande parte dos projetos institucionais e culturais que conhecemos. A clareza na intencionalidade de uma proposta qualquer não significa, obviamente, que ela seja valiosa, possível ou desejável. Porém, é esta clareza que permite uma discussão mais democrática, ou seja, que põe em aberto opções, caminhos e fins que se pretende atingir.

Que as universidades ainda não estão respondendo, nem preparadas para responder (estariam preocupadas?) à atual diversificação profissional para a qual os músicos poderiam dedicar-se, é notório. Que elas têm sido vítimas de seu próprio conservadorismo, também é situação conhecida.

Entretanto, este é um lado da situação. Outro lado é parte de uma observação comum de que esta universidade também não tem recebido, de uma maneira geral, estes jovens tão críticos e tão interessados pela improvisação, pela música moderna, ou pelas formas contemporâneas de composição como imagina Koellreutter. Não que estes jovens não existam. Talvez muitos deles estejam se profissionalizando independentemente da escolarização formal e, certamente, muitos outros fogem desta universidade que já sabem não oferece o que eles procuram.

Há, também, um grande número de jovens que não alimente desejos de uma formação universitária; ora porque já aderiram à descrença social pelas nossas instituições², ora porque não tiveram, no ensino básico, formação suficientemente séria e humanística para estimulá-los para o estudo das artes. Parte desta descrença pode ser explicada por uma mudança sensível do valor desta formação em relação aos valores capitalistas que tem impulsionado muito destes jovens – como o próprio Koellreutter admite. Também é necessário considerar que, desde a implantação do vestibular – com sua crescente imediatez de forma e conteúdo para aferição de conhecimentos – o grande ritual celebrativo do processo de formação dos jovens passou a ser a entrada na universidade. Esta inversão de valores tem gerado, com frequência, um decréscimo contínuo de esforço, interesse e prazer pelo ensino e pela aprendizagem. Reforçando este ritual, paira uma noção de que todos os indivíduos podem e devem ser bem sucedidos nos processos institucionais de formação. É como se a formação (e titulação) universitária fosse uma condição “natural” na vida dos indivíduos.

Algumas discussões e propostas que pretendem refletir sobre estas situações têm sido desenvolvidas³ e algumas contribuições para mudanças também estão sendo apresentadas. O acesso ainda limitado a formação universitária, seja pela miséria educacional que corrói a educação básica – pública e privada – seja pela miséria social que retira

da maioria a chance de dar continuidade à sua formação escolar em nível de terceiro grau é, até agora, a maior e mais grave questão.

A ideia de um programa de extensão como o sugerido pelo professor Koellreutter não perdeu sua validade. A liberdade com que estes programas podem se organizar e as alternativas de programação e reformulação com as quais poderiam dispor – dada a maior autonomia que têm em relação à estrutura burocrática e acadêmica universitária – indicam as ações de extensão como forte caminho para experimentar a proposta-desafio do professor. Acredito que já contamos com profissionais capazes de iniciar, com garra para enfrentar muitos obstáculos, as linhas de formação que Koellreutter exemplifica através dos cinco programas de extensão que ele propõe. Estes programas seriam, no mínimo para reforçar mais uma crise que poderíamos enfrentar. Assim, Koellreutter também contribui para sua ideia de que: *Ser artista é viver a crise, viver a crise constantemente, até o fim da vida. Amém*⁴.

NOTAS

1) Refiro-me à concepção de arte funcional como equivalente à instrumentalização de propósitos, meios e fins da atividade artística em relação a outra atividade que passa a ser reconhecida como mais importante, necessário ou útil. Ao falar em “arte funcional” ou “arte ambiental”, entendo que Koellreutter concebe a arte não como “sú dita” de outras atividades e sim, como podendo assumir seu poder e suas funções de transformar, criar e qualificar certas atividades.

2) Sobre este tema ver, por exemplo: Fernandes, R. C.: *Privado porém público - O terceiro setor na América Latina*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.

3) Ver, por exemplo: Fundação Cesgranrio: *Anais do Simpósio Nacional sobre avaliação Educacional: uma reflexão crítica*. Rio de Janeiro, 1994; E. Durhanm e S. Schwatzman (org.): *Avaliação no ensino superior*, São Paulo: Edusp, 1992; M. Ludke e Z. Mediano (Coords.): *Avaliação na escola de 1º grau: uma análise sociológica*, São Paulo, Papirus, 1992.

4) KOELLREUTTER, H. J.: *A caminho da superação dos opostos. Música Hoje - Revista de Pesquisa Musical*, nº 2, pp.07-25. NAPq e CPMC, Belo Horizonte: UFMG, 1995.

Irene Tourinho, Educadora Musical e Professora do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

POR UMA NOVA TEORIA DA MÚSICA, POR UM NOVO ENSINO DA TEORIA MUSICAL



H. J. Koellreutter

Dois exemplares datilografados com alterações
manuscritas do próprio autor (05 e 06 p.)
[Um deles foi apresentado como Aula Inaugural,
UEC/Fortaleza, 1988]

Música é uma linguagem, porque é um sistema de signos. De signos sonoros, naturalmente. De signos musicais.

Linguagem, no entanto, é a manifestação que mais nitidamente reflete o nível de consciência do ser humano e de sua cultura.

Consciência = capacidade do homem de aprender os sistemas de relações que o determinam: as relações de um dado objeto a ser conscientizado com o meio ambiente e o eu que o apreende. O conceito consciência não se refere à consciência como conhecimento formal, nem como mero conhecimento, mas sim, a uma forma de inter-relacionamento constante, um ato criativo de integração.

Distingo dois tipos de consciência: racional e intuitivo, associados com a ciência e a religião, respectivamente.

Assim, a linguagem musical, chamada tradicional, sua estética e teoria refletem o nível de consciência, o conhecimento e o saber do homem do período pré-nuclear de nossa história. Fundamentos desses conhecimentos eram os princípios do modelo mecanicista newtoniano do universo. Modelo que constituía a estrutura sólida da física clássica e da imagem do mundo que dominava todas as culturas ocidentais, e sobre a qual se apoiava toda a ciência e, naturalmente, também toda a arte. Esse modelo forneceu o fundamento firme e aparentemente inabalável à estética musical, à teoria da música, ao treinamento auditivo e à análise musical.

A área em que se desdobravam todos os fenômenos estéticos e teóricos da música, era o espaço tridimensional da geometria euclidiana clássica, que gerou a tonalidade.

Tratava-se de um espaço absoluto, sempre em repouso e imutável. Todas as ocorrências musicais – refiro-me à cadências, modulações, temas e desenvolvimento –, eram compostos em termos de uma dimensão separada, denominada tempo. Essa dimensão, por sua vez, também era absoluta, sem qualquer vínculo com o mundo material e, em termos de música, fluindo suavemente do passado, através do presente, em direção ao futuro. Espaço e tempo como constituintes principais de nossa cultura.

Esse modelo tinha sua raiz no modelo dos atomistas gregos e ambos se baseavam na distinção entre o cheio e o vazio, entre som e silêncio, entre matéria e energia, entre altura e duração do som. A atividade musical, portanto, era sempre conservada “em princípio”, e se mostrava basicamente **passiva**.

As relações e as forças entre os componentes da partitura eram vistas como criadas por leis absolutas – por exemplo: a série harmônica, a constituição intervalar dos sons diferenciais –, e não estavam sujeitas a qualquer análise psicológica, mais aprofundada. Assim, o homem, o compositor teve que criar um sistema racional, uma sintaxe racional da

linguagem musical, em termos de uma forma quase matemática precisa.

Essas regras, durante três séculos, foram consideradas como princípios fixos, como critérios e fundamentos da composição musical. E ainda hoje são consideradas como tais, na grande maioria das escolas de música.

Dessa forma, a estética musical achava-se intimamente vinculada à imagem mecanicista do mundo, ou seja, um determinismo rigoroso. A partitura era vista como algo incontestável e definido, como algo inteiramente causal e lógico – “lógico” no sentido da lógica racionalista.

Tudo que acontecia, na obra musical bem composta, possuía uma causa determinada. Por exemplo: o acorde de tônica que seguia o acorde da dominante, preparação e resolução da dissonância, a métrica na quadratura do compasso, fraseado e articulação.

A base filosófica desse determinismo rigoroso provinha da divisão fundamental entre o eu e o mundo, introduzido por Descartes. Como consequência dessa partição, acreditava-se que a obra musical pudesse ser descrita com objetividade (análise harmônica e morfológica tradicionais) sem sequer mencionar o ser humano, o ouvinte por exemplo.

Recorria-se a uma análise em termos quantitativos (temperamento igual, quadratura do compasso, por exemplo) sem sequer referir-se aos valores qualitativos dos signos sonoros e das ocorrências musicais, valores estes que, em última instância, condicionam o conteúdo musical da obra.

Essa estética da música, **aparentemente** objetiva, tornou-se o ideal da apreciação, da crítica e do ensino musical, estética que ainda hoje predomina em quase todos os conservatórios e departamentos universitários de música.

A primeira metade do nosso século, no entanto, transformou radicalmente a imagem do mundo. Transformação esta, cujos sintomas se fazem notarem **todas** as áreas, sem exceção, de nossa vida sócio-cultural e mesmo, de nossa vida do dia a dia.

As descobertas em quase todos os domínios da ciência, na primeira metade deste século, esfacelaram os principais conceitos da visão newtoniana do mundo: as noções de tempo e espaço – os constituintes mais importantes de nossa vida sócio-cultural –, perderam seu valor absoluto, o princípio da causalidade, aparentemente persuasivo, assim como o ideal de uma descrição objetiva da natureza tiveram que ser revisadas.

Essas revisões, naturalmente, não podiam deixar de refletir nas linguagens artísticas e na linguagem musical, em particular. Tão pouco, na sintaxe dessas linguagens, ou seja, no estabelecimento dos princípios de ordem, nos princípios de composição, improvisação e análise.

Na nova imagem do mundo – hoje válida em todas as áreas da vida moderna –, o espaço deixou de ser tridimensional e o tempo deixou de ser uma entidade isolada. Ambos, espaço e tempo, acham-se intimamente vinculados um ao outro, formando um *continuum* – um todo indivisível –, quadridimensional.

Tempo e espaço deixaram de ser fatores de ordem física. Sabemos hoje que são formas de percepção; portanto criações da mente humana, meios com que se mede a extensão, com que se avaliam as relações com os objetos que nos cercam e com as ocorrências que sucedem. Se não houvesse objetos, não haveria espaço. E se não sucedessem ocorrências em torno de nós, não haveria tempo.

Assim, na música teremos que deixar de falar acerca do espaço, ou seja,

altura por exemplo, sem falar acerca do tempo, ou seja, duração, e vice-versa. Pois altura e duração são estreitamente interligadas.

Além disso, inexistente qualquer fluxo universal do tempo, como afirmava o modelo newtoniano. É por isso que uma grande parte das partituras modernas pode ser lida e executada em várias direções, ou seja, voos de pássaros ou de astronautas, se quiserem.

A estrutura da partitura torna-se multidirecional, sendo que os intérpretes e os próprios ouvintes diferentes, ordenarão diferentemente as ocorrências musicais percebidas. Uma experiência fascinante, que naturalmente deve ser estudada e treinada, mas que leva a uma vivência musical e emocional intensa e profunda.

Surgem, em consequência disso, os chamados campos sonoros, produtos de uma estética relativista. Campos sonoros compreendem estruturas (*gestalten*) de determinação aproximativa e tendem à fusão, diluição e unificação. Os campos sonoros descuidam dos elementos que requerem precisão, exatidão, rigor e regularidade de execução, pois são estruturas avolumétricas. Com a composição de campos sonoros, desaparece definitivamente o que praticou, até então, como composição de vozes e partes, ou seja, contraponto e harmonia.

A estética relativista, base da composição musical contemporânea, não considera em princípio, alturas e intervalos **absolutos**, mas gradações e tendências. Não se trata, por exemplo, de acordes, mas de graus de densidade e simultaneidade; não se trata de ritmos e andamentos determinados, mas de graus de velocidade, de mudanças de andamento, de tendências, enfim.

Na composição de campos sonoros, o processo de desenvolvimento cede lugar ao processo de transformação. A determinação de gradações e

tendências encontra-se entre o preciso e o impreciso, entre o determinado e o indeterminado. A composição de campos sonoros depende, principalmente, do equilíbrio das relações entre ordem e desordem, entre as camadas de pontos, linhas, grupos e complexos sonoros e entre os graus de adensamento e rarefação.

Os conceitos de espaço e tempo – não se deve esquecer que a música não apenas “decorre no tempo” como sempre se diz, mas é um fenômeno perceptivo do *continuum* espaço-tempo quadridimensional. Pois, os signos da linguagem musical são de caráter temporal, as alturas, durações, timbre, intensidades. É por isso que os conceitos de espaço e tempo básicos para a análise e apreciação da música – da música tradicional tanto quanto da música contemporânea –, que a modificação desses conceitos impõe a modificação de **todo** o referencial que utilizamos para os estudos musicais e a composição até hoje.

Assim, caem por terra os conceitos de melodia e harmonia – os novos conceitos de espaço e tempo relativizam, naturalmente, os conceitos de sucessão e simultaneidade e, conseqüentemente compasso e periodização e a própria forma.

Deve-se levar em consideração, ademais, que o repertório dos signos musicais, com os quais compõe o compositor, não consta mais dos doze sons da escala cromática, mas de um sem-número de sons de altura definida e não definida, de ruídos naturais e artificiais, assim como, de mesclas, ou seja, a mistura de sons de altura definida e ruídos.

Acontece, ademais, que o silêncio como ausência de som, perde o seu significado. A estética tradicional baseava-se na noção de sons de altura definida movendo-se no espaço vazio, no silêncio. Essa noção permanece válida somente com referência à percepção tradicional.

Verdade é que ambos os conceitos – som e silêncio –, acham-se profundamente arraigados em nossos hábitos tradicionais de percepção, de tal forma que fica extremamente difícil apreciar uma obra musical em que tais conceitos não se apliquem.

O silêncio hoje é um meio de expressão que enriquece consideravelmente o repertório dos signos musicais, pois suscita expectativa e causa tensão e não deve ser confundido com a pausa, que articula e divide. O silêncio é a parte negativa da partitura, por assim dizer – lembrando a fotografia –, e é, na composição moderna, sujeito à estruturação, resultando uma verdadeira teia de silêncio e som.

A teoria da música tradicional era reflexo de um pensamento racionalista, pensamento que discrimina, divide, compara, mede, categoriza, classifica e analisa, criando, dessa maneira, um mundo de distinções intelectuais e de opostos.

A teoria da música desta segunda metade do nosso século, no entanto, transcende o mundo tradicional das divisões, das distinções intelectuais e dos opostos unificando conceitos que, até agora, se afiguravam contraditórios e irreconciliáveis. Assim como os de melodia e acorde, de harmonia e contraponto, tônica e dominante, consonância e dissonância, tempo forte e fraco, etc, desapareceram ou fundiram-se, originando novos conceitos ou elementos musicais como sejam a unidade estrutural ou *gestalt* multidirecional, o campo sonoro multidimensional, os complexos sonoros regulares e irregulares, estatísticos ou de textura, e a forma aberta ou sinerética, ou seja uma forma musical que procede de maneira acausal.

Este tipo de forma tem sua origem num pensamento arracional e paradoxal, que tem uma estrutura assimétrica e aperiódica e tem como características estruturais a mudança permanente dos signos musicais por variação, transformação e rotação. Os signos, portanto, sofrem um

constante processo de metamorfose. A forma sinerética tende à formação de campos limitados, tomados isoladamente em relação a outros.

Os contrastes e contrários fundem-se numa multiplicidade ilimitada de signos musicais. A percepção da forma necessita de um treinamento auditivo sistático que integra os elementos num todo, e que consiste num processo de integração que reúne, junta, unifica as partes por todos os lados e ao mesmo tempo.

Esta reviravolta na teoria da música, naturalmente, não se deu abruptamente, mas foi motivada pelas obras de grandes compositores como Liszt (*Bagatela sem tonalidade*), Wagner, Debussy, Schönberg, Webern e Stravinsky.

A estética e a teoria da música do nosso tempo partem do conceito de um universo sonoro que é considerado como um todo dinâmico e indivisível, que sempre inclui o **homem** num sentido essencial. Estética e teoria partem do conceito de um mundo que deixou de ser **ou** subjetivo **ou** objetivo para tornar-se onijetivo, ou seja, tanto subjetivo quanto objetivo.

Neste mundo, os conceitos tradicionais de espaço e tempo, de signos musicais como objetos isolados, de causa e efeito perdem seu significado, cedendo lugar a conceitos predominantemente qualitativos – portanto que não podem ser calculados e medidos –, que resultam da **vivência** de valores sensitivos e emocionais, e transcendem a abordagem racionalista.

COMENTÁRIO

Margarete Arroyo

O diálogo com este texto poderia ocorrer sob diferentes enfoques, entre eles o filosófico, o composicional e o educacional. Opto por esse último, por que a Educação Musical é meu campo de reflexão e ação e por que este me parece ser o foco central das colocações do professor Koellreutter.

No âmbito do ensino musical, o professor chama atenção para a necessidade de uma atualização da teoria da música, em função de uma nova estética (a relativista) e dos novos signos musicais que ela comporta, convidando educadores(as) musicais, dos conservatórios aos departamentos de música das universidades, a refletirem sobre a dificuldade de transformação no ensino musical.

Esse caráter sempre atento e crítico do professor Koellreutter é para mim uma de suas lições mais marcantes, desde que ouvi, nos anos 80, os “preceitos” que introduziam seus cursos: “não acreditar em nada que o seu professor diz; não acreditar em nada do que lê e não acreditar em nada do que pensa. Questionar”¹. Atualização e questionamento no âmbito da Educação Musical serão as ideias sobre as quais dialogarei com as colocações do professor.

Logo no início do texto, Koellreutter define a música como linguagem, como um sistema de signos musicais. Mais para frente ele explicita o que está chamando de signo musical: na linguagem musical “tradicional” (tonal), os signos musicais são “os doze sons da escala cromática”, melodia, acorde, etc. Na nova “estética relativista”, os signos musicais são outros: “um sem-número de sons de altura definida e não definida, de ruídos naturais e artificiais, mesclas”, etc. Estes elementos da sintaxe

musical estabelecem um nível de ordem, a ordem sonora. Como essa ordem é estabelecida? Aqui, o professor aponta para algo não intrínseco ao sonoro e que o determina. Ele diz, por exemplo, que a linguagem musical “tradicional” está fundamentada numa visão de mundo, na visão mecanicista que dominou o pensamento europeu dos séculos XVII, XVIII e XIX, séculos em que a música tonal surge e domina o cenário. Essa visão era marcada fortemente pelo sentido de causa e efeito e pelas verdades absolutas e incontestáveis. Essa percepção estava presente na música desse período e, como o professor chama atenção por diversas vezes ainda se faz presente no ensino musical, apesar de todas as “transformações” na percepção da realidade que as ciências trouxeram ao longo do século XX. A criação musical acompanha essa mudança, com o estabelecimento de nova ordem sonora. Mas o ensino não muda. Por que isso acontece?

Como organização sonora é estabelecida e porque a organização do sistema erudito tonal é dominante ainda no ensino musical são duas questões que podem ser parcialmente respondidas por duas musicologias, que têm contribuído para uma leitura crítica da tradição musical europeia, na qual os conservatórios e departamentos de música estão incluídos. Trata-se da Etnomusicologia e da Sociomusicologia².

A Etnomusicologia, ao evidenciar através de suas pesquisas que as músicas são uma produção social e cultural, supera com isso a ideia de que elas são um dado natural e que a tradição europeia seria o topo de uma evolução musical. Ao tomar as diferentes tradições musicais relativamente ao seus contextos socio-culturais de produção, a Etnomusicologia traz como desafio à Musicologia tradicional (Histórica e Analítica) e à Educação Musical a noção da relativização dos sistemas musicais e suas práticas.

A Sociomusicologia tem evidenciado a não-neutralidade político-

ideológica das músicas, e conseqüentemente da Educação Musical.

Tem também se constituído numa Musicologia alternativa e, especificamente, para a Educação Musical, tem colocado questões como: aspectos sociológicos da recepção da música e do desenvolvimento do currículo, critérios de valorização dos diferentes códigos musicais e crítica à visão limitada da ideia de musicalidade na tradição musical europeia.

Essas duas áreas do conhecimento sobre música instigam o(a) estudioso(a), que se depara com qualquer produção musical ou sobre a música, a questionar: quem produziu esta música? onde? quando? Sob que contexto sócio-cultural? ou, a qual música tal texto se refere?

Professor Koellreutter fala no seu texto de um dos inúmeros sistemas musicais conhecidos. Ele dirige suas reflexões para o sistema musical da sociedade europeia, focalizando-o em dois momentos sócio-histórico-culturais diferenciados: a música tonal e a música “contemporânea”. A ênfase que o professor dá ao fato de que essas duas músicas são construções resultantes de determinadas visões de mundo, explícita a interpretação que a Etnomusicologia e a Sociomusicologia oferecem para a questão de como a organização sonora é estabelecida. Segundo essas áreas de estudos, as músicas são construções sócio-culturais e, portanto, não são produtos da natureza, mas sim das mulheres e homens que vivem num determinado tempo e espaço.

A crítica de Koellreutter ao ensino de música recai sobre a incapacidade desse ensino à transformação e atualização. Porque o fazer musical³ dos séculos XVII, XVIII e XIX é dominante ainda no ensino musical ocidental? Recorrendo mais uma vez à Etnomusicologia e à Sociomusicologia, uma resposta seria porque que os mitos que circundam essa música (mito de fazer musical ideal e superior, do gênio, etc.) ajudam a manter um sistema de poder na e da sociedade ocidental (alguns podem mais do

que os outros porque lhes são superior). Mesmo no âmbito dessa música e de outras produzidas pelos diferentes grupos sócio-culturais no interior dos complexos urbano-industriais que vivemos (rock, rap, sertaneja, MPB, jazz) expressam consenso ou resistências a esse modelo de poder (capitalista, neo-liberal). A música, como um sistema não só de signos mas também como um sistema simbólico, perpetua ou rompe modelos sócio-culturais. A educação musical contribui para reproduzir esses modelos ou produzir alternativas.

O que é que estamos fazendo dentro das salas de aula?

NOTAS

1) Curso "Audição, percepção e apercepção", Tatuí, São Paulo, 1984.

2) A Etnomusicologia, estudando inicialmente culturas "exóticas", isto é, não-europeias ampliou nos últimos anos seu campo de investigação, estudando as músicas de toda e qualquer cultura, sejam elas extra-ocidentais ou ocidentais. A Sociomusicologia é também referida como Sociologia da Música e, no caso, refiro-me à estudos recentes nessa área, estudos que desde a década de 70 vêm discutindo criticamente o fazer musical nas sociedades contemporâneas (urbano industriais) sob os mais diferentes ângulos: música como constituidora de subjetividades (identidades, gênero – masculinidade e feminilidade), música como instrumento de controle e de resistência a hegemonias.

3) Fazer musical refere-se, de acordo com o emprego do termo na literatura etnomusicológica e sócio-musicológica, às diferentes dimensões da experiência musical, que concernentes às ideologias musicais, quer concernentes às práticas musicais.

BIBLIOGRAFIA

LUCAS, Maria Elizabeth. Etnomusicologia e globalização da cultura; notas para uma epistemologia da música no plural. *Em Pauta*. Revista do Curso de Pós-Graduação em Música - Mestrado e Doutorado, UFRGS, v.6/7, n° 9/10, pp.16-21, dez./94-abr/95.

NETTL, Bruno. "Musical thiking and thinking about music", in: Ethnomusicology: an essay of personal interpretation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. v. 52, n° 1, pp.139-148, 1994.

SCOTT, Derk B. Music and Sociology for the 1990s: a changing critical perspective. *The Musical Quaterly*, v.74, n° 3, pp.385-410, 1990.

SHEPHERD, John. Music culture and interdisciplinarity: reflexions on relationships. *Popular Music*, v. 13, n°2, pp.127-141, 1994.

SHEPHERD, John. Popular Music Studies: Challenges to Musicology. *Stanford Humanities Review*, v.3, n° 2, pp.17-35, 1993.

Margarete Arroyo, Educadora Musical e Professora da Universidade Federal de Uberlândia.

O ESPÍRITO CRIADOR E O ENSINO PRÉ-FIGURATIVO



H. J. Koellreutter

Três exemplares datilografados com alterações manuscritas do próprio autor (06p.). [Apresentação em aulas inaugurais da Escola de Música da UFMG (BH) e da Faculdade Santa Marcelina (SP) ano letivo de 1984]

O alicerce do ensino artístico é o ambiente. Um ambiente que possa acender no aluno a chama da conquista de novos terrenos do saber e de novos valores da conduta humana. O princípio vital, a alma desse ambiente, é o espírito criador. O espírito que sempre se renova, que sempre rejuvenesce e nunca se detém. Pois, num mundo em que tudo flui, é o que não se renova um empecilho, um obstáculo.

Sem o espírito criador não há arte, não há educação. É esta uma verdade que os educadores tão facilmente esquecem.

Nem a escola, nem os professores jamais foram perfeitos. Sua eficiência reside na inquietação, que nasce da consciência de não poder satisfazer o ideal.

Numa escola moderna, numa época de profundas mudanças sócio-culturais como a nossa, o professor apresenta aos alunos sempre novos problemas; pois, as perguntas têm mais importância do que as respostas. Numa escola moderna, as soluções não são mecanicamente fornecidas ao aluno, mas sim resultam de um trabalho comum de todos, que dele participam.

É que nesse ambiente desaparece o dualismo tradicional professor-aluno.

Já muitas vezes disse eu: em última análise não há maus alunos, e sim maus professores e escolas ruins. A estagnação do movimento, a rotina, a sistematização rígida dos princípios, a proclamação do valor absoluto são a morte da escola. O espírito criador que, sempre duvidando, procura, investiga e pesquisa, é a sua vida.

O objeto a ser estudado nesta Escola, é a arte.

Parece a muitos que, numa escola de arte, esta deva ser estudada e praticada exclusivamente de acordo com os princípios da tradição ou com as teorias formuladas em tratados e métodos.

É opinião geral que um programa de ensino bem organizado, baseado numa determinada ordem pré-estabelecida das disciplinas leva ao aluno a adquirir o que ele necessita para o exercício da profissão, por ele espontaneamente escolhida. E ninguém preocupa-se com o resto. A escola torna-se um agregado de cursos estanques, mais ou menos bem dados, onde o professor repete doutoral, e fastidiosamente, a lição já repetida nos anos anteriores, ou treina seus discípulos como se amestram animais de circo pela repetição indefinida do mesmo ato, discípulos ansiosos para aprender a técnica de um instrumento p.s., a fim de poderem transmitir uma mensagem artística.

Essa situação, apesar de ser uma realidade, essa concepção das coisas, apesar de ser muito difundida, extingue no aluno o que nele houver de criativo.

Realmente, é incontornável: só poderá seguir a carreira artística, quem se especializar; quem aprender algum artesanato até seu domínio incontestável. É por isso que devemos decidir – não imediatamente, mas o quanto an-

tes – qual será o caminho a seguir e qual a disciplina a ser estudada a fundo.

Todos os esforços, no entanto, serão vãos, para a real compreensão das coisas da arte, tornando-se, na prática, mera rotina, quando não relacionarmos – tanto os alunos, quanto os professores – os nossos conhecimentos com o todo. Com o todo da arte, com o todo de nossa existência, com o todo do meio-ambiente e com o todo da sociedade em que atuamos. Pois, é esse todo que nos estimula, que como germe, vive em nós desde o princípio; o todo que é a vida espiritual, o espírito criador, propriamente dito.

O caminho é o ensino pré-figurativo segundo o fato de que a função primordial da educação já não pode adaptar o jovem a uma ordem existente, fazendo com que assimile os conhecimentos e o saber destinados a inseri-lo em tal ordem – como procederam as gerações anteriores –, mas, pelo contrário, pode ajudá-lo a viver num mundo que se transforma em ritmo, cada vez mais acelerado, tornando-o assim capaz de criar o futuro e de inventar possibilidades inéditas.

Entendo por ensino pré-figurativo um método de delinear antecipadamente o que, provavelmente, sucederá no futuro, ou seja, figurar imaginando. Entendo por ensino pré-figurativo um método de delinear aquilo que ainda não existe, mas que há de existir, ou pode existir ou se receia que exista.

Este método de ensino, naturalmente, não rejeita os métodos tradicionais, mas sim, os complementa. O caminho é a ampliação, o alargamento do ensino tradicional pelo ensino pré-figurativo.

Por isso, alunos desta Escola, apelo a vocês: deixem-se levar pela consciência das relações entre as coisas – é que a ciência moderna comprovou que não há objetos ou fatos, mas sim, exclusivamente relações –, deixem-se levar pela consciência destas relações, pela verdade de que nenhuma ati-

vidade intelectual pode ser isolada. Deixem-se levar pelo verdadeiro interesse e não apenas pela simples curiosidade. Deixem-se levar pelos fundamentos essenciais dos nossos conhecimentos e pela força da problemática que nos envolve e que dá sentido à atuação do artista de nosso tempo.

Assim sentirão o pensamento humano em sua unidade, cuja conscientização é tão importante na vida intelectual contemporânea.

O espírito criador não permite – hoje menos que nunca – que os vários ramos da educação artística sejam ensinados independentemente, uns dos outros, sem relações entre si.

É verdade que em cada ramo da educação artística necessita-se do homem que se especializa. Mas é indispensável, que não lhe falem o conhecimento do todo e a compreensão das inter-relações existentes entre as coisas, entre os homens e suas atividades.

Esse todo, porém, do que eu falo, e cuja conscientização me parece tão importante, não existe pronto em nenhuma parte. Nem nas diversas áreas da atividade artística. Nem nos cursos da escola. Esse todo vive em toda parte através de tensões permanentes que sempre se renovam.

A mudança do conteúdo e dos programas de uma educação que tenda essencialmente ao questionamento crítico do sistema e não à sua reprodução, que tenda ao despertar e ao desenvolvimento da criatividade e não à adaptação e à assimilação, exige:

1. que as culturas não-ocidentais tanto quanto as originárias, aborígenes ainda existentes neste planeta e, naturalmente, também no Brasil, sejam levadas em conta tanto quanto a ocidental;

2. que as artes e a estética, em particular, como reflexão sobre o ato criador encontrem lugar tão eminente quanto o das ciências das disciplinas tecnológicas;

3. que a prospectiva como reflexão sobre os fins, os valores e o sentido do futuro em vias de nascer, e como tomada de consciência de nossas responsabilidades – temática mais importante do ensino pré-figurativo–, ocupe espaço tão amplo quanto o do passado.

Pois, só um conhecimento vivido das culturas não-ocidentais e originárias, isto é, um verdadeiro “diálogo das civilizações e culturas”, permite dar resposta às indagações de hoje, em escala planetária, integradora. Permite realizar a grande reviravolta cultural necessária, tornando relativo o que se convencionou chamar ciências e artes, situando as duas áreas no contexto infinitamente mais vasto de uma sabedoria, na qual nossas relações com a natureza não são apenas manipulação ou de conquista, mas de amor e participação: uma abordagem, em que o relacionamento de um com o outro e com a sociedade não é o de um individualismo, mas de comunidade, onde nossas ligações com o futuro não são definidas por uma simples extrapolação do presente e do passado, mas por ruptura, superação e transcendência: a criação de um futuro realmente novo.

O ensino pré-figurativo das artes é parte de um sistema de educação que incita o homem a se comportar perante o mundo, não como diante de um objeto, mas como o artista diante de uma obra a criar.

A prospectiva, finalmente, entendida não no sentido positivista da futurologia, como simples previsão tecnológica dos meios a partir do presente e do passado, mas como reflexão sobre os fins, exame crítico e questionamento dos objetivos e como antecipação, invenção de fins e de novos projetos.

O ensino pré-figurativo, assim como eu o concebo, forçosamente implica

na educação permanente do homem moderno, ou seja, a reciclagem constante do corpo docente, reciclagem que se tornou necessária pela aceleração científica, ou seja, o desenvolvimento tão rápido dos conhecimentos e das técnicas, que não é, mais possível bloquear – no começo da vida – a formação dos homens pela escola e o aprendizado, tornando-se indispensáveis reciclagens frequentes durante todo o período da vida ativa.

A nossa Escola, uma escola de arte, vive nas tensões e controvérsias das ideias, através das quais resplandece a unidade latente de todas as concepções estéticas. A assimilação dessa unidade leva-nos a penetrar na parte mais transcendental da arte: o espírito criador faz crescer as tensões e leva-as a um movimento ininterrupto e a uma ação tremenda. Deixá-las enfraquecer e disfarçá-las em conceitos definitivos e verdades aparentemente absolutas significaria a ruína do espírito criador.

Mas o todo possui conteúdo somente na profundidade e na extensão das experiências desde que eu entendo por experiência tudo, que pode tornar-se presente ao homem.

Nas artes, a própria vida espiritual é o fundamento da experiência. O espírito realiza-se através de sua concretização. E nós compreendemos o conteúdo da mesma, na medida em que vivemos entregues à meditação ou sob o influxo da paixão artística, sendo indiferente que participemos das coisas da arte ou que sintamos sua dolorosa falta. Em ambos os casos, a concentração e a entrega absoluta ao ideal levam à penetração no conteúdo da arte.

O que seria da arte, se a sua beleza não fosse a inquietação fecunda da vida espiritual? Se não se sentissem nos estudos, as divergências da interpretação, das teorias e dos princípios estéticos? O que seria da história da arte, se faltasse uma realidade artística verdadeira?

Como seria possível compreender o pensamento dos grandes mestres sem ter passado, de uma ou outra maneira, pela problemática que constitui a vida dos mesmos? Por isso, a seriedade da vida pessoal, o rigor, a auto-disciplina, a intolerância consigo mesmo são as condições de um estudo profundo e eficiente.

Nas artes surgem as experiências através de uma intensa vida interior, através do poder da sensibilidade e da audição no silêncio.

Experiência não “é” simplesmente. É somente na medida em que o nosso espírito for criador que fazemos experiências.

O traço fundamental da experiência artística é a compreensão, a compreensão do todo, da dialética das relações de tudo com tudo. Só se integrando na problemática de nossa existência e vivendo na interdependência das coisas, espelnde o espírito criador.

Estudantes: não pensem que assiduidade e aplicação ao estudo, a simples aquisição ou compilação de conhecimentos para o exame, a profissão e a carreira, sejam o suficiente. Sem dúvida, aplicação nos estudos, aplicação absoluta é *conditio sine qua non* para a vida intelectual. Mas não confundam esta com a pseudo-aplicação e o pseudo-interesse que tanto se observam entre os alunos que frequentam as escolas de arte. Conjecturas gerais sobre o todo não significam a participação no mesmo.

Viver no desperdício do mais ou menos não é compreensão. Petiscar de tudo, não é largueza de horizontes. O verdadeiro estudo exige a realização clara e concreta das coisas, a concentração numa só coisa dentro da amplitude ilimitada do universal.

Eis o que distingue a nossa escola, uma escola de nível superior, das ou-

tras escolas de música: a consciência da imperfeição de tudo e de todos, a consciência do problema que pesa sobre cada um, o problema de escolher livremente sua tarefa, e a recusa de programas de ensino imutáveis.

É natural que a constante preocupação com uma problemática que sempre se renova e, principalmente, que encerra objeto e sujeito, isto é, envolve professor e aluno, artista, obra de arte e consumidor, problemática viva, sem a qual o espírito criador desfaleceria, não deixa de dar margem à dúvida.

A realidade da escola é sempre demasiadamente afastada do ideal. Nós, como professores, vocês como alunos, todos falhamos demais. O fato porém, de reconhecer isso, aproximar-nos-á, cada vez mais da verdade. Somente quem não sente suas próprias falhas, quem não sente seus feitos, seus fracassos, esquiva-se do espírito criador.

Quando, há 50 anos atrás, matriculado nos cursos da Academia Estadual de Música, em Berlim, pela primeira vez atravessei o limiar daquele famoso instituto, não deixei de sentir o tremor de profundo respeito pela tradição e pelas coisas da arte. Foi lá que ouvi ensinar os compositores Paul Hindemith e Kurt Thomas, o violoncelista Emanuel Feuermann, o pianista Edwin Fischer, o regente Wilhelm Furtwängler e muitos outros, cujos nomes entraram na história da música.

Muitas vezes, com a arrogância da juventude, encontrei em cada um algo para criticar. Com a perspicácia da mocidade, talvez não sempre sem razão. Mas, ao mesmo tempo, fiquei comovido, impressionado e até fascinado com o que os meus mestres tinham a dizer e o que nunca teria compreendido sem os seus ensinamentos. Com gratidão lembro-me dos meus professores, cujos exemplos foram decisivos para a minha carreira. É que também a crítica que rejeita, é fundamento da cultura.

Desejo, que vocês ajam da mesma maneira, que nos critiquem severamente, mas que essa crítica não deixe de ter sua raiz na ideia universitária de uma escola de ensino superior e que ela nasça do espírito criador.

Desejo que vocês façam tudo melhor que nós, e que ao mesmo tempo iniciem, num trabalho incansável, o desenvolvimento consciente de seu poder intelectual.

Não importa, se vocês nos reprovam, a nós que nos esforçamos para preservar a continuidade da tradição. Importa, porém, que encontrem um caminho para penetrar mais a fundo no espírito dessa mesma tradição.

O espírito criador não é um dom da natureza. É um presente que recebem aqueles que a ele se conservam abertos. O trabalho intelectual, a autocrítica, a compreensão de tudo que os homens criam, visam em última análise cultivar em nós uma vida intensa, que nos torna homens livres.

Deve ser a nossa Escola um laboratório, onde se cultiva o diálogo entre professores e alunos, onde se procura penetrar em tudo, elucidar e objetivar tudo que pode ser apreendido. Desejo que a nossa Escola dê a impressão de que toda a vida é uma grande experiência, um material a ser estudado. Assim a nossa Escola torna-se atual, integrada na realidade contemporânea. É verdade que o espírito criador deve ter suas raízes na tradição, nos tempos passados, em mundos estranhos portanto, mas jamais ele deve isolar-se e afastar-se do presente real. Assim ele despertará forças para elucidar o presente e para contribuir resolutamente para a construção do futuro da humanidade.

COMENTÁRIO

João Gabriel Marques Fonseca

O convívio com Koellreutter, seja no âmbito discente ou no pessoal, é sempre uma experiência radical. Questionador contumaz, Koellreutter incita o interlocutor à reflexão crítica. É clássica sua introdução a um curso quando se vê diante de novos alunos: “questionem tudo o que os livros dizem, questionem tudo o que o professor diz e questionem tudo o que vocês pensam. Perguntem sempre POR QUE”. Esta proposição, de início tida como uma brincadeira, se torna ao longo de seus cursos uma meta ideológica que, nem sempre, é bem compreendida. Muitos alunos, acostumados à uma atitude passiva diante de um professor, não toleram o esforço necessário para essa nova atitude. Mais que tudo, Koellreutter ensina a pensar.

Como professor, Koellreutter recusa sempre o papel de informador. Prefere o de “animador” mas, quase sempre, atua como “desequilibrador”. Quando um professor age como um informador ele espera alunos ovinos, passivos. Quando, age como “animador” espera alunos pesquisadores, ativos. Mas os poucos que conseguem agir conscientemente como “desequilibradores” esperam alunos corajosos, criativos, capazes de re-equilibrar-se, crescendo como pessoas.

Talvez por isso Koellreutter desperte sentimentos tão polares entre seus alunos: de um lado a rejeição absoluta; do outro a quase devoção.

Como nos diz R. Barthes, em sua **Aula**, o professor ainda sem experiência ensina exatamente aquilo que sabe. Mais experiente, o professor ousa, desafia, incita, “acaba por ensinar o que ele não sabe”; os que se tornam “mestres” são capazes de ensinar o aluno a “des-aprender”, a remover as inumeráveis camadas de verniz que a vida passa sobre os nossos senti-

dos e emoções, para que a “essência” criativa de cada um possa se manifestar novamente. Barthes conclui sua **Aula** dizendo que *sapientia* significa: “nenhum poder, um pouco de saber, o máximo de sabor”. Koellreutter pertence última à essa categoria.

O texto que se segue (proferido como aula inaugural) é um exemplo vivo dessas considerações.

Já no título *O Espírito criador e o ensino pré-figurativo*, Koellreutter traça a linha mestra do texto e mostra sua forma de atuar como pedagogo.

Por que “pré-figurativo”? Trata-se de uma questão crucial no trabalho do mestre. Figurativo é um termo próprio do domínio das artes plásticas e diz respeito a uma forma de “manifestação artística, comum a diferentes épocas, culturas e correntes estéticas, e que se manifesta pela preocupação de representar formas acabadas da natureza” (Aurélio). Numa pintura figurativa, por exemplo, o pintor procura representar algo perceptivamente pré-estabelecido – ele pinta uma montanha, uma casa, uma pessoa, um animal, etc. Por outro lado, numa obra não-figurativa, o pintor sugere, circunscreve, delinea mas não “afirma” formas pré-estabelecidas. Tomando por empréstimo esse sentido, Koellreutter propõe um ensino artístico pré-figurativo, aberto, livre de pré-concepções, onde atue o espírito criador. Como ele nos diz no texto: “o ensino pré-figurativo é um método de delinear aquilo que ainda não existe, mas que há de existir, ou pode existir, ou se receia que exista. Este método de ensino, naturalmente, não rejeita os métodos tradicionais, mas sim, os complementa.”

Gostaria de destacar alguns trechos que, a meu ver, traduzem claramente esta proposta:

- O alicerce do ensino artístico é o ambiente. Um ambiente que

possa acender no aluno a chama da conquista de novos terrenos do saber e de novos valores da conduta humana. O princípio vital desse ambiente, é o espírito criador. O espírito que sempre se renova, que sempre rejuvenesce e nunca se detém.

- A [...] eficiência da escola reside na inquietação, que nasce da consciência de não poder fazer o ideal.
- Numa escola moderna, as soluções não são mecanicamente fornecidas ao aluno, mas sim resultam de um trabalho comum de todos que dele participam.
- A estagnação do movimento, a rotina, a sistematização rígida dos princípios, a proclamação do valor absoluto são a morte da escolar. O espírito criador que sempre duvida, procura, investiga e pesquisa, é a sua vida.
- Todos os esforços [...] serão vãos, para a real compreensão das coisas da arte, [...] quando não relacionarmos os nossos conhecimentos com o todo [...] Com o todo da arte, com o todo de nossa existência, com o todo do meio-ambiente e com o todo da sociedade em que atuamos.
- O ensino pré-figurativo das artes é parte de um sistema de educação que incita o homem a se comportar perante o mundo, não como diante de um objeto, mas como artista diante de uma obra a criar.
- [...] uma escola de arte vive nas tensões e controvérsias das idéias, através das quais resplandece a unidade latente de todas as concepções estéticas. A assimilação dessa unidade leva-nos a penetrar na parte mais transcendental da arte: o espírito criador faz crescer as tensões e leva-nos a um movimento ininterrupto e a uma ação tremenda. Deixá-las enfraquecer e disfarçá-las em conceitos definitivos e verdades aparentemente absolutas significaria a ruína do espírito criador.
- O que seria da arte, se sua beleza não fosse a inquietação fecunda da vida espiritual?
- O espírito criador não é um dom da natureza. É um presente que recebem aqueles que a ele se conservam abertos.

Para mim e para tantos outros foi um privilégio usufruir do convívio com o mestre Koellreutter. Em minhas atividades profissionais, seja como músico seja como médico, Koellreutter foi um marco divisor: antes e depois dele. Espero que a leitura do texto gerador deste comentário, possa proporcionar aos que não tiveram esse privilégio uma oportunidade de refletir e compartilhar da visionária sabedoria do mestre.

João Gabriel Marques Fonseca, Musicista, Médico e Professor da Faculdade de Medicina e da Escola de Música/UFMG.

EDUCAÇÃO E CULTURA EM UM MUNDO ABERTO COMO CONTRIBUIÇÃO PARA PROMOVER A PAZ



H. J. Koellreutter

Publicado pela revista do CAP – Centro de Ativação
Pessoal n° 4, Tiradentes/MG 1993, pp.32-43.

“Como surgem guerras no espírito do homem, assim também devem ser criados no espírito do homem os instrumentos para a defesa da Paz”

– eis o que se lê na primeira frase do preâmbulo dos estatutos da UNESCO.

É uma verdade que deveria servir de lema a todas as atividades educacionais e culturais.

Se a guerra deve ser evitada, se a paz deve ser uma realidade, é preciso considerar os seguintes pontos como ideias fundamentais:

- 1- renúncia à violência
- 2- garantia das necessidades materiais
- 3- justiça social
- 4- co-determinação política
- 5- restabelecimento de uma relação harmoniosa do homem para com o meio-ambiente

6- entendimento entre nós e o que nos é estranho.

Hoje, como a maioria das pessoas deseja a paz, mas não sabe como transformar esse desejo em realidade, a paz se torna sobretudo uma questão de educação. Uma questão do ser humano destinado a viver em um mundo aberto, inimaginável sem a disponibilidade à cooperação e à comunicação, à renúncia, à autocrítica e à convivência com conflitos; pois estes constituem consequências e mecanismos de mudança em toda sociedade livre e criativa.

Paz é um estado em que os conflitos entre os homens são solucionados sem violência, isto é, sem confronto bélico.

Paz é um estado em que senso comum e liberdade não são restringidos por interesse de poder, mas sim, desenvolvidos de nova maneira. Naturalmente não me refiro à liberdade desenfreada do indivíduo burguês, egocêntrico, e sim à liberdade que surge da consciência de uma necessidade inevitável e da responsabilidade perante o todo.

Paz é portanto um estado que libera capacidades morais necessárias para a superação de problemas e crises.

Por isso, para se promover e preservar a paz, é preciso administrar com inteligência o que se tem, desenvolver e cultivar as capacidades que nos foram dadas pela natureza, e principalmente, promover a solidariedade humana.

Acabo de dizer que a paz se tornou uma questão de educação do homem destinado a viver em um mundo aberto. Mundo aberto quer dizer: comunicação, superação do espaço separador, ininterrupta aceleração dos meios de transportes e comunicação, progressiva melhoria dos meios de informação, aproximação das culturas, ampliação do espaço vital,

círculos de relações que se estendem de maneira rápida e incessante: isto é, cultura mundial, cultura planetária.

No entanto, é preciso compreender que o conceito cultura – em um mundo de integração como o nosso –, não pode ser o conceito criado pela burguesia do século XIX. Orgânica e dinamicamente, a cultura acha-se associada à história da sociedade, da qual não pode ser isolada. Em um mundo de integração e interdependência, a cultura deve ser considerada como conjunto de tudo que pertence ao chamado “ambiente secundário” do homem, ou seja, tudo que o homem, ele mesmo, cria, inventa, organiza, ordena e estabelece, ou seja, tudo que não é proporcionado pela natureza.

O conceito de cultura, portanto, abrange além do complexo de costumes e valores tradicionais, espirituais e intelectuais, ou seja, música, artes visuais, literatura e cinema, etc – abrange todas as intenções e normas criadas pelo homem, individual e socialmente, até o complexo de padrões de comportamento e organização, sindicatos, instituições de previdência social, hospitais e escolas.

A cultura é uma parte indispensável e inseparável da vida social. Por cultura, entende-se hoje a totalidade dos esforços e empenhos dos homens, dos seus objetivos de vida a serem realizados dentro de um determinado ambiente natural e social. O homem fixa esses objetivos – em parte consciente, em parte inconscientemente –, para melhorar sua situação ou suas circunstâncias vitais, sendo que esse melhoramento pode ter lugar na área da ética, da estética, do material ou do social.

Em um mundo aberto a interdependência global torna-se um fato constatável, objetivo. Superação de formas sociais restritas através da ampliação da esfera da consciência, relações de vizinhança criativas, em âmbito mundial, sincretismo universal, um mundo em movimento: isto é, uma situação vital aberta.

Mas um mundo aberto também significa automação, tecnização, mecanização, nivelção, racionalização e libertação do homem da pressão de funções vitais. E, ao mesmo tempo, obrigação de atividade continuamente criativa e realização de todo tipo de esforços para manter, aperfeiçoar e controlar esse mundo criado por nós. Expansão de energia em todos os campos de ação e capacidade humana. Ativação de um número, cada vez maior, de pessoas no sentido de uma participação em relações inter-humanas cada vez mais numerosas. Alcance de uma nova liberdade da personalidade humana e da possibilidade de concretizar essa liberdade na própria formação do destino.

Esse mundo aberto implica, portanto, em um processo, individualizante e ao mesmo tempo integrador em um todo. Um processo de desenvolvimento do individual, pessoal, nacional, visando a integração em um todo supranacional: em um mundo sem *vis-à-vis*.

Esse mundo, contudo, ainda não é realidade. Seus sintomas, no entanto, já podem ser sentidos em todos os campos da atividade humana e nos ditam suas leis. Na ciência e na arte, na vida social e política. Um mundo que surge por que se tornou necessário. Que não pode ser impedido porque o ser humano criou as condições para sua realização com base em certas experiências vitais, nos conhecimentos delas relutantes e em determinados dilemas antropológicos. Um mundo que não pode ser evitado mesmo que tendências retrógradas tentem impedir aparentemente esse desenvolvimento. Uma função da cultura e da ordem social. Um desenvolvimento em dimensão humanitária e um objetivo comum.

Esse objetivo **comum** deveria ser o objetivo de tudo que fazemos na esfera da educação e da cultura. Trata-se do desenvolvimento de forças mentais, sociais e materiais, que constituem a condição básica indispensável para o surgimento de uma cultura planetária e de uma ordem social universal.

Por todo o mundo, costumes e ideias tradicionais e tradicionalistas, renitentes tendências recolhidas do passado e contradições não superadas, decorrentes do choque entre o mundo velho e o novo, impedem ou dificultam um desenvolvimento no sentido de uma cultura planetária. Por toda a vida social, elementos culturais, que restaram das mais diferentes épocas de nosso desenvolvimento, ainda desempenham um papel: resquícios de pensamento mágico e mítico, na forma de superstição e religião, instinto gregário e despotismo primitivo, preconceitos e limitações no terreno da moral e da ética e do comportamento social.

E não nos esqueçamos de que, de um lado, a racionalização de tudo, a industrialização e a tecnologia da humanidade, isto é, seu afastamento cada vez mais decisivo da natureza, criam problemas e conflitos que colocam em questão o valor do modo de vida e dos padrões ocidentais perante as culturas não-ocidentais. E que, de outro lado, em uma sociedade dominada por sistemas de ordem conservadoras, tradicionalistas, a irrupção de novas ideias tende levar a antagonismos que só podem ser resolvidos com amor e entendimento recíproco.

Constitui portanto tarefa **comum** o esforço para se compreender tradições e culturas de outro tipo, para se criar possibilidades de **mútuo** estímulo e enriquecimento das capacidades humanas e para se desenvolver em **comum** o conhecimento e o saber humanos com vistas a uma ordem planetária integradora, isto é, cooperação em uma obra comum visando a um fim comum. Uma nova consciência, a luta pela compreensão de um mundo novo, em que multiplicidade e relatividade dos valores, normas e ordens sociais se ombreiam em termos dinâmicos e criativos.

De fato, um novo mundo pressupõe uma nova consciência e, assim, um novo homem, o entendimento de uma possível transição, de uma renovação, da essência da situação hoje, caracterizada, de um lado, por um individualismo diferenciador, levado ao extremo – portanto,

nacionalismo –, e, de outro lado, por um coletivismo nivelador, igualmente levado ao extremo. Trata-se da apreensão consciente de uma possível simbiose de todos os povos e da tentativa de integrarem uma nova realidade todos os fenômenos da convivência nacional e internacional.

Mas, superar essa situação não é só uma questão de regular nossas relações para com outros povos, e sim nossas relações para conosco mesmos.

Ter atividade cultural significa desenvolver. Desenvolver, no entanto, significa conscientizar a necessidade de uma transformação em um mundo aberto, compreender seus sintomas e criar condições que possibilitem a convivência de todos os povos como uma só comunidade, em proveito **mútuo**. Não há convivência em um mundo mecanizado, voltado para fora, de uniformidade totalitária, mas sim, em um mundo tecnológico, que aspira a vivificar e enriquecer aqueles valores humanos que devem seu surgimento à individualidade.

Trata-se não da difusão de ideias, consideradas ou sentidas como certas ou de validade exclusiva, por qualquer povo, partido ou grupo social, mas sim de uma realização em **comum**.

Por toda parte, determinados círculos que se empenham na adaptação de elementos nacionais à cultura universal do moderno mundo tecnológico e da organização social institucionalizada. A complementação e realização do caráter nacional através de uma ideia formadora, de orientação universal, é a garantia para a compreensão daquilo que é diferente. É a garantia também para uma redução das tensões entre os homens, dos mal-entendidos e antagonismos, bem como um fator criativo do desenvolvimento nacional.

O “mundo único”, a vida de todos os povos em uma só comunidade,

pressupõe que cada povo tome consciência de cada parte de seu ser e que desenvolva as suas forças criativas no sentido de uma ideia universalista. Na verdade, uma consciência do todo só pode surgir da consciência de todas as formas de cultura, de **todas** as potencialidades nacionais e capacidades e humanas. Criar e desenvolver essa consciência constitui tarefa de **todos** os povos do mundo.

No entanto, nós do Ocidente teremos de nos esforçar sobretudo para chegarmos a uma compreensão abrangente das culturas não-ocidentais. Para chegarmos a uma compreensão de sua estrutura psicológica, intelectual, e social e, principalmente, das conseqüências e decorrências dos processos de desenvolvimento cultural e econômico naqueles países que se encontram em transição de uma cultura estática, tradicionalista, para uma cultura dinâmica e progressista.

Educação ainda atrasada e falta de informações criteriosas na relação com a nova imagem do mundo revelada pela ciência moderna, no Ocidente industrializado – refiro-me aqui principalmente à Europa e aos Estados Unidos –, constituem ainda um forte obstáculo a um desenvolvimento no sentido de uma cultura planetária: o descuido do estudo de culturas estranhas nos currículos de escola e universidade, particularmente na Europa, bem como também uma representação distorcida da realidade e interpretações ingênuas na imprensa, rádio e televisão americana e europeia. Quão distantes ainda estão quase todas as escolas e universidades da Europa de oferecerem aos jovens uma decisiva ampliação do entendimento e de compreensão para horizontes cada vez maiores.

O fato é que os povos do Terceiro Mundo em geral estão muito melhor informados sobre a Europa e os Estados Unidos do que vice-versa.

Dessa situação resulta frequentemente uma assustadora pobreza de conceitos e ideias da qual decorre a incompetência de muitos

pronunciamentos de personalidades dirigentes das nações industrializadas, com relação aos problemas do Terceiro Mundo. Continuam nelas a vigorar opiniões sobre a realidade dos povos do Terceiro Mundo, sobre socialismo e as tendências de esquerda, opiniões estas que se baseiam em concepções insuficientes e preconceitos muitas vezes falsos. Se a Europa e os Estados Unidos levam realmente a sério um diálogo com o Terceiro Mundo, devem se empenhar sobretudo em compreendê-lo e em prestar informações objetivas sobre ele.

Há um abismo assustador entre a complexidade de todos os problemas, cuja solução nos impõe o surgimento de um novo mundo, e a preparação intelectual comparativamente pobre da maioria dos que são chamados a colaborar na sua solução. Um estado de consciência relativamente estático frente a uma realidade social dinâmica.

Em parte alguma há um genuíno desejo de um encontro – que tudo dificulta. Não há o genuíno desejo de superar o fervor com que o homem moderno produz dinamismo e modificação, assim como o receio de que esse mesmo homem tem das inovações sociais, e de sua deficiente capacidade para prever as mudanças e realizá-las convenientemente.

O fato é que, em quase todo o mundo, a instrução cultural é cada vez mais acentuadamente cunhada pelos resquícios de uma cultura tradicionalista, pelo pensamento rotineiro e imobilizado, que promete segurança e pouco risco, do que por um objetivo aberto à experimentação, orientado para o futuro, para um mundo aberto e dinâmico.

Tendo em vista um mundo aberto – uma formação nova, que tanto pode levar a uma maior mistura das culturas, como a uma concentração de tradicionais valores culturais –, defrontamo-nos com a tarefa de estabelecer entre todos os membros da família humana relações mútuas plenas de amizade e boa vontade, convencendo-os de que devemos

dividir entre nós não apenas o que conquistamos pela experiência da história, mas também o que criaremos mediante cooperação planejada e intercâmbio generoso em todas as esferas da vida.

Mundo aberto significa sociedade aberta. Sua coesão interna não será conseguida, como no passado, pela pressão do mais forte, e sim pela concentração em objetivos comuns e pela mobilização para empreendimentos comuns. Um programa de colaboração e intercâmbio, de que muito se fala, mas só raramente é levado à prática.

É chegado o tempo de se renunciar a títulos, hinos nacionais, bandeiras e insígnias. Teremos de aprender a esquecer que somos doutores, professores, diretores ou alemães, americanos, japoneses, indianos, brasileiros, ou qualquer outra nacionalidade, uma vez que se trata do homem. Teremos de aprender a ser sobretudo **gente**, “apenas” gente, e estenderemos nossa consciência nacional a uma consciência supranacional. Teremos de desenvolver sentimento de solidariedade de todas as nações, a consciência de compromisso perante uma comunidade cultural e política universal. Teremos de entender que tudo o que hoje ainda nos parece particularidade nacional, no fundo é apenas o fenômeno individual de uma só e mesma coisa: ou seja, o ser humano. No século XX somos chamados a formar esse homem livre, destituído de preconceitos, que pensa e sente em termos supranacionais, a desenvolver suas capacidades e a preparar um mundo realmente humano. Por isso, parece-me necessário elaborar um sistema educacional em cujo centro se encontre um fórum de intercâmbio de ideias supranacionais – um local de cooperação cultural, uma escola de pensamento universal na medida do homem.

Minha sugestão seria a criação de um sistema de cursos, seminários, simpósios, conferências e palestra, que desenvolveriam o ensino pré-figurativo e proporcionariam aos alunos um ensino estrutural, isto é, um procedimento didático que proporciona uma aprendizagem variável,

conforme as condições sociais, de tempo e lugar.

Entende-se por ensino pré-figurativo um método orientando e guiando o aluno sem obrigá-lo a sujeitar-se à tradição, no árduo caminho de arranjar-se com aquilo que ainda não existe, mas que há de, ou pode existir, ou até se receia que exista... Um sistema educacional em que não se “educa”, no sentido tradicional, mas sim, em que se conscientiza e “orienta” os alunos através do diálogo e do debate.

Parece-me necessário incluir nesse sistema, um conjunto de instituições políticas e sociais, talvez difundidas sobre o Estado ou o País inteiro – cursos e seminários que expliquem e analisem comparativamente a problemática das relações entre os homens, principalmente no que concerne às culturas alienígenas. Cursos esses que, para mim, deveriam ser o centro desse sistema, um conjunto de ideias entre as quais se possa definir uma relação, uma vez que se trata de preparar o ser humano para a paz. Todos os demais cursos do sistema deveriam estar em função desse curso central interdisciplinar, por assim dizer.

Vislumbro esse sistema educacional como germe de uma universidade popular que visa o aperfeiçoamento integral de todas as faculdades humanas e, principalmente, o aperfeiçoamento do comportamento democrático cunhando a paz.

Trata-se de fato – como diz Karl Marx –, de substituir o “homem fragmentado” pelo “homem integral”. Trata-se de formar um tipo de ser humano que não mais será representante de sua classe, de seu ofício, de sua profissão, religião ou mesmo de seu partido. E sim um homem de tipo novo, pronto a contribuir para a transformação cultural que se processa dinamicamente em nosso tempo. Um homem que, internamente livre e aberto, seja capaz de viver com os conflitos desencadeados por essa transformação cultural.

Totalmente oposto ao técnico perfeito, que domina **tão somente** o seu campo, o oposto ao especialista unilateral, que não se preocupa com qualquer problema fora de sua especialidade.

Um homem de mentalidade aberta, que renuncie à mentalidade mecânica e à segurança presunçosa, pronto a enriquecer a plenitude da vida.

Há muito que já se encontra em curso uma transformação ideológica da personalidade humana nesse sentido. Contudo, os obstáculos no caminho para uma realização em âmbito planetário do homem adequado, ainda são demasiado grandes, pois a ela se opõem interesses em todas as partes do mundo. E porque as energias, que tornam possível essa transformação, não podem ser levadas a atuar apenas por meios racionais, dependendo, antes, de fatores humanos que não podem ser quantificados.

Ciência e técnica terão no futuro uma importância cada vez maior. O trabalho comum em todos os projetos de pesquisa possíveis, na área da sociologia, antropologia, das ciências naturais e das artes, deveria ser um destacado setor desse sistema educacional.

É próprio do mundo tecnológico obrigar-nos a realizar diariamente algo novo, isto é, a termos uma criatividade permanentemente criadora, a estarmos aperfeiçoando, dominando e reformando o mundo por nós criado. Por isso, esse sistema educacional idealizado por mim, deveria ter como outro pólo de sua esfera de ação, estimular, planejar e auxiliar a atividade criativa de seus alunos. Tratar-se-ia de um tipo de universidade livre em que não houvessem aulas no sentido usual, mas que se ensinassem e aprendessem através de projetos científicos ou artísticos, executados em comum por professores e estudantes.

Pois, esse sistema educacional deveria não apenas **t r a n s m i t i r** cultura, mas sim, **c r i a r** cultura.

Uma instituição em que amizade e compreensão surgem como decorrência da cooperação cultural, como decorrência da realização em comum. Dando origem a ligações autênticas, contatos genuínos que despertem o sentimento de solidariedade.

Em um mundo aberto, democracia constitui o campo de força de comunicações e relações inter-humanas.

Nele se consome a atividade intelectual tecnológica e política. Democracia como conteúdo de um processo sócio-cultural. Por isso, democracia deveria ser uma evidência nesse sistema educacional.

Um mundo aberto se descortina diante de nós. Um mundo aberto que corresponde a um tipo de homem capaz de preencher uma esfera de vida mais ampla. Um mundo aberto, em que trabalho e lazer, aprendizagem e amor se fundirão para criarem uma nova forma para cada fase da vida.

Sem dúvida, tudo o que fazemos, deve assentar sobre os alicerces da tradição, pois muito do criado por nossos antepassados continua sendo viável, mas não será simplesmente talhando pedras de ruínas de nosso passado que conseguiremos o material de que necessitamos para a construção da cultura planetária em preparação.

Não menos importantes do que as antigas forças que nos impelem, são as **novas** formas, que despontam no inconsciente do homem e lhe prometem possibilidades nunca imaginadas, sobretudo a possibilidade de uma vida não mais entregue ao acaso e sujeita as meras necessidades.

O importante é prestar uma contribuição a um desenvolvimento em âmbito universal, visando um equilíbrio dinâmico, que não seja um fim em si, mas um meio para um maior crescimento. O que importa é a integração do nacional no supranacional, a criação de uma consciência do todo como fundamento para a construção de uma cultura planetária, de um nível de consciência adequada, a realização da totalidade humana e do homem integral, como condição básica indispensável para a sociedade que nos foi imposta pelo desenvolvimento tecnológico, um processo que foi desencadeado pela ciência e técnica modernas e envolve toda a humanidade.

Trata-se de prestar uma contribuição para a formação de uma sociedade e de uma cultura humana, que representam a condição vital para o nosso futuro e a **PAZ**.

COMENTÁRIO

José Maria Neves

Há quase sessenta anos o Mestre Koellreutter vem desenvolvendo no Brasil suas atividades múltiplas. Mas como caracterizar que tipo de atividade desenvolve este fazedor de coisas que alterna momentos de composição e de difusão de sua obra de criação musical de ensino (no sentido mais acadêmico, com toda a carga de planejamento e disciplina no cumprimento de etapas previamente definidas) e de animação cultural (quando o processo de transmissão do conhecimento se dá ao ritmo da própria vida, principalmente quando os *discípulos* são levados a assumir eles mesmos responsabilidades na vida da comunidade)? Mas isto não tem muita importância na biografia de Koellreutter, que não vai gastar seu tempo na busca destas definições – mesmo que a busca de rigor conceitual seja uma das características de seu ensino e que, há sessenta anos, a maioria de suas aulas tenha começado por um sonoro “eu entendo por...”, seguido de clara definição do que ele pretende dizer – nem deve esperar que outros gastem tempo e energia nesta especulação.

Mas dá sempre vontade de buscar as relações claras ou ocultas entre as diversas manifestações do fazer de Koellreutter, particularmente as correspondências entre o criado em música e o dito em palavras – sem esquecer o demonstrado em atitudes. Curiosamente, o registro escrito destas muitas dezenas de anos de criação é menor do que muitos podem imaginar. O catálogo de obras musicais de Koellreutter não rivaliza em quantidade com o de muitos outros compositores mais jovens (pode-se dizer que eles são compositores mais *profissionais*, que dedicam-se mais seguidamente à criação) e a lista de seus textos teóricos – artigos e livros – é igualmente breve, não refletindo nem de longe o que o Mestre produziu como reflexão sobre a música e seu papel na vida social. Vê-se que Koellreutter foi mais *oral* do que todos desejaríamos ao longo do processo de transmissão do

conhecimento e de definição de seus princípios estético-musicais.

Os textos produzidos por Koellreutter – em muitos casos, destinados a conferências ou aulas – mostram uma característica marcada: ainda que voltados para a discussão de tema muito específico, eles tendem a abarcar universo muito amplo, revelando as preocupações do criador face a muitas questões prementes do mundo da criação, que ele sempre relaciona com a filosofia, com os problemas da ciência e da tecnologia, com a política cultural e educacional, com a problemática da comunicação (na arte e nas *mídias*). Em muitos de seus textos, o compositor revela sua necessidade de alargar seu universo – não lhe compete apenas opinar sobre os caminhos e a perspectiva da arte – para tornar mais eficaz sua presença no meio em que vive.

Esta busca de alargamento de horizontes aparece claramente no texto que examina o papel da educação e da cultura na promoção da paz.

Em texto conciso e incisivo, Koellreutter tenta conceituação precisa de *paz* e de *cultura*, para mostrar como a segunda pode ser caminho para a conquista da primeira.

Vale destacar que o Maestro não quer utilizar conceito de cultura imediatamente derivado do romantismo burguês. Ele quer conceito que abranja a totalidade da vida social, por considerar que a cultura é dela parte e inseparável indispensável. Mas ele quer também pensar em conceito de *mundo* que seja mais adaptável à realidade contemporânea, mais aberto às conquistas da ciência e da tecnologia, mundo que ele pensa não existir ainda em sua plenitude, mas que, por ser antevisto através de seus sintomas, pode ser preparado.

Ao longo deste texto, Koellreutter vai entrelaçando ideias que refletem o entrelaçamento do próprio tecido da vida social. Ele valoriza o que a construção e a compreensão da cultura tem de ação grupal, atividade

coletiva, que nasce de estímulos mútuos e conduz à experiência integradora. Tal atitude mostra a necessidade de superar o que ele chama de *individualismo diferenciador* e de *coletivismo nivelador*, em busca de uma nova convivência nacional (um novo sentido de nacionalismo) e internacional.

O Maestro bem sabe que a imagem do mundo que os meios de comunicação difundem está longe de mostrar a realidade, e que, ao nível de trocas culturais, a sociedade planetária está longe de ser constituída. E ele percebe bem que as dificuldades de compreensão e de assimilação situam-se mais nos países do primeiro mundo que nos povos do Terceiro Mundo. Por imposição da própria ordem mundial de hoje, os países da periferia são obrigados a saber muito sobre as metrópoles, enquanto estas têm conhecimento fragmentado e pouco claro da periferia. E ele entende que a construção da paz passa por esta elementar forma de respeito à individualidade outro: seu conhecimento. Conhecer para respeitar e para ultrapassar qualquer fronteira: eis a maior das utopias de Koellreutter.

O mundo no qual todos serão apenas *gente*, convivendo dentro do que ele pretende ser uma consciência supranacional.

Mas Koellreutter não quer apenas divagar sobre este mundo possível. Ele sugere formas de preparação para nele entrarmos. A principal delas, a mais clara, é a proposta de sistema educacional que ocupa a parte final de seu artigo, sistema que poderia dar origem ao *homem integral*. Curiosamente, a reflexão que se iniciará tomando o conceito de cultura como pedra toque e ponto de partida para a conquista da paz conclui-se quase sugerindo o predomínio do conceito de educação, que, reformulada, conduzirá à construção de uma nova cultura planetária.

Através deste artigo, conhece-se melhor Koellreutter como pensador de questões relativas à cultura e à educação.

José Maria Neves, Musicólogo e Professor Titular da UNIRIO.

SOBRE O VALOR E O DESVALOR DA OBRA MUSICAL



H. J. Koellreutter

Exemplar datilografado com alterações
manuscritas do próprio autor (11p.)

Numa época em que grande número de valores tradicionais, até a própria verdade, tem sua validade posta em questão, a educação para a seleção e para o senso de valor e desvalor adquire uma importância capital. Permito-me, por isso, enfatizar que a educação artística e estética moderna hoje, deveriam tratar especialmente dos conceitos de valor. Tal teoria de valores, porém, encontraria dificuldades consideráveis no campo relativista da arte.

Apesar de estar consciente desses problemas, gostaria de tentar assentar alguns princípios básicos, que pudessem contribuir para a construção de uma teoria de valores no campo da música; porque acredito que o futuro de nossa arte dependerá, decisivamente, do estabelecimento de uma consciência de valores.

O conceito “valor” não pode ser definido rigorosamente. Ele pertence àqueles conceitos abrangentes como “ser”, “existência”, “realidade”, entre outros, que não comportam uma definição propriamente dita. Por conseguinte, podemos apenas tentar aclarar o sentido da palavra “valor”.

Não me proponho, no curso dessa palestra, a dar uma resposta definitiva aos problemas persistentes e variáveis dos critérios de valor na música, mas sim, esforçar-me-ei, pura e simplesmente, no sentido de uma contribuição para a resposta e discussão de questões básicas e importantes da criação artística de nosso tempo; especialmente nos países de terceiro mundo, isto é, nos países que não possuem uma tradição musical como é entendida no mundo ocidental. Países nos quais vivi a maior parte da minha carreira.

Quando falo de países do terceiro mundo, refiro-me a um complexo populacional, que social, cultural e economicamente não é homogêneo. Um complexo populacional no qual existem diferenças interculturais de importância fundamental, que ainda hoje pertencem a diferentes fases de desenvolvimento cultural e que, em consequência disso, devem ser diferenciadas.

Mesmo hoje, três fases de desenvolvimento cultural desempenham um papel preponderante nesses complexos populacionais, do ponto de vista social e cultural.

Talvez devesse chamar a atenção para o fato de que parto de um conceito ampliado de cultura: entendo por cultura o meio ambiente secundário do homem como um todo, isto é, tudo aquilo que o homem cria a partir da mera natureza (o ambiente primário) e em discussão com esta.

Uma primeira fase, em que o homem era apenas apto para a coleta e a caça; uma segunda fase, caracterizada para domesticação de plantas e animais, ou seja, agricultura e pecuária, e por manufatura rudimentar; assim como uma terceira, que teve seu começo há quase dois séculos e meio, ou seja, desde a chamada Revolução Industrial, na qual o homem se tornou apto, através da exploração de fontes de energia sempre novas e mais poderosas, pelo esforço sistemático para a melhoria de

seus conhecimentos na área das ciências naturais, a aperfeiçoar suas capacidades medicinais e tecnológicas, e sua capacidade produtiva em uma medida jamais esperada anteriormente; aumentando sua expectativa de vida, multiplicando a população, mas, ao mesmo tempo, aperfeiçoando seus meios de aniquilamento, no sentido de fazer com que seus conflitos sociais e, especialmente, internacionais se tornassem sempre mais perigosos para toda a humanidade.

Essa terceira fase criou, de fato, em todas as áreas, uma nova situação de vida, para cujo entendimento as experiências do passado são insuficientes.

Ao mesmo tempo, deve-se tomar em consideração o fato de que nos países do terceiro mundo, desenvolveu-se um processo de integração sócio-cultural, que gerou como consequência instituições sociais, cuja complexidade, abrangência e estruturação são diferentes daquelas, que pouco antes – antes da independência desses países, ou seja, na época da colonização – determinavam a experiência da maioria das pessoas.

Em relação à América Latina, deve-se ainda ter em vista que trata-se de países de imigração, países em desenvolvimento, nos quais insuficientes conhecimentos e oportunidades de experiência, ignorância e indiferença, ou os dois juntos, são frequentes; que, na maioria dos países, os programas das escolas são imitados, com poucas diferenças, dos países economicamente mais influentes da Europa Ocidental ou dos Estados Unidos, sem que se leve em consideração à própria realidade.

Na análise e no entendimento dos países do terceiro mundo, não se deve esquecer o efeito que tem as flutuações em condições sociais e culturais básicas: refiro-me às mudanças e conflitos, que – como até há poucos séculos em nossa própria cultura ocidental – colocam em questão os valores tradicionais; como, por exemplo, constância, perseverança, estabilidade, a orientação para o transcendental, ou seja, as formas de

vida tradicionais, religiosas e outras.

Em vista disso que acabei de mencionar, não é difícil entender que determinadas obras musicais ou a criação musical como um todo, que para o europeu, carregado de uma tradição musical de praticamente dois mil anos, possam ter valor, não tenham necessariamente de ser valorizadas da mesma forma num país do terceiro mundo.

Valor não é qualidade absoluta. Valor é a qualidade relativa de um objeto a ser valorizado, que exprime uma relação, e, precisamente, uma relação dinâmica, entre este e o homem, conseqüentemente entre este e a sociedade. Características de altura, duração, timbre, intensidade e outras, não são necessariamente objetivas em uma obra de arte. Não se deve esquecer, que, em verdade, não há objetividade. Que objetividade é sempre um mínimo de subjetividade. Porque o homem não pode desempenhar o papel de um observador objetivo, mas, ao contrário, está a cada momento sendo compreendido no mundo observado, influenciando as propriedades do objeto observado.

Valor é sempre valor para uma determinada pessoa ou para um determinado grupo de pessoas. Portanto, valor relativo.

Dessa forma, para os índios que vivem hoje no Xingu, por exemplo, ou para as tribos originárias ainda existentes, índios ou africanos – estes últimos foram levados em massa à América Latina e influenciam ainda hoje a cultura desses países –, nem a “Heróica” de Beethoven, nem uma obra de Chopin, Liszt, Stravinsky, Schoenberg, ou Ligeti representam para eles valores.

Cantos monodimensionais simples, ou formas de comunicação sonora, em contrapartida, são para eles valores; para nós, no entanto, muitas

vezes simples fatos antropológicos ou sociológicos.

Obras musicais têm valor sempre e, exclusivamente para pessoas e, na verdade, só para pessoas de uma determinada época ou de um determinado círculo cultural.

Elas respeitam esse valor porque cantos ou formas de comunicação sonora preenchem determinadas funções e causam às pessoas prazer, conforto, gozo ou até proveitos e ganhos, por satisfazerem determinadas necessidades, pois de alguma maneira lhes são úteis. O valor de uma obra de arte depende primeiramente de sua função na sociedade, ou seja, do homem que a apreende, do ouvinte, do consumidor. (Por função entendo aqui ser eficaz, de uma determinada forma, dentro de um dado contexto.)

A compreensão de uma obra de arte só é, no entanto, possível, quando esta puder ser entendida por um ouvinte com sensibilidade artística e musical. A sensibilidade no campo da música depende, por sua vez, da inteligência, do ambiente sócio-cultural, da língua, da tradição, da cultura, da educação e de outros fatores similares.

A compreensão de uma obra de arte, portanto, pode se dar de diferentes maneiras. Ouvintes com bagagem sócio-cultural diferente colocam-se de forma diversa frente a uma obra de arte, vivenciam esta de formas diferentes e a valorizam de formas diferentes. Talvez aquilo que nos separa seja exatamente o que nos une.

Em minhas exposições parto do princípio de que a Música, primeiramente, é um meio de comunicação, um veículo para a transmissão de ideias e pensamentos, daquilo que foi pesquisado e descoberto ou inventado, um meio de comunicação que faz uso de um sistema de sinais sonoros. Portanto, por assim dizer, de uma linguagem artística. Isso porque todos os

sistemas de sinais, artísticos ou naturais, são, em última análise, linguagens.

Comunicação, no entanto, é transmissão de informação, isto é, participar uma mensagem de algo novo, de fatos, acontecimentos ou processos que são novos, desconhecidos ou pouco conhecidos. Aquilo que é desconhecido ou pouco conhecido, no entanto, é diferente em cada sociedade e depende, finalmente, do nível da mesma. Porque o mundo que percebemos é, em última instância, ilusão, uma ideia da realidade que beira a auto-ilusão, surgida do fato de que, desde o instante de nosso nascimento, esta nos tenha sido descrita sempre de uma mesma determinada forma.

Partindo da concepção de que a música é um meio de comunicação, que serve-se de uma linguagem, pode-se concluir que uma contribuição para a tomada de consciência do novo, ou do desconhecido, seja uma das mais importantes, se não sua mais importante função.

Portanto, para nós a música não pode ser – eu cito –, *“uma força singular, que brota da vida invisível da alma, de uma vida sonhada,”* como escreveu o crítico musical americano Lawrence Gilman no início deste século, ou também não pode ser *“uma arte que vem de uma fonte profunda, que brota dentro de nós, e que só nós mesmos conhecemos,”* para citar palavras do famoso crítico musical Olin Downes; e também não pode ser *“a arte que nos foi dada com a única finalidade de criar ordem entre as coisas,”* como escreve Stravinsky em sua *“Chronique de ma Vie”* (*“Crônicas de minha Vida”*).

A música é, em primeiro lugar, uma contribuição para o alargamento da consciência e para a modificação do homem e da sociedade.

Entendo aqui como consciência a capacidade do homem de apreender os sistemas de relações que atuam sobre ele, que o influenciam e o

determinam: as relações entre um dado objeto ou processo e o homem, o meio-ambiente e o eu que o apreende.

As teses que se formaram e desenvolveram no séc. XIX e na primeira metade deste século, de uma estética musical metafísico-idealista, do caráter “imprevenido”, “desinteressado” da experiência estética – no sentido das citações que acabei de mencionar –, perdem seu sentido. A experiência estética é incorporada ao âmbito daquelas, das quais provém a atividade social dos homens. Com isso, também, a tese da educação musical, não como meio para a fruição da arte, mas como meio para a formação da personalidade dos jovens, ganha o seu fundamento e justificativa.

Em cada fase de nossa cultura, a arte, e portanto também a música, contribui para construir a consciência do homem. Ela influencia o comportamento do consumidor – no caso da música, o ouvinte – com relação a um determinado tipo de manifestação social e cultural e, conseqüentemente, com relação a seu comportamento nas condições sociais existentes.

E claro, que os critérios, as normas de julgamento, são, não só socialmente, como também culturalmente, diferentes e mutáveis. Mudam as funções e as tarefas que as obras musicais têm a preencher. Essas funções e tarefas são diferentes para cada grupo social e desempenham, no campo da cultura musical, diferentes tipos de tarefas.

Música popular, a chama da música clássica ou erudita, música para entretenimento, todas essas categorias de música preenchem, no campo da cultura de um país, suas funções previamente delineadas, que, naturalmente com a ajuda de diferentes critérios para cada uma delas, precisam ser julgadas por nós. Cada uma dessas categorias tem seu próprio papel social, sua própria função social e seus próprios critérios de valor para satisfazer. Ao fazê-lo, da sua forma específica, enriquecem ou modificam a consciência do ouvinte através da experiência estética.

Não se deve, no entanto, esquecer que a riqueza de um conteúdo histórico ou ideológico, por assim dizer, mesmo apresentando-se perfeito quanto à forma ou em uma ação artística aparentemente perfeita, não garante um valor claramente artístico, em virtude da insignificância do desvalor de seu conteúdo. O caráter atrasado ou mesmo reacionário de um conteúdo desse tipo, seja de natureza -social ou cultural, também coloca em questão o valor artístico da obra de arte.

Por outro lado, mesmo a experiência mais profunda e mais cheia de significado do artista, não encontra ressonância no ouvinte se não for transmitida musicalmente de forma adequada e inteligível. Isto é, se o artista não utilizar uma linguagem sonora, uma forma de expressão ou representação que seja acessível ao ouvinte; quando o repertório dos signos da linguagem sonora (o “vocabulário” por assim dizer) e a respectiva sintaxe não forem suficientemente familiares ao ouvinte; quando a escolha dos signos sonoros e seu emprego em termos de redundância e informação não correspondem, pelo menos aproximadamente, ao grau de conhecimento do ouvinte.

Esta forma “artesanal”, parecida com o discurso linguístico, no qual o conteúdo musical é expresso e transmitido ao ouvinte, eu designaria como um critério importante, mas não decisivo, para a valorização da obra musical. Isto é, só tem valor aquelas obras cujos critérios formais e de conteúdo se correspondem satisfatoriamente; quando estes estão conectados um ao outro pela vivência do criador ou mesmo do intérprete. Isto é, quando forem ligados humanamente (em relação ao conteúdo) e artisticamente (em relação a forma) pela contribuição individual do artista.

Importante para a valorização de uma obra de arte, ou de uma ação artística, é o critério em consequência do qual esta tenha de informar, ou seja, tenha de comunicar algo novo, desconhecido ou pouco conhecido. Isso nos mostra o que o compositor vivencia e sente em seu campo de

ação, o que ele seleciona e vivencia desse campo de ação, para que lhe sirva como expressão artística. Esse mesmo critério revela-nos, ademais, a que tipo decorrente ou tendência ideológica o artista se confessa e o que, em seu tempo, ele afirma como sua orientação filosófica e ideológica.

(De fato, também, obras que no tempo em que foram feitas, tinham algo de novo a dizer, ainda guardam mais tarde seu valor. Elas perdem, porém, em geral, o seu conteúdo histórico, o contexto onde foram idealizadas, por assim dizer, mas conservam, como dizemos hoje, a dinâmica de sua correalidade, a orientação ideológica que um dia aparentemente existiu, porque a informação transforma-se sempre em redundância ao longo da história).

Quando a essência das obras musicais muda, mudam também os critérios de valor. Tem valor em cada época, aquelas obras que, através de seu conteúdo, através da experiência duradoura e profunda do compositor e através de uma correspondente interpretação artística desse conteúdo, enriquecem e alargam o nível de consciência do ouvinte.

Estão em desvalor obras que não correspondem aos valores anteriormente citados, cujo conteúdo não é funcional, cujo estilo é eclético ou epigonal, isto é, cujo estilo apoia-se de forma dependente em outros e cujo discurso sonoro não apresenta a capacidade de comunicação.

Assim, para mim, o critério mais objetivo e mais convincente do valor e desvalor da obra musical, e da atividade artística em geral, é o **estilo pessoal**, de cunho próprio do artista. Porque através dele, através da obra ou da respectiva atividade artística, a experiência de novos conteúdos é forçosamente transmitida ao ouvinte; desperta no ouvinte sentimentos e pensamentos, que transcendem o âmbito exterior da obra de arte ou da ação artística.

A obra de arte de uma personalidade artística forte, como acabei de frisar, não perde seu valor, nem mesmo quando a realização técnica, artesanal, aparentemente deixa a desejar.

Parece-me importante, até mesmo marcando época, o fato de que grande parte dos conceitos da estética musical de nosso tempo, seja bem parecida aos princípios básicos e a imagem do mundo de tradições originárias, religiosas e filosóficas.

Uma grande parte dos conceitos científicos do século XX leva-nos a ver o mundo de uma forma que lembra a cosmovisão de culturas originárias. Para mim um dos mais importantes acontecimentos de nosso tempo é o fato de que a estética musical ocidental e os novos idiomas musicais, desde o fim da Segunda Guerra, tendam sempre mais a transcender os aspectos racionais da sintaxe da chamada música tradicional – como Contraponto e Harmonia, por exemplo – e voltar-se para os princípios elementares das chamadas “culturas primitivas”.

Refiro-me principalmente aos elementos aleatórios, cada vez mais presentes na nova música, improvisações individuais ou em grupo, e aos novos conceitos de espaço e tempo (altura e duração, metro, ritmo e compasso), causa e efeito (existência ou inexistência da nota sensível, por exemplo), a superação do pensamento dualista (consonância e dissonância, modos maior e menor, tempos fortes e fracos, primeiro e segundo temas na sonata) e outros conceitos tradicionais, que se formaram na fase racionalista da história de nossa cultura e que, em nosso tempo, se modificaram ou desapareceram por completo.

Personalidade significa comunicação de algo novo. Porque personalidades podem ser parecidas, mas nunca idênticas. Portanto, são sempre novas, incomuns e foçosamente raras. Raridade, porém, é valor, é valor de raridade, em **todas** as culturas, até mesmo nas chamadas primitivas, que

ainda hoje existem entre nós.

Estilo é a mensagem **pessoal** do artista, medida de valor, critério e juízo valorativo, e a vivência pessoal do conteúdo da informação de sua música, isto é, comunicação do novo, é a interpretação pessoal desse conteúdo e satisfaz assim a função social de sua arte.

Estilo não é jamais imitação, mediocridade ou aquilo que agrada à maioria, que faz sucesso; estilo é marca da personalidade, marca de distinção, a expressão da vivência individual, do conteúdo da informação transmitida. **Estilo é o ser humano.**

A força da vivência individual, portanto o estilo pessoal, confere à obra função, formato, grandeza e ascendência, ou seja, valor.

É importante notar que essa força da vivência individual do artista continua a atuar em nós, por muito tempo, na chamada correalidade da obra, mesmo quando esses sentimentos se baseiam em ideias e pensamentos, que, por algum motivo, já tornaram-se estranhos, fato esse que leva alguns artistas a criarem para a posteridade. A função do artista, no entanto, **não é** a de criar para a posteridade, mas sim para o presente, isto é, criar para a sociedade na qual vive e atua.

O entendimento da música, em que estética e valorização racionalistas – frequentemente positivistas e mecanicistas –, portanto, também, Contraponto e Harmonia, dodecafonias e outras técnicas de composição tradicionais, assim como uma estética integrante, na qual o racional, o espiritual e o intelectual completam-se, um tal entendimento da música e uma tal estética pode dar uma contribuição importante para o advento de um mundo em que o homem e a sociedade sejam componentes **essenciais**. Um mundo que esteja a caminho da realização de um grau

máximo de veracidade. Um mundo, dentro de um sistema de partes inseparáveis, que influenciam-se mutuamente, em constante renovação, em que valor e desvalor se tornam complementares.

COMENTÁRIO

Jusamara Souza

No presente texto, o Professor Koellreutter aborda temas que têm constituído a preocupação central não apenas de seu trabalho como compositor e educador musical, mas de grande parte de sua teorização sobre estética musical. Entre eles, caberia ressaltar: a função social da arte; as relações entre música e sociedade; a natureza histórica e construída dos processos estético-artísticos; a necessidade de ampliação do conceito de cultura; a abordagem da música como comunicação; a relativização do conhecimento e valores na sociedade moderna; as relações entre dependência econômica e cultura nos países do chamado terceiro mundo; a inadequação do ensino musical face às mudanças contemporâneas e a concepção de música como transformadora “de consciência” no sentido de uma humanização da visão de realidade social. Ao escrever esse texto, sua intenção foi “assentar alguns princípios básicos que pudessem contribuir para a construção de uma teoria de valores no campo da música”.

Como sempre, Koellreutter faz isso de uma maneira inquieta, provocante, dialética, nos obrigando a dirigir os olhares para várias direções, combinando o trabalho de educador e teórico musical, de uma forma instigante. Por refletir a ampla formação humanista e visão de mundo do Professor Koellreutter, o texto torna-se denso e nos exige várias leituras. Mesmo porque, algumas posições não estão livres de preconceitos, por exemplo, quando passa pela teoria evolutiva da cultura (“diferentes do desenvolvimento cultural”, “processo civilizador”) e por uma visão funcionalista e etnocêntrica que mereceriam questionamentos mais críticos. Também, por tomar um leque bastante amplo de referenciais teóricos – os quais nem sempre coerentemente articulados entre si – o texto exige um diálogo atento com outras fontes que incluem tanto a tradição filosófica alemã, quanto a

antropologia cultural. Entretanto, gostaria de concentrar meus comentários em dois aspectos observados na primeira leitura do texto e que depois de algumas revisões mostram-se ainda relevantes.

O que o título nos sugere é o valor da música como produto de relações socio-culturais. Entendendo que a função da teoria é enriquecer a prática e vice-versa, foram inseridas algumas observações que procuram classificar os sentidos e nexos que esses aspectos escolhidos podem ter para a prática da educação musical.

Ad 1: Do sentido do título

Ao ler o título “Sobre o valor e o desvalor da obra musical” a sensação que fica é de um certo desconforto. Essa sensação advém não só do uso da antinomia valor/desvalor, mas – e talvez justamente – pela sua justaposição ao termo “obra musical”. Esse título, de certa forma, condensa todos os aspectos centrais da obra de Koellreutter acima mencionados. Trata-se não apenas de uma lição de estética mas de educação e metodologia de pesquisa. De estética, porque leva a um questionamento da escala de valoração da obra musical, da pretensa neutralidade do objeto “estético” e da objetividade do “belo musical”, que desmistifica a hierarquização do conhecimento musical ou a hierarquização de certas músicas. De educação, porque ameaça a estabilidade do paradigma tradicional da Educação Musical – de Platão a Dalcroze – sobre o valor da música para a formação do homem. Poucos especialistas, especialmente os educadores, ousariam discordar da importância, da necessidade da música como elemento indispensável para a educação formal do indivíduo, pois estamos muito pouco acostumados a refletir sobre questões que parecem simples e óbvias, e é justamente o que o autor se propõe. Também não deixa de ser uma lição de metodologia de pesquisa, no momento em que nos obriga a ver o objeto de estudo “música” ou a “obra musical”, como o autor coloca, de uma outra perspectiva. Incluir a possibilidade do

desvalor da música é fazer uma observação que contesta radicalmente tudo quanto antes se supunha a respeito do “contexto familiar”, dessa premissa inquestionável lida em tantos compêndios e livros didáticos. E é a partir desse processo de desconstrução, de desestabilização do ponto de vista do leitor é que ele pretende colocar “alguns princípios básicos” para uma possível “teoria de valores no campo da música”.

Koellreutter, ciente dos próprios limites da tarefa, não chega a definir o que seja “valor” e, sem aprofundar, estabelece alguns princípios que deverão nortear essa teoria de valores como por exemplo, o caráter móvel e inconclusivo da obra de arte em correspondência com o mundo atual que está “em constante renovação”. Essa atitude crítica e de alerta e de um estado permanente de “apreensão e dúvida e em relação a critério e valor”, que ele sugere, poderá estimular “o aluno a rejeitar toda espécie de dogmatismo e doutrinarianismo e a lançar-se na aventura da descoberta do desconhecido” (Koellreutter, 1994, p.13).

Ad 2: O valor da música como produto de relações sócio-culturais

Aproximando-se do conceito de valor, o próximo passo de Koellreutter será afirmar que “valor não é qualidade absoluta”. Ou seja, se considerarmos que uma determinada música tem um valor teremos necessariamente que interpor as perguntas: Para que? Para Quem?, reafirmando a noção de “valor” como uma construção social, relativa e mutável. Vale a pena reler no original: “Obras musicais têm[!] valor sempre, e exclusivamente, para pessoas, e na verdade só para pessoas de uma determinada época ou de um determinado círculo cultural.”

O que muda é o paradigma estético da *L'art pour l'art* do século XIX e da estética musical “metafísico idealista” da primeira metade do século que, para o autor, perdem totalmente os seus sentidos. A partir do novo paradigma, a experiência estética é vista como produto da atividade

social dos homens e por isso os critérios para a valorização da obra de arte, “as normas de julgamento”, não só serão socialmente, “como também culturalmente, diferentes e mutáveis.”

Um primeiro elemento é que essa está sintonizada com o caráter da era moderna justamente por representar a consciência de um mundo em que os valores têm sido radicalmente relativizados. Os exemplos trazidos por Koellreutter mostram como as visões sobre outras culturas (por exemplo do Xingu ou tribos originárias africanas) têm sido absolutamente compulsórias e fechadas, apesar que os seus comentários não estejam totalmente livres de julgamentos de valor de uma perspectiva europeia (“cantos monodimensionais simples”).

Essa visão sociocultural para a compreensão do fenômeno musical mostra-se também importante, por relevar a precariedade de categorias ainda presentes nos modelos ligados a um etnocentrismo – tais como “legitimação de certas músicas”, “estratificação musical” (Forquin, 1993), ou ainda a do “exótico musical” (Lucas, 1995) para serem utilizadas como referências conceituais. Essas ideias têm aparecido com frequência nos trabalhos mais críticos de Etnomusicologia, como Lucas (1995) que afirma “o significado musical é construído culturalmente, em dadas condições contextuais, e ignorá-las pode implicar na projeção de preconceitos e distorções por parte do pesquisador” (p.13). Embora a Educação Musical esteja ainda à espera do desenvolvimento de um marco teórico que permita integrar de forma mais consistente os desenvolvimentos recentes em Etnologia, Antropologia e Sociologia, essa visão já revela contribuições fundamentais para a análise de processos do ensino/aprendizagem de música nas suas dimensões políticas e sociais (ver: Arroyo, 1990; Lucas 1994/1995).

O texto nos fala da importância da “educação para a seleção e para o senso de valor e desvalor”, no momento em que “grande número de valores

tradicionais” [constância, estabilidade, entre outros] têm sido colocados em questão. A concretização dessa proposta de educação estética relativista e crítica aparecerá, porém, em uma outra palestra¹, onde o autor sugere;

“Um tipo de ensino musical que serve de complemento ao ensino tradicional e leva o aluno a dúvidas, a suposições e hipóteses, ao conhecimento especulativo, à pesquisa e à investigação. Um ensino que indica caminhos para a invenção e criação de novas ideias, novos conceitos e novos princípios de ordem; que treina o ouvido como exercício de ler e ouvir, produzir, distinguir e definir qualquer fenômeno sonoro, incluindo o ruído e o som artificial; que faz o aluno improvisar sem determinação do material a ser usado; que ensina o aluno a relacionar as obras primas do passado com as do presente e com o desenvolvimento da sociedade (...)” (Koellreutter, p.13).

Koellreutter não chega propriamente a romper com os modelos tradicionais de educação musical. Ele permanece fiel aos ideais de *Bildung* de Wilhelm von Humboldt, desenvolvidos na primeira década do século XIX, isto é, da educação como formadora de personalidade e geradora de cultura. No entanto, sua visão de música na escola numa perspectiva crítica contraposta ao enfoque positivista e sua opção pelo paradigma crítico, que coloca em pauta a relação teoria e prática e o valor do conhecimento musical (o qual? para que ensinar?), é de grande relevância para uma visão mais aberta da educação musical brasileira.

NOTA

1) Ver KOELLREUTTER, 1994, palestra proferida durante o 3º Simpósio Paranaense de Educação Musical, em Londrina, Paraná.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROYO, M. (1990): *Educação Musical: um processo de aculturação ou*

enculturação?. *Em Pauta*, Porto Alegre, v.2, nº 1, pp.39-43.

FORQUIN, J. C. (1993): *Escola e Cultura*. Trad. Guacira Lopes Louro. Porto Alegre, Artes Médicas.

KOELLREUTTER, H. J. (1994): O Humano: Objetivo de estudos musicais na escola moderna. *Anais do 3º Simpósio Paranaense de Educação Musical*, Londrina, pp.10-17.

LUCAS, M. E. (1994/1995): Etnomusicologia e globalização da cultura: notas para uma epistemologia da música no plural. *Em Pauta*, nº 9/10, pp.16-21

LUCAS, M. E. (1995): Etnomusicologia e Educação Musical, Perspectivas de colaboração na pesquisa, *Boletim do NEA*. Porto Alegre, ano III, nº 1, pp.9-15.

Jusamara Souza, Educadora Musical e Pesquisadora Bolsista do CNPq atuando no Departamento de Música/UFRGS.

FUNDAMENTOS DE UMA ESTÉTICA MATERIALISTA DA MÚSICA



H. J. Koellreutter

[Exemplar original em italiano, Veneza 1948 (26p.)]

Tradução de Marco Antonio Drummond (11p.).

Nenhuma ciência está tão sujeita à influência da metafísica como a estética, e de modo particular à estética musical. Desde Platão até nossos dias, se considera a arte uma espécie de religião, e ainda hoje se tem a música de concertos como “arte divina”, “infinito astral” e “gênio sobrenatural” e outras coisas do gênero. Uma grande parte dos assim chamados musicólogos, estão de acordo em afirmar que a música é um mistério, que é uma coisa essencialmente da existência íntima dos indivíduos. Afirmam que o compositor está fora de seu tempo e do espaço, além do limite das forças que atuam sobre os outros homens.

Assim escreve o musicólogo Gilman: “*O estranho poder da música de Debussy, provém da vida invisível da alma, do sonho dentro do sonho*”.

Também alguns compositores demonstram em seus pensamentos a influência de tal doutrina. Stravinsky, em sua autobiografia “*Crônica de minha vida*”, escreve:

“*A música é feita, com o único fim de estabelecer uma ordem nas coisas... Obtida*

esta ordem..., é esta que produz em nós uma única emoção que anula o que há de comum em nossa sensação ordinária, e também não corresponde às impressões de nossa vida cotidiana".

Ouçam, por exemplo, o incrível comentário do famoso musicólogo e regente norte americano Walter Damrosch: *"O fato de, tanto Schubert que sempre foi pobre, quanto Mendelssohn que era rico, terem escrito ambos uma bela música, é uma prova de que os gênios são muito pouco dependentes de sua condição material de existência"*.

Tais observações ainda podem ser lidas geralmente nas sessões de arte dos nossos jornais. Ainda ontem, li em uma "História da Música" a seguinte frase: *"A música é uma brisa que passa, uma suave ondulação dos ares"...*, e mais a frente: *"A música tem a reminiscência mais divina do ser humano"*. Estes conceitos idealistas encontram sua máxima expressão no conceito absoluto do "Belo Ideal", protótipo imutável e divino das coisas, e do qual se procede uma arte errada e longe da realidade.

Senhoras e senhores, a arte é uma coisa real. É um resultado natural do organismo humano e constitui-se uma forma de atividade mental, que emana da necessidade do homem de exprimir-se, de comunicar-se. A arte é um meio legítimo de expressão e de comunicação, fato este que deve ser bem intenso em seu significado mais profundo e em suas consequências.

Desejo explicar-me melhor: Cada arte exprime e descreve qualquer coisa. Bem entendido, que cada arte tem um modo seu de expressão. A música, utilizando a infinita multiplicidade dos sons, exprime ideias **puramente** musicais, mas, não obstante, tais ideias surgem da mesma fonte, fonte esta que atinge as outras artes, e com estas se envolve e se desenvolve.

O homem como todos os seres vivos, possui desde a sua origem dois

meios de expressão para manifestar a dor e a alegria: O grito e o gesto. Desenvolve-se assim, desde o início a faculdade de produzir som e forma, condições materiais e elementares para todas as artes.

É desta faculdade (de produzir som e forma) que provêm as linguagens, quer seja a falada ou a escrita. Estas linguagens, todavia, em virtude da evolução social, se separaram para satisfazerem melhor à necessidade desta progressiva transformação. A atividade intelectual necessária ao uso de todos os instrumentos ágeis e fáceis de manejar, criou para seu uso, um complexo de signos particulares falados e escritos, mais ou menos convencionais, que constituíram a palavra e o alfabeto. As impressões da vida sensível, encontraram sua expressão em categorias de signos, onde a convenção ocupa menor importância, e que tem como principal característica a descoberta das sensações, dos sentimentos para a produção, das imagens e dos sons e que, agiram para os mesmos, tanto diretamente quanto possível, os seus sentidos.

Está nisto o verdadeiro caráter da arte.

Devido ao progresso e às maiores análises intelectuais, se liberou espontaneamente e evidente a linguagem falada e escrita dos temas primitivos, com os quais, no início se confundem a música, a poesia de um lado e do outro, a escultura, a pintura e a arquitetura.

Formaram-se grupos que se distinguem naturalmente:

- 1º Pela natureza dos meios de expressão, que se relaciona à vista e ao ouvido.
- 2º Pela diferença em sua forma primitiva, isto é, a linguagem falada e a linguagem escrita.

3º Pela diversidade das exigências intelectuais, às quais especificamente corresponderam – o movimento e a estática –, expressão da qual é o ritmo e a proporção. Enfim, pela variedade de suas relações com a ideia de tempo – sucessão e simultaneidade.

Repito: **Como meio de expressão originado da linguagem falada e escrita, a arte exprime e descreve alguma coisa.**

A arte, todavia, não só exprime o pensamento de uma época, de uma sociedade ou de uma classe social, mas, também, sintetiza os sentimentos e pensamentos que se traduzem em forma artística, através de sons, gestos e outros meios.

Socializando os sentimentos, a arte torna-se um meio de comunicação de grande eficiência, (predestinada às difusões de ideais ideológicos).

Me explico melhor: o público de uma obra musical que exprime uma determinada disposição de ânimo estará predisposto coletivamente a sentir-se dominado por um sentimento comum. O Sentimento e a ideia do artista se reproduzem no público, o transformam e o influenciam. E eis que temos um estado psíquico que está socializado.

Se entende agora bem de que se consiste a arte. Uma sistematização de sentimentos e pensamentos traduzidos na linguagem da forma plástica ou sonora. A função diretriz da arte consiste no socializar, transmitir e disseminar estes sentimentos (e pensamentos) na sociedade.

Este conceito conduz o artista a uma grande responsabilidade: Ao emprego utilitário deste meio de expressão, deste veículo de idéias, deste meio de comunicação e de socialização que se chama arte.

A obra de arte deve ser útil e servir a algum interesse da humanidade, no

sentido de testemunhar e denunciar os problemas da época, provocando no homem a sua consciência e a sua compreensão e contribuir assim para a evolução da vida social, dependendo isto da importância de uma obra de arte para o progresso revolucionário da humanidade. É esta a concepção utilitária da arte. Todas as artes são classificadas de acordo com a teoria marxista dos valores, dependendo este da importância de uma obra de arte para o progresso revolucionário da humanidade.

Por isto, o artista que não afina à sua obra o significado que lhe é devido em relação ao desenvolvimento social e à sua superestrutura, será um elemento inútil, e, como tal, nocivo à humanidade. Deste modo, o artista serve aos interesses da sociedade e da arte, assim como qualquer outra superestrutura, torna-se um reflexo da produção material, ficando como esta, sujeita às leis da evolução. Se entende por superestrutura ao conjunto de instituições políticas, sociais, artísticas, religiosas, etc, que em uma sociedade corresponde às relações de produções, às quais constituem-se a sua base econômica, isto é, a estruturada natureza material.

Bem, Senhoras e Senhores, me pergunto agora: Em que consiste esta lei da evolução?

A evolução consiste em um constante processo de transformação e de renovação, no qual nada é definitivo, onde sempre qualquer coisa nasce e se desenvolve, e qualquer coisa se decompõe e desaparece. Também a música está sujeita a esta lei. Recordo a decadência da polifonia e o nascimento da harmonia nos anos seiscentos; a decadência da tonalidade e o surgimento da atonalidade no início deste século.

Esta transformação da linguagem sonora, se processa em função do desenvolvimento econômico-social. Por maior que seja a importância da ideia, o valor mais importante consiste na evolução social correspondente às condições de vida, à base econômica, às forças produtivas e às relações

de produção.

Recordo que a transição do sistema feudal ao burguês no Renascimento italiano, deveu-se ao desenvolvimento das relações capitalistas comerciais, o Rococó, sua base social era a oligarquia financeira, e o nascimento do Romantismo deveu-se ao desenvolvimento da burguesia.

A evolução das forças produtivas, das condições materiais de existência são as fontes decisivas de todas as mudanças que se efetuam na sociedade. Como sabemos as forças produtivas de uma sociedade não se encontram num estado estático. Mudam-se, progridem, e, até mesmo, em certos momentos entram em contradições com as relações de produção existentes.

Inicia agora o período de transformação de todas as relações sociais de todas as superestruturas ideológicas, às quais as artes pertencem naturalmente, e tem iniciado o período de adaptação às condições modificadas da existência social.

Eis em que consiste o processo de evolução da expressão artística.

Vejamos mais detalhadamente quatro dos mais importantes elementos da estética musical propriamente dita:

- 1º O elemento formal que corresponde à simetria e assimetria das artes plásticas.
- 2º O estilo, isto é, o método de unir as diversas formas, o princípio da construção.
- 3º O conteúdo da obra de arte.

4º A técnica musical, incluindo o contraponto e a harmonia, como uma estrutura da superestrutura.

Na música como em todas as artes, a forma tem uma grande importância. Sem forma não existe arte. O tema, o motivo, a tonalidade, o ritmo, a rima, etc, são os elementos que compõem a forma musical.

A arte autêntica se distingue pelo fato de que a formada obra corresponde ao conteúdo nela representado. Por meio dos elementos da forma artística, o artista reflete a realidade, descreve os fatos mais importantes para o homem.

Se a forma artística tem tal importância, ela tem em proporção direta aos seus vínculos com o conteúdo, com a riqueza do conteúdo nela expresso. A conversão da forma artística em uma espécie de auto suficiência, independente do conteúdo, conduz ao formalismo. Os interesses da forma, neste caso, transportam o conteúdo ao último plano. Mas, os verdadeiros artistas, subordinam a forma às ideias. A forma, por isto, é um meio para exprimir um conteúdo notável. Para os acadêmicos, a forma é autônoma e o conteúdo está a ela subordinado.

Não é verdade, que a arte, na qual a forma torna-se autônoma, transcende à essência da arte autêntica. Degenera em profissionalismo indiferente, em um absurdo jogo de ritmos e sons. O fundamento de uma arte autêntica está no fato de que a forma e o conteúdo se correspondem mutuamente.

O fato de que o conteúdo determina a forma, de que a forma exprime determinado conteúdo, demonstra que a correspondência só pode existir entre um conteúdo definido e uma forma definida. Nem todas as formas podem ter um conteúdo determinado, assim como nem cada

conteúdo pode ter como base uma forma determinada. E, considerando que o conteúdo dos fenômenos muda-se constantemente, o conteúdo dos objetos em desenvolvimento deve, por consequência, entrar em contradição com a velha forma.

Esta contradição é a fonte mais importante do desenvolvimento da expressão artística. A contradição não existe entre o conteúdo e a forma em geral, mas entre um novo conteúdo e uma velha forma. No processo de desenvolvimento, o conteúdo muda-se, absorve novos elementos e se transforma, em última análise, em novo conteúdo. Além disso, a forma continua como a primeira, isto é, a velha. A forma vem depois do conteúdo, dado que a própria necessidade de nova forma só nasce quando o conteúdo que já está mudado, ou esta para mudar, mostra a necessidade de uma mudança da forma. A nova forma exprime, correspondentemente, um novo conteúdo e cria novamente a possibilidade de seu desenvolvimento, constitui-se uma organização interna do conteúdo em progresso e o desenvolvimento continua a efetuar-se tênue até que surja de novo um conflito, e assim sucessivamente.

Quando, ao fim do século XVIII, nasce a forma de sonata, esta surge em consequência da contradição existente entre o conteúdo novo, originado do espírito do Rococó, e a velha forma originária do Barroco.

Chamamos Classicismo a época na qual existe perfeita correspondência, entre forma e conteúdo. Através de Beethoven, Wagner e Debussy, o conteúdo se transforma novamente em fins do século passado e ao princípio deste, entrando em contradição com a velha forma. Esta contradição permanece ainda hoje. E assim podemos hoje observar a transformação das velhas formas e da nova correspondência entre a forma e o conteúdo surgirá um novo classicismo.

Os elementos formais – entre estes, principalmente o ritmo e o material

temático –, estão ligados à vida social. É interessante, por exemplo, observar como o ritmo se desenvolve sob a influência direta do trabalho material. Assim, todas as canções de trabalho surgem da mesma base, como se pode verificar nas canções dos barqueiros do Volga e em muitas outras canções de colheita e de trabalho do folclore de todos os povos.

O ritmo é, com raras exceções, um instrumento de organização do trabalho. Por outro lado, os elementos formais tornam-se mais complexos em virtude da estrutura vital mais complicada, porque, a vida, de complexidade crescente, altera a natureza psico-filosófica do homem. O ouvido “inculto” do selvagem é condicionado à evolução social, tanto quanto o “refinado” ouvido dos habitantes das grandes cidades civilizadas com sua movimentação nervosa e tremendamente sensível.

Também o estilo está condicionado ao curso da vida social. Entendo por estilo a encarnação da psicologia que domina a expressão dos sentimentos, das ideias, do estado de espírito e das crenças que “flutuam no ar” em uma determinada sociedade.

A música do canto gregoriano, isto é, o estilo românico não apresenta as mesmas características de uma canção popular italiana. Tais produções, frutos de diferentes ambientes sociais e outros hábitos, devem ser diferentes. Os hinos religiosos e canções populares ou marciais, não podem ser compostos nem constituídos do mesmo modo, uma vez que suas formas exprimem diferentes sentimentos e pensamentos. Esta diferença resulta das diversas situações da sociedade de classes, estando ela condicionada ao desenvolvimento econômico, isto é, ao estado das forças produtivas.

O conteúdo, impossível de isolar-se da forma, é, sem dúvida determinado pelo ambiente social. É evidente que a obra de arte só sobreviverá se exprimir aquilo que apaixona os homens, de um modo ou de outro, em um determinado momento. A obra de arte que não reflete o interesse geral

da sociedade ou de suas diversas classes, é fora da realidade, absurda e vã.

Com respeito à técnica e construção musical – incluindo o contraponto e a harmonia –, estes estão naturalmente ligados a todos os fatores que acabo de citar, e por isto, estão subordinados ao movimento das forças produtivas.

É claro que o fato de não possuir o piano e o violino, impediu ao povo em estado primitivo tocar tais instrumentos e compor para eles. A música só iniciou o seu prodigioso desenvolvimento com a invenção destes instrumentos modernos e com a emancipação da música instrumental nos séc. XVI e XVII.

Por outro lado, os princípios sobre os quais repousa a construção musical, isto é, a parte arquitetônica da arte sonora, encontram sua aplicação na ciência que estuda os fenômenos acústicos e na matemática. É claro que mesmo a parte técnica da arte musical se desenvolve com novas pesquisas científicas.

O poder da música que se exerce principalmente através da concordância dos ritmos e dos sons com os nervos auditivos colocados em vibração, tem também relação com as outras artes, e a ciência começa a clarear tal singular analogia.

Assim, para a relação numérica da qual se constitui o som, e que podemos determinar com precisão, a música pode ser considerada a arquitetura dos sons, como a arquitetura pode ser considerada a música das dimensões. De ambos os lados é indispensável a equivalência de proporções e harmonia.

Por meio da analogia das vibrações sonoras e luminosas se explica a semelhança das sensações resultantes dos sons e das cores.

O choque provocado pelas dissonâncias, que se anulam por intermitência, provocam tensões sobre os nervos auditivos, do mesmo modo e na mesma proporção que a oscilação de uma lâmpada irritam a vista forçando os

nervos óticos a uma sucessão muito brusca de mudanças de luz e sombras.

As cores e os sons muito estridentes cansam todavia, mas por outra razão: pela continuidade de uma exagerada tensão, por uma sensação muito viva. Usando-se instrumentos que produzem um só som básico com um mínimo de sons harmônicos não se obtém um resultado diferente de uma música triste e depressiva.

Pelo contrário, a música produz o colorido quando as cordas vibram livremente e portanto emitem um som básico acompanhado de um grande número de sons harmônicos. Isto, enquanto as múltiplas fibras do aparelho auditivo estiverem conjugadas às numerosas sensações simultâneas e concordantes.

Por outro lado, se a música se limitasse a subir e descer sempre com graduações imperceptíveis, a escala das vibrações sonoras provocaria logo uma sensação de tédio, de sonolência, de aborrecimento. A continuidade de um movimento sem variedade, tem exatamente o mesmo sentido e o mesmo valor artístico para a música, que um prolongamento indefinido de uma linha reta na pintura, ou de uma parede sempre nua na arquitetura.

A uniformidade e a monotonia estão em contradição direta e absoluta com a impressão artística, que tem por caráter essencial a variação de movimentos, a exaltação da atividade cerebral, ou em outros termos – a super-excitação da vida.

O resultado disto, é que, a música consequência de movimentos e de sons, tem por dever principal, variar frases e movimentos como a dança varia os movimentos e atitudes do corpo.

Podemos, portanto, dizer que a música é a dança dos sons. Esta

comparação que continua a ser verdadeira, era evidente quando imperava o estilo da fuga. O tema que se repetia em diversas alturas, com as vozes que sucediam mesclando-se e separando-se, as frases que se precipitavam sobre as outras, avançando e retrocedendo em ordem, ligando e desligando gradualmente, sem esforço, sugeriam a ideia de grupos que se aproximavam, se cruzavam e se estreitavam.

Os sons são para o musicista matéria rude, como as pedras o são para o arquiteto e as cores para os pintores. A melodia que resulta apenas da sucessão de sons, dispõe deste material segundo uma espécie de desenho, que, logo posto à simples audição, vem determinado do espírito. Os acordes, isto é, os grupos de sons simultâneos, que constituem-se um elemento harmônico, proporcionam uma sensação análoga àquelas das cores de um quadro.

Já vimos como os principais elementos e a estética musical estão ligados ao desenvolvimento econômico e social. Examinaremos agora a evolução da expressão musical em função deste mesmo desenvolvimento econômico e social, pelos fatos concretos da história da música.

Findo o séc. XVI, prevalece o princípio da comunidade; malgrado as restrições feudais, que, não obstante, tanto uma quanto outra eram formas de organização. O indivíduo era relegado de modo absoluto, absorvido pela família, pela igreja, corporações, confrarias, e pelo estado. A esta organização, corresponde exatamente o canto coral, que gozava de grande prestígio. Apesar disto, o indivíduo lutava para abrir o seu caminho.

Entendo por indivíduo, a personalidade burguesa. Nesta época, nasce no domínio da música o canto solista e drama musical, tendo seu maior representante Cláudio Monteverdi. O novo estilo chamado representativo, estilo das obras teatrais, das óperas, dos dramas, praticamente se constitui uma transição para o recitativo, canto e diálogo, melodia e ritmo, tudo

subordinado à fiel transmissão e representação das palavras do texto literário.

Acho sempre muito interessante examinar sob o ponto de vista econômico-social a obra dos dois maiores expoentes do estilo Barroco: Bach e Haendel.

Comparemos, por exemplo, o final da “Paixão segundo São Mateus” de Bach, composta em 1729 com o final de “O Messias” de Haendel, escrito em 1741. A obra de Bach, termina com um *lento-andante* em pianíssimo, comum a música de intensa angústia e resignação.

A composição de Haendel, termina com dois movimentos ligados entre si, começando com um largo, que se desenvolve até um andante, mais afirmativo, concluindo com um triunfal *Allegro*, em fortíssimo, com trompetes e tímpanos, em um espírito de alegria e satisfação ilimitada.

A qualidade introspectiva da maior parte da obra de Bach, mesmo contendo a insistência das retumbâncias pungentes e consequentes da história bíblica, era uma natural reação contra uma vida particularmente provinciana, em uma atrasada cidade da Alemanha, longe dos principais centros, dos acontecimentos do seu tempo. São estes os fatores econômico-sociais que favoreceram o complexo e fechado cromatismo, assim como a complicada especulação contrapontística, tão característica em grande parte da obra de Bach. Na “Paixão Segundo São Mateus”, Bach sintetiza duzentos anos de sofrimentos e desejos insatisfeitos de trabalhadores camponeses da Alemanha do Sul, os quais se converteram à fé protestante para livrarem-se das dificuldades da vida.

A música de Haendel, mais fácil, mais imediata e mais exterior que a de Bach, evita quase sempre as complicações contrapontísticas e cromáticas, baseando-se no contraponto harmônico relativamente simples, o caráter

direto daquele que incita à uma vida de energia e ação.

Observem, senhoras e senhores, a obra de Bach, que reflete vários grupos sociais com os quais o mestre teve contato. A “Cantata Campestre”, a “Cantata do Café”, assim como a sólida e robusta estrutura das Invenções, peças didáticas e instrumentais, e movimentos da dança nas quais se reflete a vida honesta e laboriosas dos trabalhadores e pequenos burgueses, ou as “Grandes Tocatas” e os “Concertos de Brandemburgo”, refletem a vida plena de fausto da aristocracia.

É interessante notar que mesmo antes da Revolução Francesa, predominava o estilo Rococó, com Rameau, Couperin e Karl Phillip Emmanuel Bach, estilo que tinha como base social a era do domínio da aristocracia feudal e da oligarquia financeira. Os encargos de coletor do tesouro eram vendidos; as operações financeiras eram duvidosas; e as especulações se verificavam na Bolsa. Política comercial e colonial. Hegemonia política da nobreza, a qual necessitava de dinheiro e vendia os seus títulos, que os ricos burgueses compravam. Tal era o ambiente das coisas nas chamadas “esferas superiores”.

Este ambiente determinou os costumes peculiares à este “período galante”. A vida era dominada pelo amor, não como uma paixão poderosa, mas sob uma forma de galanteria, que constituía o comércio dos nobres. A arte Rococó, com as suas curvas delicadas e absolutamente erótica é um reflexo perfeito desta característica da psicologia social.

E observemos, Senhoras e Senhores: nos nossos tempos, a multiplicidade de correntes estéticas é uma consequência da tendência “arte pela arte”, que se revela por um individualismo extremo, típico da decadência burguesa. Esta arte exprime com particular agudeza, uma situação na qual o mecanismo capitalista se deteriora com maior velocidade e onde o processo de desintegração classista, de transformação dos burgueses intelectuais em resíduos humanos, indivíduos empurrados para fora

de suas classes pela pressão dos grandes acontecimentos, se verifica rapidamente. Este estado de desespero se exterioriza por um reforço do individualismo e do misticismo.

Senhoras e Senhores: sinto os defensores de uma estética idealística perguntarem: Em que lugar fica o gênio, em relação à personalidade individual em uma estética, que explica uma obra de arte como resultante natural do desenvolvimento sócio-econômico baseado nos princípios científicos?

A isto respondo: Os gênios, a personalidade, os talentos juntam-se sempre em qualquer parte onde existam condições favoráveis ao seu desenvolvimento. Isto significa que cada talento que tenha efetivamente se manifestado, isto é, cada talento convertido em força social é fruto das relações sociais. Os homens de talento só podem fazer variar o aspecto individual, e não a orientação geral dos acontecimentos.

Se causas mecânicas ou fisiológicas estranhas ao curso geral do desenvolvimento sócio político e intelectual da Alemanha, tivessem provocado a morte de Schumann, Brahms ou Wagner na sua infância, a música alemã seria menos perfeita, mas a orientação geral de seu desenvolvimento, na época do romantismo, teria sido a mesma. Não teria sido Schumann, Brahms nem Wagner que criaram esta orientação, tão pouco Beethoven ou Schubert. Estes foram tão somente os melhores representantes das tendências da época.

É verdade que em torno de uma personalidade, se constitui geralmente toda uma escola e seus discípulos são forte e frequentemente influenciados pelo mestre; por isto, o vazio que deixaram com sua prematura morte Schumann, Brahms e Wagner na música alemã da época do romantismo, exerceram uma grande influência sob muitas particularidades, favorecidas pela história da futura música na Alemanha. Mas esta história não segue

mudada em seus fundamentos, uma vez que ela não é produto, em virtude de certas causas gerais, de uma mudança fundamental no curso geral do desenvolvimento intelectual da Alemanha.

Sabemos que as diferenças quantitativas se transformam finalmente em qualitativas. Isto é sempre verdade. Se aplica também na história da arte. Uma determinada corrente pode não atingir nenhuma manifestação notável, se as condições e circunstâncias favoráveis fizerem desaparecer, uma após outra, as personalidades que a representaram.

Mas a morte prematura dos homens não interfere na manifestação artística desta corrente, a menos que esta corrente não tenha suficiente profundidade para revelar novos talentos e novas personalidades. A profundidade de qualquer corrente artística é determinada pela importância que ela tem para a classe social que representa, e para o estado social desta mesma classe, ainda que tudo dependa em última análise do curso do desenvolvimento social e das correlações de forças sociais.

Em tal modo as particularidades individuais das personalidades eminentes determinam o aspecto individual dos acontecimentos históricos e o elemento causal estreita sempre uma certa parte no curso destes que, a orientação destes é determinada em última análise, pelas coisas chamadas causas gerais, isto é, determinada de fato pelo desenvolvimento das forças produtivas e mútuas entre os homens.

Um homem é grande, não porque a suas particularidades individuais imprime uma fisionomia individual aos grandes acontecimentos históricos, mas porque é dotado de um talento, isto é, de particularidades que o tornam mais capaz de servir às grandes necessidades sociais de uma época, necessidades estas que surgem pela influência de causas gerais e particulares.

O grande é um iniciador, porque enxerga mais longe do que os outros, porque deseja mais fortemente que os outros. Eles não podem parar ou modificar o curso natural das coisas, mas a sua atividade constitui-se de uma expressão constante e livre deste curso, necessário e inconsciente. Nisto consiste toda a sua importância e toda a sua força.

Nenhum grande homem pode impor à sociedade, relações que não correspondam mais ao estado das forças produtivas, ou que ainda não chegaram à correspondência deste. As relações sociais têm a sua própria lógica; e, quando os homens se encontrarem em determinadas relações, estes necessariamente sentirão, pensarão e agirão de um certo modo e não de um modo diverso. Seria inútil que uma personalidade eminente se empenhasse em lutar contra esta lógica, pois a marcha natural das coisas, ou seja, a própria lógica das relações sociais, reduziria e anularia os seus esforços.

A história, senhoras e senhores, não é feita de personalidades, mas de conjuntos sociais, que é o seu **único agente**. E a ciência substituiu as explicações fantásticas da metafísica e da mitologia antiga e moderna, com o estudo direto das coisas, dos fatos e dos seres. Depois de ter percorrido longos séculos, buscando nas atividades, nas ideias, ou entidades mitológicas, a solução dos enigmas e da moral se unem diretamente à natureza do homem.

O homem torna-se por ele mesmo um eterno objeto de observação. E este é o maior acontecimento do séc. XIX, porque eles deram à ciência uma nova direção, orientando suas investigações neste sentido.

O artista de nossa época assistirá à completa mudança de sua posição social, assim como a transformação de cada forma social da música. Eu me refiro às formas sociais tais como o concerto e o teatro.

E por isto também a sua própria obra será transformada em sua essência. A revolução atingirá também profundamente o campo das artes com muito mais força do que podemos imaginar.

O compositor do movimento popular e da sociedade coletiva utilizará toda a ciência e toda a técnica que herdou do passado, não para escrever uma música de luxo para uma minoria, mas uma música que deve ser de todos e em torno de todos. Esta música poderá exprimir a realidade e a intensidade do sofrimento, da opressão, da luta, da esperança, da alegria e da decisão do povo. Poderá inspirar a coragem e o fogo que permitirão remover as causas de tais sofrimentos.

Esta estética assemelha-se muito à nobre moralidade do músico trabalhador da Idade Média, que trabalhava com zelo e abnegação por uma causa, que considerava superior à sua pessoa e à sua arte. A ideia é a mesma. Só que, enquanto o musicista medieval procurava a “Glória de Deus” e o “Servir à Igreja”, nós buscaremos a “Glória do Homem” e o “Servir à Humanidade”.

COMENTÁRIO

Celso Loureiro Chaves

Deixemos que Koellreutter nos fale de suas concepções de estética e, por extensão e enfim, de suas concepções de música como representação social, como portadora de verdades que lhe são externas mas que a informam e justificam.

Mas neste texto a voz de Koellreutter é a de quase cinquenta anos atrás. E o que o denota o rigoroso dogmatismo que vai engessando frase a frase o fluxo das ideias. Quantos eventos, nestes cinquenta anos, foram desdizendo estas ideias, enfraquecendo-as às vezes aos poucos ou invalidando-as de um só golpe. Tudo o que se passou entre o então e o hoje faz supor uma distância bem maior do que a mera cronologia, pois poucas das inabaláveis verdades e poucos dos sólidos absurdos deste a texto permaneceram sólidos e inabaláveis diante de um percurso sonoro que se foi fazendo imprevisível.

Mesmo sendo assim esta voz de Koellreutter, o polemista incurável, há que ouvi-la. Mesmo na superação das ideias, Koellreutter permanece instigante e revelador como sempre. Aqui, a secura do dogmatismo de suas palavras é tal e qual aquela que forjou Schenker e que também moldou Schoenberg. Mas existe mais do que a tradição austro-germânica a alimentá-las – uma aragem tropical também as envolve. Pois não é que o dogmatismo de Koellreutter (“o artista que não afina à sua obra o significado que lhe é devido em relação ao desenvolvimento social e à sua superestrutura, será um elemento inútil, e, como tal, nocivo a humanidade”) o aproxima daquele outro polemista a quem por todos os direitos ele devia em estar oposição, Mário de Andrade (“todo artista brasileiro que fizer arte internacional ou estrangeira é um inútil, um nulo”)?

Este texto de Koellreutter deve ser lido atentamente, identificando as ideias que se foram extinguindo e que assim se foram mumificando. E identificando também, aqui e ali, as ideias que, num momento de vislumbre, adiantaram conceitos que um dia ainda viriam a adquirir relevância. Pois é mérito do autor ter previsto a posição futura e central e da interdisciplinaridade e da cientificação como potentes meios para explicar a música e para esquadrihar e ampliar o pensamento sonoro.

É na frágil convivência o entre dogma e a voz oracular que este texto acaba falando tanto de cinquenta anos atrás quanto, inevitavelmente, do nosso tempo. Mas não foi isto o que Koellreutter fez sempre? Dia a dia, não foi assim que o pensador Koellreutter soube metamorfosear o seu pensamento para afiná-lo com a contemporaneidade? E aqui, mesmo ecoando outra época e envolvido por uma moldura intelectual datada, Koellreutter nos diz que, mesmo quando engessado pela inflexibilidade ideológica, ele sempre soube tudo o que se haveria de passar com a matéria sonora.

Celso Loureiro Chaves, Compositor e Professor do Instituto de Artes-Departamento Música/UFRGS.

A MÚSICA NA ERA TECNOLÓGICA



H. J. Koellreutter

Exemplar datilografado (11p.)

Vivemos num mundo cuja realidade é produzida, cada vez mais, pelo homem. Um mundo artificial, por assim dizer. O que é natural, ou seja, aquilo que nos foi dado pela natureza, deixou de ser o nosso meio-ambiente.

Criou, o homem, o mundo tecnológico, evento que, na segunda metade de nosso século, transformou por completo o nosso ambiente, a sociedade e o próprio homem. A técnica, ou seja, mecanização, motorização e automação de nossas vidas, tornou-se o tema principal de nossa época.

Neste mundo, a forma de viver é determinada e caracterizada pelo comportamento racionalista, atitude esta que se configura como tônica do relacionamento do homem moderno com o meio e com a própria vida. Controlar o mundo e organizar a vida através da razão é, talvez, a tendência mais característica do nosso século.

Recorrendo ao processo de racionalização, nivelamento, padronização e quantificação, a atitude racionalista influencia e condiciona a maneira pela qual o mundo se reflete na consciência humana, bem como o relacionamento com este, através de uma atitude pragmática. Esquemas mecânicos, organização, centralização e divisão de trabalho estão se tornando realidades de vida, fatores vitalmente importantes, que

controlam a existência do homem moderno e, forçosamente, conduzem-no sob suas leis.

O sociólogo Max Weber referiu-se a essa realidade, resumindo seu conteúdo como sendo “o desencantamento da existência humana”. No seu livro intitulado “A Situação Espiritual de Nossos Dias”, o filósofo Karl Jaspers fala de um mundo “*despido de Deus*”, referindo-se à transformação dos valores de nosso tempo (valores que, cada vez mais, perdem seu caráter de qualidade para transformar-se em categorias de quantidade) e ao abandono, cada vez mais marcante, dos ideais que, até hoje, vinham regendo a nossa vida.

Dessa realidade, no entanto, não podemos escapar, pois o homem que a criou, levado por certas experiências vitais e, talvez, por certas necessidades antropológicas, também se vê obrigado, a todo e qualquer momento, a envidar esforços para conservá-la, aperfeiçoá-la e controlá-la. Nesse processo continua a criar e a inventar numa dinâmica vital que desconhece um ponto de parada.

A arte representa um dos meios que capacitam o homem a satisfazer as leis de manutenção, aperfeiçoamento e controle deste mundo tecnológico. Consequentemente não existe isolada no vazio, mas torna-se como que uma declaração da natureza humana, espelho de sua condição e testemunho da época em que nasce.

A música ocidental foi, em certa época, um meio de comunicação com Deus, de contato entre o homem e o que estava acima dele. Era, então, a expressão daquilo que ele sentia e percebia. Mas agora, parece surgir um poderoso oponente – a máquina.

O homem, no século XIX, deposita nela sua confiança. A máquina tornou-se o

ponto central da civilização e da cultura. Uma era tecnológica havia nascido.

Numa exibição mundial em Paris, em 1900, o historiador e filósofo americano Henry Adams declarou: “Este é um novo século. A eletricidade é seu Deus”. Em fevereiro de 1909, o jornal parisiense “Le Figaro” editou um manifesto futurista do escritor italiano F. T. Marinetti, o qual dizia: “Nós pretendemos que o esplendor do mundo seja enriquecido por uma nova beleza: a beleza do tempo... Por que olhar tolamente para trás num momento em que é imperativo transpor as misteriosas portas do impossível? Nós glorificamos as grandes massas, agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; o surgimento colorido e polifônico do ruído nas modernas capitais; a vibração noturna dos arsenais e lugares de construção sob suas poderosas luas elétricas; as estações da estrada de ferro, insaciáveis devoradoras de serpentes fumegantes; as fundições de ferro, com as sinuosas espirais de densa fumaça suspensa no céu; as pontes que, das diabólicas forjas, são lançadas em um salto atlético sobre os pensativos rios; as aventuras dos vapores trilhando o horizonte, as locomotivas...”

A partir dessas ideias que fascinaram a humanidade no início de nosso século, surgiu inicialmente a música sobre a máquina. A literatura e a pintura começaram a adaptar-se a este tema e, durante os anos que entremearam as duas grandes guerras, grande número de compositores utilizaram-se desta temática. **L' Aviatore Dro**, uma ópera de Balila Pratella; **The Machine**, para orquestra de câmara e piano de Fritz Klein; o movimento sinfônico **Pacific 23** de Arthur Honegger; o **Ballet Mechanique** de George Antheil; a ópera **Iron Works** de Alexandre Mossolow; o ballet **Pas D'Acier** de Prokofiev; o drama musical **Hopkins, the mechanic**, de Max Brand; **Impressões de uma usina de aço**, do compositor brasileiro Cláudio Santoro; o ballet **PS** do compositor mexicano Carlos Chaves; o ballet robotizado **Machine Man** de Eugen Zadar e dois trabalhos coreográficos: **Gas-Station** do compositor americano Virgil Thompson e **Mechano** do compositor argentino José de Castro.

No prefácio da partitura de **Pacific 23**, Arthur Honegger confessou: “*Eu sempre*

tive paixão por locomotivas. Para mim elas são seres vivos, que amo tanto quanto alguém amaria mulheres ou cavalos”. Honegger exalta o calmo despertar das máquinas em repouso; o esforço da partida: o ganho gradual de velocidade, até alcançar um apogeu lírico: a paixão de um pesado trem de 300 toneladas ressoando, através da noite, a 120 Km por hora.

Para tal evolução, era inevitável que a instrumentação da orquestra clássica-romântica fosse considerada inadequada. Em 1925, o compositor americano Henry Cowell produziu no piano sons e ruídos surpreendentes semelhantes aos produzidos pelo sopro de um tubo de ferro grave. Produziu ainda gemidos agudos que lembravam uma serra circular distante, criando assim o chamado “piano preparado” que foi ampliado e superado por John Cage.

O italiano Russolo dividiu sua orquestra futurista em seis grupos de ruídos:

- 1 - Estalos e estampidos;
- 2 - Assobios e sibilos;
- 3 - Murmúrios e sussurros;
- 4 - Chiados;
- 5 - Sons obtidos por fricção e percussão;
- 6 - Vozes de animais e seres humanos;

Criou a chamada orquestra **Intona Rumore**, delineando suas ideias em um manifesto. Ali, entre outras coisas, escreveu Russolo: “A música, hoje, torna-se cada vez mais complexa. Busca uma combinação de notas que soe dissonante, estranha e grosseira ao ouvido. Assim estamos nos aproximando cada vez mais da música de ruídos. Nós, futuristas, amamos muito a música de todos os grandes mestres. Beethoven e Wagner comoveram nossos corações durante anos, mas agora, estamos saciados deles. Para nós existe um prazer maior numa combinação ideal de ruídos de carros de rua, de máquinas de combustão interna, de automóveis e de multidões agitadas, do que ouvir tantas vezes, por exemplo,

a Eróica ou a Pastoral... Nós iremos nos entreter em orquestrar mentalmente os ruídos das venezianas metálicas das vitrines das lojas, das portas batendo, da confusão e dos atropelos das multidões, do constante movimento das pessoas nas estações da estrada de ferro, dos maquinismos de aço, das fábricas impressoras, usinas elétricas e metrô”.

Assim o compositor suíço Rolf Liebermann, por exemplo, teve a ideia de deixar os sons e ruídos que ouvimos nas lojas e escritórios falarem por si próprios: combinou as máquinas que são geralmente usadas nesses locais, criando uma grande orquestra “conduzida” por um aparelho de controle. Rolf Liebermann escreveu uma composição rítmica para essa orquestra que foi gravada após meses de colaboração entre ele, o desenhista do aparelho de controle, um técnico que transformou os sinais em linguagem de computador, um engenheiro de som e um engenheiro acústico. Criou assim uma composição para 156 máquinas, intitulada **Sinfonia Les Echanges**.

Em 1945, a chamada Escola de Paris, formada em torno do compositor Pierre Schaeffer, começou a reunir e a transformar eletro-acusticamente ruídos e sons sintéticos, artificiais e naturais. Surgiu assim a chamada “Música Concreta”, que desde essa época vem ampliando sua penetração em filmes, rádios, teatros e televisões de todo o mundo.

As duas partes mais importantes do equipamento técnico, com os quais o grupo em torno de Pierre Schaeffer produziu sua música concreta, são o “Fonogen” e o “Morphofon”. Por meio do “Fonogen”, um magnetofone com 12 velocidades diferentes, inventado por Schaeffer, obtém-se a transposição de frequências, isto é, a mudança do material sonoro em relação à altura e ao volume. O “Morphofon” é usado para mudanças na estrutura, sendo um magnetofone com 10 unidades de reprodução. Cada unidade magnética é ligada a um amplificador especial, cuja atuação pode ser regulada por meio de um simples filtro. Com o “Morphofon” consegue-se produzir um eco sintético, mudar o timbre em regiões

definidas e até mesmo produzir processos primitivos de modulação.

Na produção com a fita magnética, as pausas são obtidas por meio de um par de tesouras. Trata-se de uma montagem sonora, por assim dizer; o compositor corta as partes desejadas das gravações do material, colocando-as em uma fita virgem.

Montagem significa colocar lado a lado partes individuais que, por si mesmas, são independentes e isoladas. Arte como montagem desconhece o trabalho orgânico, homogêneo e criativo no sentido tradicional. O artista da era tecnológica reúne o que está à mão: a realidade em sua total multiplicidade simultânea e confuso caos. Trata com materiais que estão fora do seu mundo interior consciente, tornando-se assim, um observador. Em outras palavras, a arte como montagem é o reflexo formal do irromper da realidade na consciência, uma nova realidade que traz a marca de uma grande transformação política, social e econômica por um lado, e um conhecimento revolucionário das ciências naturais por outro.

Em consequência do irromper dessa realidade – encarada como um todo –, o artista registra e transforma o mundo e os objetos em arte concreta. Neste tipo de arte o objeto torna-se o componente principal, supondo-se que transcenda o tema em sua importância, como enfatiza Fernand Leger.

Também o poeta moderno organiza objetos diferentes, individuais no mundo e em si mesmos, colocando-os lado a lado em uma espécie de técnica aglutinadora.

A semântica, onde o significado é inteligível, cede lugar ao puramente fonético, no caso de Gertrude Stein, Kurt Schwitters, Tristan Tzara, Eugen Jolas. Em 1934, Marinetti, em seu manifesto “Aero Music”, pediu que os compositores não agregassem à música, poemas do “Passatism” isto é, do

passado, mas apenas “*uma síntese de palavras soltas*”, ou seja, combinações alógicas de sons.

O poeta alemão Gottfried Benn referiu-se a estes novos líricos quando escreveu “...*poesia absoluta, poesia sem fé, poesia sem esperança, poesia endereçada a ninguém, poesia composta de palavras que o leitor reúne, fascinado*”.

A música caminhou ao lado de tal poesia e arte concreta, apresentando o material intacto, não trabalhado, do mundo dos sons. Todos os sons e ruídos que possam ser ouvidos de algum modo e em algum lugar, são coletados. A partir desses sons que foram registrados de forma definitiva numa fita, uma seleção precede a reorganização dos sons em um trabalho único. Os sons poderão ser apresentados uns após outros, sobrepostos, ou ainda em contraposição.

No início do século, quando Ferruccio Busoni, em seu discutido livro “Ensaio de uma nova estética da arte musical”, escreveu que o desenvolvimento da música haverá de estagnar devido às limitações de nossos instrumentos musicais, os físicos Ferest e Yon Lieben inventaram a válvula eletrônica, que se tornou o ponto de partida de uma nova música, a chamada “música eletrônica”.

Na primeira fase da “música eletrônica”, as vibrações foram produzidas pela passagem da eletricidade através de um vácuo. Desta maneira, o próprio som pode ser tecnicamente fabricado. O material sonoro objetivo, obtido assim, é registrado numa fita, criando-se uma obra musical que – assim como os trabalhos de “música concreta” –, não necessita de interpretação e, como a pintura e a escultura, é passada diretamente ao consumidor, neste caso, o ouvinte. Com a válvula eletrônica passou a existir um gerador de sons que, no futuro, quem sabe, poderá substituir a velha orquestra. E, assim, as vibrações dirigidas dos elétrons no tubo do vácuo, sem a inércia da limitada matéria, tornou-se o marco da nova arte de compor.

No ano de 1927, como já mencionei, tinha-se produzido uma grande quantidade de trabalhos musicais sobre a máquina, e muito já tem sido feito para que a música se origine da máquina.

Theremin já havia apresentado seu aparato ao público. George Mager apresentou suas construções de geradores eletrônicos. Pouco depois Maurice Martenot desenhou suas “Ondas Martenot” e Frederich Trautwein seu “Trautônio”.

A espantosa liberdade e complexidade do novo material sonoro, bem como a necessidade de limitá-lo, tem levado muitos compositores de nossa época a um conflito de princípios. Tendo em vista esse novo reino dos sons, aparentemente caótico, que admite caminhos em todas as direções, buscam apoio nos rigorosos sistemas de forma.

A escola de Colônia com Hebert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Gottfried Koening e Maurice Kagel, segue inicialmente consumindo o trabalho estruturalista de Anton Webern. A divisão da oitava em doze sons equivalentes é o modelo. Os desenhos eletrônicos são feitos de acordo com ele. Tal procedimento já produziu microrganismos musicais, contendo as mais interessantes estruturas.

No ano de 1956, foi criada a primeira composição musical para vozes humanas e sons eletrônicos. Este trabalho intitulado **Homenagem a Joyce** do compositor italiano Luciano Berio, combina palavras faladas com estruturas sonoras eletronicamente produzidas. O compositor utiliza-se das notas entoadas em vogais, dos ruídos das consoantes e de uma série de sons intermediários chamados mesclas. Trata os sons falados cantados como espécimes orgânicos, separados em uma compreensível e sintética família de sons. Fragmentos sonoros, pronunciados de modo isolado, formam, ocasionalmente, palavras inteligíveis. Esses fragmentos, por outro lado, permanecem valorizados pelo seu aspecto puramente sonoro.

Berio afirma que os sons falados são muito mais diferenciados em sua estrutura do que todas as notas compostas até então. As notas eletronicamente produzidas complementam esses sons com o grau necessário de afinidade sonora, ou inversamente: os sons falados são organicamente inseridos numa série de sonoras cores eletrônicas.

O trabalho criativo em um estúdio eletrônico, tem se tornado uma parte importante da atividade de composição em quase todos os grandes centros de música do mundo ocidental. O teatro, o cinema, o rádio e a televisão utilizam-se, frequentemente, deste tipo de música, e, mesmo a música leve, assim como a música de dança, formas que desempenham um grande papel do ponto de vista social na era tecnológica, tem sido produzida eletronicamente desde 1960.

Gradualmente os sons eletrônicos tornam-se familiares ao ouvinte, e a idéia de um cosmos sonoro, que, inicialmente, parecia ser caótico e assustador, cede lugar à percepção da ordem inerente e do conteúdo artístico desta nova música. Reconhece-se assim o espírito dominante do homem, dentro de um trabalho emocional e intelectualmente determinado, o qual não pode existir automaticamente, de uma maneira puramente mecânica.

A possibilidade de que nossa cultura e civilização persigam exclusivamente a ideologia do mundo tecnológico e de que utilizem-se, cada vez mais, dos métodos produzidos pelo capitalismo, da máquina técnica, das ciências naturais, da administração burocrática, do estado totalitário e da produção automática e sintética de tudo, torna-se hoje um dos grandes perigos de tal desenvolvimento.

O receio é que, reunindo-se em torno dessas forças da vida moderna, nossa civilização crie um sistema que, embora seja mais completo e perfeito, tenha seu comando delegado a uma inteligência consciente, mas despersonalizada: o quarto homem, como dizia Alfred Weber.

Tal procedimento estará, necessariamente, ligado a um desprezo, ou mesmo à supressão de todas as características humanas, bem como das instituições surgidas nos estágios anteriores do desenvolvimento do homem. Em tal mundo, cada impulso humano será suprimido por um processo mecânico que seria imune a todas as aspirações humanas que pudessem perturbar seu inativo caminho.

O uso prático da máquina “pensante” dá origem a uma ciência técnica inteiramente nova, a chamada cibernética. Cérebros eletrônicos estão substituindo a condução e o controle do processo de produção industrial e outra revolução que nos irá colocar frente a novas e difíceis tarefas está a caminho.

Uma revolução da arte tradicional com a ajuda da cibernética está ainda por se processar, mas seus efeitos já são percebidos na estética, bem como no campo social. No futuro não se perceberá mais uma ligação direta entre a criação e a inspiração artística. Muito cedo, as ideias serão fornecidas pelos chamados agentes intermediários, ou seja, as máquinas. Resultados notáveis, a esse respeito, já têm sido alcançados pela Universidade de Ciências Técnicas de Stuttgart. Procede-se, neste caso, do fato de terem os trabalhos de arte uma chamada “expansão” e de serem dependentes de uma esfera física, em relação ao seu “material”. Deste modo, os trabalhos de arte são passíveis de serem avaliados por meio de leis quantitativas.

As fórmulas das ciências naturais são usadas para determinar a chamada informação ou entropia, contida em um determinado trabalho. Textos de Goethe, Rilke, Carossa, Thomas Mann e Jaspers, assim como as composições de Beethoven, Bach, Tchaikovsky, Richard Strauss e Hindemith, já têm sido testados, comparados e mesmos avaliados por estes métodos. A produção sintética de textos por meio de computadores, ou composições feitas em máquinas são, portanto, simplesmente a reversão desse processo.

Foi com vistas a esse fenômeno que Karl Jaspers escreveu *“Por si mesma, a tecnologia não é boa ou má, mas poderia ser colocada em função de um bom ou mau uso. Em si mesma, não contém nenhuma ideia. E apenas o resultado da maneira como o homem a utiliza, que propósitos serve e sob quais limites é colocada. O ponto em questão é que espécie de homem exerce poder sobre ele e, finalmente, que espécie de criatura humana revela ser através dela. A tecnologia como entidade independente difere dos resultados possíveis de serem obtidos através dela. É uma força vazia, um triunfo que se paralisa no fim”*.

No caso de um desenvolvimento em direção ao “quarto homem”, o próprio homem poderia transformar-se numa máquina, num feixe de reflexos condicionados, adaptado em uma feitoria educacional para conhecer as exigências de outros tipos de máquinas. Entretanto, todas as formas de realização do homem, seus instintos e esperanças, seus sentimentos e ideais permanecem no caminho de tal transformação. O sentimento de amizade e simpatia, a habilidade e inclinação para participar da vida de outrem, com fantasia e amor, parecem não encontrar lugar na comunidade tecnológica. É importante levar juntamente em consideração que a disposição do homem possa ser tal, que busque satisfação mesmo em atividades negativas, na destruição por exemplo, caso a atividade criativa lhe seja negada.

Se estamos conscientes disso, então podemos também observar que uma nova transformação marca nosso destino. O ontem transforma-se rapidamente em amanhã. O homem não tem escolha. Sua existência tecnológica é, ao mesmo tempo, a existência tecnológica da arte. Ele próprio inventou a máquina e agora está diante da tarefa de conquistá-la. A soberania de seu espírito está ameaçada. Fatos definidos estão gradualmente indicando a maneira como o homem, o Homo Faber, o criador, dominará a tecnologia no campo da arte. Os próprios eventos de nossa época apontam para esse desenvolvimento e delineiam já o caráter de uma arte futura.

Parece-me que apenas um mundo integrado culturalmente nos salvará de um tal desenvolvimento. Uma cultura que procure reviver e enriquecer aqueles valores humanos, que tiveram sua origem num processo de diferenciação. Trata-se de encontrar uma alternativa para a integração baseada numa uniformidade mecanicista.

Visualizo uma cultura que penetre os mais remotos lugares da terra através dos canais de comunicação, uma cultura que seja onipresente, independente de ser ou não desejada. Ir ao teatro, a uma sala de concertos, a um cinema, tornar-se-á desnecessário. Casas e apartamentos, os últimos espaços familiares de escape, serão abertos. O homem será redescoberto e poderá ser livre no mundo. Poderá sentir-se como um membro do universo. Poderá ser um indivíduo e, ao mesmo tempo, parte de um todo.

Similarmente, a arte do futuro será também uma arte integrada, isto é, uma arte universal, materializando o ideal de uma fusão íntima e completa entre música, poesia, dança, mímica, forma e cor – uma multiface –, todo mundo teatral sem paralelo. A música não será imposta artificialmente de fora, mas será um constituinte essencial e natural de outros elementos. Impressões sensoriais e disposições psíquicas serão novamente produzidas por este moderno trabalho tecnológico de arte. Sua manifestação musical será um som moldado, inerente ao todo e não simplesmente meras notas e sons desintegrados.

Já existem exemplos de tal arte. Durante anos o cinema, estações de rádio e televisão têm feito uso das invenções eletroacústicas e eletrônicas e empregado a música técnica, estrutural e intelectualmente relacionada com trabalhos artísticos não musicais.

Quanto ao conteúdo desta arte, um novo mundo está sendo transmitido. Em muitos trabalhos, uma certa ligação espiritual e ao mesmo tempo religiosa é percebida com frequência. Recordo **O Canto dos Jovens** de

Stockhausen ou **Oratório de Pentecostes** de Krenek, ambas compostas para vozes e instrumentos eletrônicos.

O mundo tecnológico criou seus próprios meios de expressão. Estes surgiram inteiramente de seu mundo material e mental.

A questão agora é conquistá-lo e colocá-lo sob o controle do espírito artístico. “*Temos apenas nos movimentado dentro , de uma nova casa. Falta dar-lhe ainda um caráter*”, escreve Antoine de Saint Exupéry. A música eletrônica não deve tornar-se uma música mecânica. Deve dar expressão a uma esperança comum da multidão, uma intensidade humana e artística, que é infinitamente maior que a esperança individual de uma personalidade.

Com este desenvolvimento, arte e ciência interpenetrar-se-ão de maneira proveitosa. Numa cultura planetária a ciência terá lugar de destaque em cada esfera da vida, até mais, talvez, do que no presente. Os métodos exatos de observação e investigação, bem como as sutis definições e conceitos dos cientistas, deixarão de estar confinados ao mundo restrito da ciência física. Por outro lado, os cientistas irão fazer uso de ideias e conceitos que estiveram até agora, oficialmente excluídos do processo de pensamento.

Simultaneamente ao crescimento de uma cultura planetária, outro desenvolvimento tomará lugar; um desenvolvimento em direção à unidade e ao equilíbrio. Estou certo de que, nesta reorientação, alguns valores humanos que por muito tempo foram suprimidos, ou retirados do controle consciente serão redescobertos, reconhecidos e valorizados como novos, determinando novamente nossa cultura.

Penso que no presente estágio de desenvolvimento, um maior grau de humanidade pode ser adquirido. Cada um de nós, sempre que houver ocasião, deve ser preparado para assimilar os valores de outras culturas e

cultivar, por amor à unidade, aqueles aspectos de sua personalidade que são essenciais para o todo. Este é um princípio fundamental do crescimento humano, que tem sido considerado sempre como verdadeiro, mas que agora, definitivamente, torna-se uma exigência. Se estivermos atentos a esses fatos, mesmo a era tecnológica terá uma arte e uma cultura humana, deixando de caminhar no futuro para um mundo desumano de autômatos.

COMENTÁRIO

Gilberto Carvalho

Saudação

Certa vez, prezado Prof. Koellreutter, um seu compatriota afirmou: “*viver é defender uma forma.*” Sua atuação em nosso país ao longo de várias décadas nos leva a parafrasear o célebre poeta, dizendo que formar é defender não apenas uma, mas inúmeras vidas. Vidas dentre as quais muitas delas estão agora retribuindo as dádivas generosamente recebidas de seu mestre.

Ao dizer generosamente, não nos referimos àquela generosidade proveniente do gesto fácil, isento de esforço, mas, ao contrário, àquela que é produto do pensar com justiça. Esta, Prof. Koellreutter, é, a nosso ver, sua grande marca. Criar campos férteis em terras antes improdutivas é a generosidade da Natureza. Fazer florescer um pensamento crítico é a natureza do Professor. Por tudo isto, Prof. Koellreutter, a você dedicamos este nosso trabalho.

Comentário

O texto, já no título, indica tanto o assunto como o modo no qual ele será abordado. Porque *Musik* e não *Tonkunst* da era tecnológica? A resposta não é difícil. Uma “Arte dos Tons” tecnológica não teria, pelo menos obrigatoriamente, qualquer ligação com os valores próprios das “instituições surgidas nos estágios anteriores do desenvolvimento do homem”. O termo “Música”, ao contrário, possui profundas raízes em todas as culturas humanas ocidentais (ou de influência ocidental). O ofício das musas é aquele que torna possível a união do homem com as

divindades e com o cosmos, e é também aquele que mantém acesa em cada indivíduo a chama das mais profundas aspirações humanas.

Assim, torna-se claro a trilha em que seguirá o discurso. Koellreutter não está preocupado apenas com a produção do material e da matéria sonora na era tecnológica, mas e também, e prioritariamente, com a presença do espírito humano nestas produções. Está preocupado com que jamais percamos, como bons navegadores, as coordenadas de nossa terra de origem, sob pena de nos perdermos para sempre. Desta forma, o texto pode ser esquematicamente dividido em nove seções, às quais batizamos (por motivos didáticos) com os títulos apresentados em destaque:

A Realidade Presente – Nesta primeira seção o tema central é aquele da Natureza Recriada. Segundo Koellreutter, o processo cultural de não aceitação da Natureza como ela é, de seu consequente domínio e da criação sempre renovada de novos ambientes habitáveis tornou possível o surgimento de um mundo artificial.

Este mundo de artífices (entre os quais se incluem, naturalmente os músicos), é totalmente controlado e organizado por uma ratio que, para poder exercer seu controle sobre todas as áreas de atuação humana, necessita impor critérios globais de quantificação. Esta transformação da qualificação na quantificação (do “caráter de qualidade” em “categorias de quantidade”, diz Koellreutter) é a grande questão no existente texto: Até onde irá a presença do espírito humano num mundo cada vez mais mecanizado?

Não obstante, ao concluir que tal realidade é produto de “experiências vitais” e de “necessidades antropológicas” do homem que a criou, Koellreutter considera-a como processo irreversível que “desconhece um ponto de parada.”

A arte é um dos meios pelos quais o homem pode interagir com o mundo tecnológico e, inclusive, controlá-lo. No caso particular da música, a comunicação com a deidade, um dos principais temas da música tradicional, possui atualmente a máquina como poderoso rival. A máquina, que já no século passado desviou a para si mesma a adoração do homem, é agora o principal motivo de suas obras.

Música para a Máquina – O autor nos chama a atenção, agora, para o fascínio que os homens do final do século XIX e aqueles do início do século XX tinham pelas expressões mecânicas. O Futurismo Italiano, o Grupo dos Seis, a música soviética dos primeiros anos da Revolução, a música latino-americana, a música norte-americana; de todos estes movimentos são citados representantes que elegeram a máquina como assunto para suas composições.

Estranhamente, nenhum dos artistas citados expressa em sua obra, como fenômeno de linguagem, a vontade férrea com que a ratio tecnológica expressa a si mesma nas ciências e nas técnicas. Consideramos que tais artistas prenderam-se muito mais a uma exteriorização da relação homem/máquina do que a seus conflitos internos. O próprio Koellreutter nos dá a prova disto ao citar as palavras do compositor Arthur Honegger sobre sua obra “Pacific 231” e ao realizar, em seguida, uma descrição da obra.

Apesar de não mencionados no texto, cremos que os compositores da Segunda Escola de Viena foram muito mais felizes ao expressar musicalmente os conflitos existentes entre o homem e a comunidade tecnológica (na época ainda incipiente). Seu grande rigor de escritura parece ser a contrapartida musical da racionalidade através da qual o mundo começava a ser administrado.

Música pela Máquina – Após comentar a ascensão da máquina à

posição de elemento temático nas obras musicais, Koellreutter fala da insuficiência do instrumental tradicional para o tratamento do mesmo. A música de uma era de máquinas deve também ser produzida por máquinas. A música feita pela máquina não sofre das limitações dos instrumentos tradicionais e, por isto mesmo, é mais apropriada para expressar a época que a fez nascer.

O futurista Russolo e sua “Intona Rumore” aparecem para Koellreutter como precursores deste posicionamento estético, no qual a máquina assume seu lugar não apenas como inspiração para as obras, mas também como elemento gerador dos próprios sons que as compõem.

De fato, o advento dos sons produzidos por máquinas ao lado da ampliação e utilização ostensiva do instrumental de percussão foram fatores decisivos para a formação de uma “sonoridade” do século XX.

A sociedade tecnológica, portanto, tem como alicerce sonoro um instrumental que muito pouco tem a ver com as antigas luterias de cordas e tubos. Uma nova poética da energia sonora nasce desta união e, segundo Dufourt, “il s’agit là d’un phénomène de civilisation d’un ampleur sans précédent.”¹

Música Concreta – Este foi o nome dado por Pierre Schaeffer² à música na qual os gestos musicais não estão dissociados de sua expressão sonora concreta. Trata-se de uma oposição à “Música Abstrata” tradicional, que é assim denominada por ser baseada em gestos que somente se concretizam no momento da execução. Na música concreta não existem intérpretes e a música sendo produzida passa a existir a partir do momento em que é composta.

Compor música passa a ser um sequência de processos. Koellreutter

considera a montagem como sendo o principal procedimento da composição “concreta”. Apesar disto, não deixa de indicar que “arte como montagem desconhece o trabalho orgânico, homogêneo e criativo no sentido tradicional”, crítica esta que é estendida à certa poesia contemporânea àquela música.

Música Eletrônica – Ao apresentar como contemporâneos o famoso “Ensaio de uma nova estética da arte musical” de Busoni e a invenção da válvula eletrônica, tomando esta como ponto de partida de uma nova música, Koellreutter deu um toque genial em seu artigo.

A música eletrônica, ou seja, a música dos elétrons, foi a resposta definitiva para as questões que o grande compositor-pianista havia colocado em seu texto. A possibilidade de fabricação do próprio som por meio de seus componentes elementares tornou possível a construção de uma verdadeira orquestra de novos instrumentos, alguns dos quais são citados por Koellreutter em seu artigo.

O “conflito de princípios” de muitos compositores, citado por Koellreutter, foi típico da época. Não era fácil a conciliação entre o novo universo sonoro e as técnicas composicionais oriundas da tradição (incluindo aí o serialismo), um conflito vivenciado pela Escola de Colônia.

Nesta corrente estética o objetivo era construir a obra a partir de seus componentes mínimos. Isto significava levar a estruturação até à construção do próprio som. O tradicional conceito de “nota” (com altura, duração, intensidade e timbre) perdeu o sentido. O timbre, por sua vez, passava a ser o elemento musical por excelência. Todos os outros parâmetros musicais passaram a ser pensados como elementos da constituição timbrística.

Perigos de Uma Civilização Tecnológica – Koellreutter lança agora um alerta acerca dos perigos de uma sociedade totalmente mecanizada. Trata-se de uma possibilidade real, já que níveis de automação surpreendentes podem ser atualmente encontrados em todas as atividades humanas.

Com isto em mente, percebe-se que não é casual o fato de Koellreutter de abordar tal assunto imediatamente antes do ponto em que, no seu artigo, discute acerca da produção automática de obras de arte, ou seja, acerca da obra de arte elaborada pela própria máquina. Realmente, ao perder o homem seu último baluarte de atuação artística, aquele da criação artística propriamente dita, faz-se necessária uma reflexão profunda e radical do papel do artista dentro da sociedade.

Música da Máquina – Após tornar-se tema para obras (futurismo e outras correntes), modificar os sons naturais (música concreta) e gerar sons inauditos (música eletrônica), a máquina quer se apresentar agora como o elemento gerador da própria forma musical.

Koellreutter afirma que no *“futuro não se perceberá mais a ligação entre a criação e a inspiração artística”*, sendo as ideias fornecidas por “agentes intermediários”. Como exemplo, o autor cita o grupo de Stuttgart, situado na Escola Politécnica da cidade de mesmo nome e cujo mentor é Max Bense. O que há de mais inovador nas propostas³ deste pensador é que a informação estética é algo passível de ser quantificado, levando assim a uma análise quantitativa da obra de arte.

Utilizando-se do mesmo instrumental empregado na análise de obras é possível, seguindo o caminho inverso, sintetizar umas tantas outras com base nas informações anteriormente obtidas. Um outro exemplo que pode ser dado é aquele dos compositores adeptos da chamada Composição Assistida por Computador, na qual o compositor utiliza a máquina como uma ferramenta na qual são processados o material e a

matéria musicais.⁴

Diante de tal quadro, Koellreutter nos alerta uma vez mais sobre os perigos de uma mecanização total da sociedade e inclusive do próprio homem. Não obstante, considera todo o processo como tendo o caráter de um destino da civilização, e que é tarefa do homem conquistar a máquina que ele mesmo criou.

Uma Alternativa Cultural – Como única alternativa a uma mecanização total da civilização Koellreutter propõe uma sociedade mundial integrada culturalmente. O autor deixa claro que não se trata de uma “*integração baseada numa uniformidade mecanicista*”, mas de uma que permita o contato estreito dos povos através de “*canais de comunicação*”.

A este mundo integrado corresponderá uma “arte integrada”, uma “arte universal” que compreenderá todas as formas artísticas que ainda hoje são dissociadas. Esta versão cibernética da Gesamtkunstwerk wagneriana será produzida e fruída através da tecnologia. “*Ir ao teatro, a uma sala de concertos, a um cinema, tornar-se-á desnecessário*”, diz Koellreutter.

Curiosamente o autor percebe indícios de “*uma certa ligação espiritual e ao mesmo tempo religiosa*” no conteúdo desta nova forma de arte. Consideramos que tais manifestações humanas tendem a ser, antes, uma nova maneira de enxergar a religião e a espiritualidade. Uma nova maneira que muito pouco tem a ver com a antiga e que é produto de uma nova visão do cosmos.

A Realidade Possível – Tendo o mundo tecnológico criado seus próprios meios de expressão, urge agora que o homem conquiste os universos material e mental que possibilitaram esses meios com o intuito de colocá-los a serviço do espírito artístico. “*A música eletrônica não deve se*

tornar uma música mecânica”. Ao dizer estas palavras Koellreutter enfatiza a necessidade de que não esqueçamos o caráter coletivo da arte, e mais particularmente da música. A música “*deve dar expressão a uma esperança comum da multidão*” antes de refletir o brilho de uma individualidade, por mais intenso que este possa ser.

Nesta nova “cultura planetária” o pensamento artístico e científico terão natureza complementar. Esta afirmação nos faz lembrar Spengler, quando este diz que a ciência ocidental tardia “*tendrá los rasgos del gran arte del contrapunto*” e sua música será aquela “*infinitesimal del espacio cosmico ilimitado*”.⁵

Encerrando seu texto, Koellreutter manifesta a esperança de que uma “reorientação” da nova sociedade planetária em direção “*a unidade e ao equilibrio*” possa fazer emergir novamente na nossa consciência “*valores humanos que por muito tempo foram suprimidos.*” Esta reorientação, juntamente com o cultivo da capacidade de cada indivíduo em assimilar os valores de outras culturas, possibilitará a permanência do elemento humano dentro de uma sociedade tecnológica.

Este equilíbrio entre os processos emocionais e intuitivos e os intelectivos, longe de ser um obstáculo à vontade tecnológica, pode mesmo lhe servir de alento (como, aliás, já disse antes Koellreutter acerca da fusão entre arte e ciência), o que nos faz lembrar das últimas palavras que vem ao espírito de Fausto após uma longa introspecção no interior de seu laboratório:

P'ra quê pensar, se há-de parar aqui
O curto vôo do entendimento?
Mais além! Pensamento, mais além!⁶

NOTAS

- 1) Extraído de Dufourt (1991), p.289. O livro de Dufourt é composto de diversos estudos sobre a filosofia da música do século XX, sendo que muitos deles fazem uma abordagem direta do impacto da tecnologia na música atual. É leitura obrigatória para todos que se interessam pelo assunto.
- 2) Sobre os conceitos básicos da música concreta consultar Schaeffer (1966).
- 3) Acerca destas propostas consultar Bense (1975), particularmente os capítulos "Macroestética Numérica", "Microestética Numérica" e "Estética Gerativa". Para os leitores tecnicamente inclinados recomendamos também a leitura do capítulo 5 de Moore (1990), "Composing", onde existe um resumo dos algoritmos para geração de números randômicos e dos processos de composição musical utilizando computadores.
- 4) Como exemplo de composição assistida por computador é possível citar a chamada "Música Espectral." Nesta estética a utilização da tecnologia ocorre já no momento da leitura do material musical, já que computadores são utilizados para analisar sons cujas estruturas serão depois instrumentalmente transcritas. Sobre a música espectral e outros aspectos da tecnologia musical consultar Dufourt (1991), Barrière (1991) e Moore (1990).
- 5) Citado em Adorno (1966), p.56.
- 6) Extraído de Pessoa (1991), p.7.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur, 1966.

BARRIERE, Jean-Baptiste. *Le timbre: metaphore pour la composition*. Paris: Christian Bourgois, 1991.

BENSE, Max. *Pequena estética*. SãoPaulo: Perspectiva, 1975.

DUFOURT, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris: Christian Bourgois, 1991.

MOORE, F. R. *Elements of computer music*. New Jersey: Prentice Hall, 1990.

PESSOA, Fernando. *Fausto: tragedia subjectiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

Antônio Gilberto Machado de Carvalho, Compositor e Professor do Departamento de Teoria Geral da Escola de Música/UFMG

A IMAGEM DO MUNDO NA ESTÉTICA DE NOSSO SÉCULO



H. J. Koellreutter

Exemplar datilografado com alterações
manuscritas do próprio autor (09p.)

O nosso século, o século XX, transformou radicalmente a imagem do mundo, evento este ainda não assimilado por uma grande parte da humanidade.

Os conceitos tradicionais, **dualistas**, as contrariedades matéria e energia, espaço e tempo, os conceitos de objetos isolados e independentes, de causa e efeito em que o efeito é previsível ou pressentido, perderam seus significados. Tivemos que aprender que aquilo que chamamos de nossa realidade (com “r” minúsculo) não é, de fato, nossa realidade. Tivemos que aprender que a nossa **verdadeira** Realidade (a com “R” maiúsculo) é um universo dinâmico e inseparável, em que o homem desempenha um papel importante e determinante, influenciando continuamente as propriedades desse mesmo universo e tornando-se, cada vez mais, consciente de que a **verdade** é **inacessível** ao homem.

Em 1924, o físico francês Louis de Broglie, compreendendo que a luz é, **ao mesmo tempo**, onda e corpúscula, isto é, energia **e**, ao mesmo tempo, matéria, abriu caminho à descoberta da natureza dupla das partículas do mundo microfísico e revelou uma realidade, a nossa Realidade (com “R” maiúsculo), que transcende a linguagem e o raciocínio, unificando os

conceitos que, até agora, se afiguravam opostos e irreconciliáveis.

A descoberta de Broglie e a formulação pelos físicos Schrödinger e Heisenberg derrubaram uma lei, válida não somente a partir da Renascença, mas, de fato: desde os primeiros dias do pensar ocidental, representado por Sócrates e Platão. Refiro-me à lei do dualismo, ou seja, modo de pensar e raciocinar que tem por base a existência de conceitos duais ou contrários, interpretados como opostos e antagônicos, que se excluem mutuamente, assim como, por exemplo, belo e feio, bem e mal, matéria e espírito, mente e corpo, vida e morte, imanência e transcendência.

Assim, também a música e as artes tradicionais em geral – reflexos da imagem válida do mundo na época em que surgiram, ou melhor, produtos de nível de consciência predominante em nossa cultura até o século XX – basearam-se em conceitos **opostos**. Refiro-me à música e às artes dos estilos do barroco, do rococó, do classicismo e do romantismo.

Ainda hoje, mais de setenta anos depois da descoberta de Broglie, música é apreciada, analisada e estudada em termos dos modos maior e menor, contraponto e harmonia, consonância e dissonância, tempo forte e fraco, primeiro tema e segundo tema, por exemplo.

No entanto, à medida que caminhamos, cada vez mais, para a descoberta do mundo microfísico, do mundo infinitamente pequeno, em que as partículas são destrutíveis **e** ao mesmo tempo, indestrutíveis, em que a matéria é, igualmente contínua **e** descontínua, animada e inanimada em que energia e matéria não passam de aspectos diferentes de um mesmo fenômeno, todos esses conceitos clássicos, dualisticamente opostos, são ultrapassados.

Visando chegar a uma compreensão mais adequada dessa relação entre pares de conceitos clássicos, o físico dinamarquês Niels Bohr introduziu a noção da completaridade, ou seja, duas descrições complementares da mesma Realidade. Essa noção de complementaridade tornou-se parte **essencial** da maneira pela qual cientistas e artistas pensam hoje acerca da natureza. Niels Bohr, condecorado em reconhecimento pelas suas grandes contribuições à ciência e à vida cultural dinamarquesa, escolheu, para seu escudo de armas, a inscrição “*Contraria sunt complementa*”, ou seja, os contrários são complementares.

Uma vez que critérios, conceitos e valores se acham reduzidos ao papel **subjetivo** dos elementos da linguagem que um determinado compositor ou artista utiliza em uma obra para descrever a realidade dele – estética e intelectual, naturalmente –, todas as obras de arte apresentam aspectos diferentes e, em última análise, representam uma realidade, por assim dizer “mítica”, ou seja, uma forma imaginativa de pensamento, oposta à do pensamento racional. Por arte entendo uma atividade que supõe a criação de sensações, emoções e estados de espírito, em geral de caráter estético e, portanto, até um certo ponto de caráter místico; – estados de espírito mesclados com processos sensoriais conscientes que proporcionam ao ser humano o conhecimento e a vivência do mundo exterior.

O homem não pode desempenhar o papel de um observador **objetivo**, distanciado e relativamente passivo, porque torna-se forçosamente envolvido em tudo que cria, mas também em tudo que aprecia e julga. Deste modo, a obra-de-arte deve ser considerada como apenas aproximada, necessariamente imprecisa e até paradoxal, tornando-se parte do mundo simbólico de uma espécie de mito.

Acontece que o conteúdo de uma obra musical p.e. nunca pode ser assimilado pela simples audição, mas sim, somente através da plena

participação, da participação ativa e “co-criadora” por assim dizer, do ouvinte. Acontece que o conteúdo de uma obra musical é alcançado em um estado de consciência, em que a individualidade do homem se dissolve em uma unidade indiferenciada, e em que o mundo real, o mundo dos sentidos é transcendido.

Desse modo, a obra musical, assim como toda a obra-de-arte, deveria ser considerada como manifestação do mundo simbólico de um mito. Porque, como este, não é subjetiva, nem objetiva, mas sim, onijetiva. Manifestar-se **misticamente** significa revelar, simbolizar o real **e** o irreal, o dito **e** o não-dito, som **e** silêncio. É tornar audível o que a alma sente **e** vive. É afirmação **e** depoimento. É negação **e** afirmação, aceitação **e** recusa. Eu diria: o mito, neste sentido deve ser considerado a obra-de-arte mais perfeita, mais íntegra e mais completa que o homem jamais criou. Porque transcende o dualismo e integra os opostos em um todo. Porque funde iminência e transcendência.

No mito, o dito revela e valoriza o não-dito, e o não-dito revela e valoriza o dito. Na música, de fato, o que soa não é importante, quando não se levar em consideração aquilo que **não** soa. É o som que revela e valoriza o **silêncio**, e é o silêncio que revela e valoriza o som.

O que, na música moderna, se chama de silêncio, não se deve confundir com a pausa tradicional. Esta, **também** ausência de som, no entanto, é parte **objetiva** da estrutura formal, articulando e separando frases e motivos. Não é meio de expressão feito o silêncio, o qual tem de ser vivido **subjetivamente** e interpretado como tal, causando expectativa e tensão.

Assim como bem e mal, prazer e dor, vida e morte não constituem experiências absolutas que pertencem a categorias diferentes, mas, em vez disso, são simplesmente dois lados de uma mesma realidade, partes extremas de único todo, a estética da música de nosso tempo

considerada também partes de um único todo. A consciência de que todos os contrários, **aparentemente** opostos, são partes **complementares** que **formam** um todo, devendo ser entendidas como tais, é a ideia fundamental da nova filosofia da arte.

É evidente que, nesse contexto, não se entende por silêncio apenas a ausência de som. Silêncio, na estética relativista do impreciso e paradoxal, é também índice alto de redundância, de elementos que se repetem, reverbação, simplicidade e austeridade, delineamento em lugar de definição, e, não por último, mas principalmente, **monotonia**.

Napoleão Bonaparte, respondendo a uma pergunta, **porque** se identifica tanto com o compositor italiano Giovanni Paisiello, cuja música era considerada, naquele tempo, por extremamente monótona, escreveu a seguinte citação: *“Eu amo essa música intensamente. Ela é monótona. É verdade. Mas somente o que é monótono, comove a gente verdadeiramente”*.

Tudo que causa expectativa, serenidade, tranquilidade, reflexão intensa, concentração, equilíbrio e estabilidade mental e emocional, é silêncio em termos de nova estética. Tudo, enfim, que desvia a atenção do ouvinte da vivência daquilo que **não** soa, oferecendo espaço para o **espiritual se desenvolver**.

A estética moderna abandona a distinção tradicional entre som e silêncio. Pois, o som não pode ser separado do espaço, aparentemente vazio, em que ele ocorre. Da mesma forma como as partículas não podem ser separadas do espaço que as circunda.

É o som – não podendo ser considerado como entidade isolada – que determina e define a estrutura do espaço do silêncio. Porque tem que ser compreendido como condensação parcial de um campo sonoro

contínuo e onipresente, presente por **toda a parte**. O silêncio deve ser considerado como fundo gerador de **todos** os sons e suas interações mútuas. O aparecimento e desaparecimento de sons, por seu lado, deve ser compreendido como formas de movimento desse mesmo campo e, se quiserem, de um holomovimento.

A unificação dos conceitos, aparentemente opostos, som e silêncio, na estética relativista do impreciso e paradoxal, destrói, forçosamente, a noção tradicional de signos musicais isolados. Os signos sonoros da partitura tradicional, através da produção musical dos últimos trinta anos, dissolveram-se, cada vez mais, em padrões de probabilidade. Deixam de representar “padrões” de som e de silêncio, para representarem “probabilidade de interconexões.”

Uma análise fenomenológica de música, tradicional ou moderna ou popular, mostra que os signos sonoros, em **última instância**, sempre careciam de sentido como elementos isolados e sempre tinham que ser entendidos como interconexões ou correlações entre vários processos de percepção e julgamento. A ênfase, no entanto, na mudança de função dos signos sonoros na partitura moderna e na transformação dos mesmos em relações e relacionamentos sem dúvida, terá implicações de longo alcance na estética e arte musical como um todo; pois, representa uma reviravolta **muito** maior na sintaxe da linguagem musical do que a causada por dodecafonismo ou serialismo, por exemplo, princípios estes estruturais, que deixaram intactos os fundamentos estéticos da composição musical.

Esta filosofia, naturalmente, pressupõe um novo intérprete da obra musical, um novo ouvinte, um novo homem, não reduzido a fragmentos, não dividido, livre do ego, que não percebe partes, mas realiza e assimila a inteireza da existência humana, pelo espírito e intelecto, e o diáfano anterior à origem, transluzindo o todo.

Talvez tudo isso seja mito também: a unificação de conceitos duais, que até agora, se afiguravam opostos e irreconciliáveis, a unificação dos mesmos, tornando-se uma das características mais notáveis de uma nova Realidade, para cuja conscientização contribuem a estética e a arte musical de nosso tempo.

COMENTÁRIO

Marcos Mesquita

Título: Apologia de H. J.

a) você já percebeu que seu relógio de pulso anda mais lentamente em Santos do que em Campos de Jordão? Se você já percebeu isso, já reparou também que seu corpo envelhece menos quando você faz uma viagem de avião para o oriente.

b) milhares de estímulos nos atingem a todo instante. Fomos dotados de um cérebro que faz um recorte desses estímulos. Percebemos faixas: no espectro de cores, o que não vemos é chamado de infravermelho e ultravioleta; no dos sons, o que não ouvimos, infra-som e ultra-som. Em nós, habitualmente, *“o manejo de um fluxo contínuo de informações pode ser simplificado separando-se informações em peças menores, mais manejáveis, e organizando-as em um sistema coerente”*. Nosso cérebro *“separa os estímulos recebidos em agregados, que são então rotulados de ‘objetos’, e os organiza em um modo perceptual de espaço e tempo”*.¹ Uma das missões das modalidades perceptivas que se desenvolveram em nosso cérebro *“era interpor-se entre o estímulo e a resposta para permitir a evolução de outras respostas que não fossem reflexas”*.²

a) você provavelmente não percebeu nada daquilo porque, em ambos os casos, seu relógio andaria mais devagar em Santos e você envelheceria menos viajando de avião na razão de alguns bilionésimos de segundo.

c) símbolo – do grego sym e balein, lançar conjuntamente.

b) no decorrer dos séculos fomos estabelecendo bolhas discursivas que

se interpõem tanto entre o estímulo e nossa percepção, como entre nossa percepção e nossa reação ao estímulo. Essas bolhas são, portanto, recortes da realidade que fisiologicamente podemos perceber – realidade esta que já é um recorte de todo o espectro do possível físico. Pelas minhas contas, essas bolhas discursivas já são uma representação de terceira mão do real. Que real? Aquele que está dentro de nossa faixa fisiologicamente perceptível. Entre outras bolhas estão as grandes arquiteturas simbólicas da humanidade: a linguagem, o mito, a arte, a religião e (não espalhe...) a ciência. Fica estabelecido, provisoriamente, que nos relacionamos apenas simbólica e tangencialmente com o “real” (aquele lá ...)

c') Chuang Tzu – filósofo taoísta chinês do século III a.c.
Gertrude Stein – escritora e poetisa norte-americana, 1874 – 1946.

a + b) duas questões pertinentes são: saber em que medida nós nos deixamos paralisar por aquelas bolhas discursivas e até que ponto podemos transformar nossa percepção através de um reconhecimento somente intelectual de conceitos estranhos ao senso comum (eu ia dizer ordinário...) tais como os divulgados pela física moderna ou por escolas esotéricas: “*a bifurcação da realidade em sujeito e objeto é o trabalho do intelecto. Quando não há tal trabalho, a vida é um todo completo, sem divisão dentro dela*”.³ A resposta ao impasse vai se revelar no padrão de nosso relacionamento com o desconhecido: ou criamos uma nova bolha ou, ao contrário, tentamos estourá-la. Geralmente não acreditamos ser possível sair da bolha. Deixamos que ela opere por nós. “*O objetivo das palavras é transmitir as ideias. Quando estas são apreendidas, as palavras são esquecidas*”.⁴ Ou, dito de maneira um pouco mais dramática: “*a linguagem como coisa real não é imitação nem de sons nem de cores nem de emoções; ela é uma recreação intelectual e não pode existir nenhuma dúvida sobre isso; e continuará a ser assim enquanto a humanidade existir*”.⁵

H.J. tem a coragem de se confrontar com as questões básicas que, de tão

básicas, nem chegam a ser percebidas por outros. Ela fala do solo sob nossos pés. H. J. não receia em esaiar respostas, mesmo que provisórias, mesmo que contraditórias. H. J. tem o prazer sádico e saudável de instilar a dúvida. Sua incompletude é a grandeza de sua busca. O velho ditado dos nômades norte africanos: a meta é o caminho. H. J. insiste em nos alertar que o solo que cremos tão firme sob os nossos pés nada mais é que um pântano – uma ou várias daquelas bolhas discursivas – e nossos passos nem mesmo serão dados se não estivermos profundamente imbuídos de uma necessidade de busca e liberação.

Uma de suas saborosas contradições é a desvalorização dos paradigmas físicos anteriores à teoria da relatividade e uma espécie de otimismo em relação às suposições de nova física, como se estas pudessem por si mesmas transformar nossa percepção do mundo e a nossa produção artística do século XX. H. J. estabelece um neo-racionalismo que é contraposto a uma tendência de suplantação à lógica dos opostos. Esta é encontrada em uma esfera mística. Essa especulação, aliás, sempre foi um terreno fértil para seus detratores: os “bolhas” de plantão não cansam de falar em charlatanismo. Mas, apesar e muito acima disso a plenitude de H. J. aí se revela: em um discurso afirmativo e simultaneamente instigante ao questionamento. missão cumprida para quem quer complementarizar os opostos.

NOTAS

1) SZAMOSI, Géza. *Tempo & Espaço - as dimensões gêmeas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988, p.42.

2) *Ibidem*, p.47.

3) SUZUKI, D. T. *Viver através do zen*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, p.101.

4) MERTON, Thomas. *A via de Chuang Tzu*. Petrópolis, Editora Vozes, 1969, p.196.

5) Gertrude Stein, *apud* BROCKMAN, John. *Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein e Frankenstein – reinventando o universo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p.99.

Marcos Mesquita, Compositor e Professor Convidado da Escola de Música da UFMG

MÚSICA

REPAROS E REFLEXÕES



H. J. Koellreutter

Exemplar datilografado com ligeiras alterações do próprio autor (04p.). [Provavelmente escrito para os Diários Associados, São Paulo c.1944-45]

A educação musical continua a ser, no Brasil, o mais sério problema do terreno da música. Apesar do trabalho incansável e eficiente de Villa-Lobos, os pais e educadores desconhecem ainda o inestimável valor educacional e socializante das disciplinas musicais, como a música de conjunto e o canto orfeônico.

A mocidade brasileira ainda não aprendeu a fazer música, música verdadeira, cantando e tocando espontaneamente, sem pretensão alguma ou ambição qualquer.

Há ainda muito “brailowskianismo” por aí. Adoração sem crítica de um virtuosismo que não é justificável em nossa época. As consequências desastrosas dessa situação são evidentes e impedem um desenvolvimento sadio e atual da vida musical no Brasil.

É por isso que as atividades educacionais deviam estar num plano superior às atividades artístico-musicais. É por isso que os Concertos

para a Juventude da Orquestra Sinfônica Brasileira, iniciativa promissora, são de suma importância, de grande responsabilidade.

Assisti a vários desses concertos. Mas nunca me satisfiz a sua organização sob o ponto de vista pedagógico.

Os programas são apenas repetições de programas dominicais anteriores com insignificantes modificações. Ora, tal iniciativa exige um plano educacional pré-estabelecido e bem pensado, de real valor artístico. Plano este, que deve transparecer nos programas especialmente organizados para os jovens ouvintes. Só a preocupação de apresentar peças “fáceis de serem compreendidas” – como a já insuportável “*Humoresque*” de Dvorak –, significa descer ao banal.

Não. A juventude precisa de música viva, música autêntica, música de valor estético, percorrida por um grande sopro de liberdade!

Os comentários “musicológicos” extraídos da literatura mundial sobre música são inteiramente contraproducentes. Só comentários vivos, que falem diretamente ao coração e ao espírito dos jovens e que não careçam de um verdadeiro senso de humor, completarão o heróico trabalho do maestro José Siqueira. E que os programas juvenis da Orquestra Sinfônica Brasileira visem em primeiro lugar o desenvolvimento de um espírito coletivo, tão necessário à construção de uma obra! A ativação daquela mocidade que substituirá futuramente o público atual, para o qual os concertos não passam de acontecimento mundano.

Seria preferível, portanto, a escolha de programas cuja organização obedecesse à evolução dos estilos e da expressão musical, de determinados gêneros ou formas musicais. Programas com a participação ativa dos jovens ouvintes, os quais contribuiriam cantando, tocando ou batendo

ritmos, perguntando ou discutindo, para que fosse estabelecido um contato mais estreito entre o autor da obra, o intérprete e o público.

Seria interessante uma reorganização completa dos Concertos da Juventude nesse sentido e aconselhável a realização mais frequente de concursos entre os ouvintes. E – *last not least* – não apresentar apenas os jovens solistas, mas também os jovens compositores que, amanhã, representarão a música brasileira.

Assistimos, este mês, à primeira audição de boas obras da música brasileira contemporânea: a Orquestra Sinfônica Brasileira estreou composições sinfônicas premiadas num concurso realizado por ela; o **Quadro Sinfônico**, de Elza Cameu, e **Impressões de uma Usina de Aço**, de Cláudio Santoro, cujo sucesso – a obra foi bisada – provou, mais uma vez, que o público precisa de programa, de descrição ou, pelo menos, de associação para compreender o conteúdo de uma linguagem musical nova como a desse jovem compositor brasileiro.

A Cultura Artística – que milagre! – realizou um Festival Villa-Lobos e também a Sociedade Música de Câmara – talvez a Sociedade com os melhores programas no Rio – apresentou o **Choro n° 7** e o **Quarteto de Cordas n° 7**, do mesmo autor.

Na sociedade do Quarteto ouvimos o **Quarteto de Cordas** de Luiz Cosme, obra cujo conteúdo não encerra, certamente, problemas musicais de importância para a evolução da expressão ou da forma de quarteto, nem levanta novas questões estéticas de um interesse direto para a música brasileira. Não o fez, pelo menos, com a acuidade com que tais problemas e tais questões se podem formular a respeito das obras de Villa-Lobos e Cláudio Santoro. O trabalho de Luiz Cosme, porém, é, indubitavelmente, de uma grande musicalidade revelada no lirismo da sua linha melódica e na alacridade dos seus ritmos.

Na Associação Brasileira da Imprensa, o crítico e jornalista gaúcho Paulo Antônio falou sobre o folclore sul-riograndense. Traçou um quadro interessante dos fatores étnicos da música de sua terra. Da ausência do elemento africano – tão importante para a formação da música popular brasileira– resulta um folclore menos pitoresco, menos expressivo do que existe em outras regiões do Brasil. Na documentaria musical sul-riograndense não há, segundo Paulo Antônio, os característicos de música negra.

O musicólogo Luiz Heitor, catedrático da cadeira de folclore na Escola Nacional de Música, no entanto, ainda este ano, esteve no Rio Grande do Sul, onde colheu, na zona da Serra, material afro-brasileiro.

Realmente o folclore brasileiro constitui ainda, um vasto campo de pesquisa e exploração – não para os compositores em busca de inspiração –, mas sim para a verdadeira musicologia.

“A música do Rio Grande do Sul, não nos oferece, por enquanto, sinais de emancipação”, afirma o crítico gaúcho. “Essa arte musical não possui os seus clássicos, como ocorre na literatura com o escritor Simões Lopes Neto. De um tempo a esta parte, as veleidades regionalistas ficaram abafadas pela ânsia da unificação brasileira. Ora, o cultivo da estética regional viria apenas reforçar e ordenar as linhas dispersas desse grandioso produto histórico-social que é o Rio Grande, cuja fatalidade geográfica situa entre o Prata e o Brasil. Quanto à colonização rio-grandense, essa dependeu mais do paulista do que do português. O paulista, com um núcleo civilizador extenso e forte, percorria as plagas riograndenses, muito antes que a metrópole se abalançasse a conhecer essa zona de acesso difícil, hostil e disputada, e a influência do espanhol, que incursionou periodicamente, processou-se por infiltrações”. Paulo Antônio dissertou com segurança e convicção sobre o palpitante tema, expondo pontos de vista pessoais baseados em profundos conhecimentos da matéria musicológica.

Finalmente, foi apresentada também no Rio, uma sinfonia do compositor soviético Dmitri Shostakovitch. A Primeira. É a obra de um compositor extremamente dotado, a qual, todavia, não corresponde à imensa propaganda que se fez desse compositor. É o trabalho de um músico que não somente tencionava demonstrar sua perfeita formação técnica (sobretudo em matéria de orquestração), senão que também era capaz de escrever uma melodia lírica larga e graciosa. Chama atenção a elegante simplicidade dos desenvolvimentos e a vivacidade dos ritmos. Mas há nela algo de velho, essencialmente conservador, acadêmico.

Essa sinfonia não revela, ainda, nenhuma personalidade, nenhuma descoberta verdadeira, seja de ordem musical, seja de ordem técnica. Cada tema, cada desenvolvimento rítmico, cada recurso técnico, cada harmonia, se bem que encantadora e de formosa escrita, recorda outra obra musical. Lembra Tchaikovsky e Wagner, Mussorgsky e Prokofieff, Scriabin e Stravinsky. Não se trata de plágio, sem dúvida. A atmosfera geral da obra é eclética e impessoal.

A primeira Sinfonia de Shostakovitch não é a obra que se espera de um compositor da União Soviética, que tantos magníficos artistas criadores tem produzido na literatura, no teatro, no cinema e mesmo na música. Não representa, de maneira nenhuma, o espírito progressista e renovador do grande Estado Socialista.

COMENTÁRIO

Astréia Soares

Koellreutter quer, e parece ser incansável quanto a isto, que se reflita sempre sobre a educação musical que se faz num Brasil disposto a discutir sua modernidade artística. Este texto, contudo, mesmo trazendo uma série de boas e criativas sugestões para o educador musical vivificar seu trabalho aponta, cuidadosamente, para o que ele chamou de Reparo.

Chama a atenção de Koellreutter o momento de humanidade da criação e execução musical onde a arte fazia ao mesmo tempo que sobrepõe o momento histórico, mantendo assim seu fascínio permanente e seu papel de humanização do processo social.

Para ele a música é uma linguagem cuja gênese está no *fazer* humano e não em um *gesto divino*. Ela pode, portanto, ser um instrumento de educação geral através da qual o jovem moderno se despertaria para a atividade musical libertadora, bem como para a interdependência entre *sentimento e racionalidade, tecnologia e estética*.

É este o reparo necessário do qual nos fala Koellreutter, sobretudo quando critica a preocupação, ainda comum entre nós, de se formar intérpretes virtuosos que muito provavelmente se apresentarão em concertos com programas que se repetem em torno de compositores e peças confortavelmente consagrados.

As categorias tradicionais da formação do músico, segundo Koellreutter, pouco incorporaram aos critérios artísticos e estéticos as transformações sociais, políticas e econômicas das sociedades e, no caso da sociedade brasileira, se tornando assim anacrônicas.

Ensinar música, portanto, é uma tarefa que extrapola os limites das escolas e conservatórios, dos programas de ensino, da metodologia e da didática, exigindo do educador a superação de conhecimentos herdados em favor da atualização permanente. Esta educação musical necessária da qual nos fala Koellreutter depende de uma vida musical que se faz enriquecer cotidianamente pelo trabalho não apenas do professor, mas do compositor, musicólogo, crítico e produtor cultural.

É nesta música viva, “percorrida por um grande sopro de liberdade”, que se encontram as melhores possibilidades de se formar o músico capaz de inserir no mundo cultural de maneira globalizante e integradora.

Esta posição do autor fica clara diante da crítica que faz, neste texto, da primeira Sinfonia de Shostakovich, onde observa a permanência de algo velho e conservador em torno da técnica competente e da melodia graciosa. Koellreutter não poderia esperar que, de um contexto histórico e político de transformações sociais como as vividas pela União Soviética, partisse de um dos seus mais alardeados compositores uma peça ancorada em princípios acadêmicos.

A capacidade de reflexão e de criação que representasse a renovação presente no entorno faria daquele e de qualquer outro artista um agente ativo da descoberta das suas manifestações musicais pelos demais.

Com este raciocínio Koellreutter se antecipa em colocar entre nós a questão do ser cultural local e do ser no mundo. O que ele quer é nos manter em estado de Reflexão.

Astréia Soares, Socióloga, Professora da FUMEC e Faculdades Integradas Newton Paiva (BH).

NOS DOMÍNIOS DA MÚSICA

a propósito de “O Banquete”, de Mário de Andrade

(I)



H. J. Koellreutter

Exemplar datilografado com alterações manuscritas do autor (05p.). Publicado na revista: *Leitura*, 03/1945.

Os conceitos emitidos por Mário de Andrade na série de artigos intitulada “O Banquete”, e publicada na “*Folha da Manhã*” de São Paulo, significam um apelo e uma advertência aos artistas de nossa época e, em especial, ao músico no Brasil.

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

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

Nesta hora, em que a civilização muda de rumo, em que se processa uma das maiores transformações sociais e espirituais, as palavras de Mário de

Andrade apelam para os artistas pela socialização da sua arte: “Acho que o artista, mesmo que queira, jamais deverá fazer uma arte desinteressada”.

Pereceu o mundo do primado do individual e surgiu um mundo novo, o do primado social. A arte hoje, mais do que nunca, não representa o indivíduo, mas sim a comunidade e, o artista, tornando-se o “homem social”, deve procurar o que lhe é direito dentro da sociedade em que vive, porque é o construtor das bases sobre as quais se processa a evolução de um povo e da humanidade.

Daí a grande responsabilidade do artista no Brasil, num país novo, cuja identidade se encontra em organização étnica, na qual não deve constituir problema fundamental a formação de virtuosos e de valores individuais.

“Arte legítima, eficaz, funcional e representativa” exige Mário de Andrade do músico brasileiro, o que vale igualmente para o artista estrangeiro radicado vivendo neste país, o qual tem a obrigação de colaborar com a cultura nacional. Um trabalho que sirva à comunidade, levantando assim o nível coletivo, originando automaticamente os valores individuais.

“O Brasil conta com alguns compositores de muito valor, mas a música brasileira vai pessimamente, por que não são os picos isolados que fazem a grandeza duma cordilheira. A Argentina, talvez o Chile (não conheço bem o Chile), mas garantidamente o México e o próprio Uruguai, não apresentam um músico da riqueza do Villa, ou do equilíbrio de Camargo Guarnieri; mas não tem dúvida que há uma música argentina, há uma música mexicana, muito mais permanentes, muito mais socialmente firmadas que a brasileira. Então, os Estados Unidos, nem se fala!... O que faz a música duma nação é um complexo de elementos: escolas, ensino, literatura, crítica, elementos de execução, orientação consciente e predeterminada de tudo; e também, exigentemente, um público. E também a impressão de músicas e as casas de execução musical... E o que o Brasil pode apresentar de útil e permanente em tudo isso? O Brasil tem, terá, uns cinco ou seis compositores comprovadamente de valor. Terá uns cinco ou seis virtuosos de

piano comparáveis até aos virtuosos internacionais, mas... e o resto?”

Com estas palavras, o grande escritor desenha a situação da música brasileira, de que tão corajosamente se bate pela arte interessada e pela transformação da personalidade do artista, cujas energias devem estar postas unicamente a serviço de uma cultura comum.

E mais: Mário de Andrade exige que o músico abandone, como ideal, a preocupação exclusiva de beleza, de prazer desnecessário e *“principalmente essa intenção estúpida, pueril mesmo e desmoralizadora de criar obra-de-arte perfeitíssima e eterna”*. O artista moderno, adotando assim os princípios de arte-ação, chegará a ser um “trabalhador intelectual”, cujo apostulado principal é servir a uma causa comum, sabendo que a sua arte é apenas a sublimação dos sentimentos e das ideias da coletividade. Sacrificando as suas supostas liberdades, as veleidades e pretensõesinhas pessoais, o artista deve colocar como cânone absoluto da sua estética o princípio de utilidade. *“Toda arte brasileira de agora, que não se organizar diretamente do princípio de utilidade, mesmo a tal dos valores eternos, será vã, será diletante, será pedante e idealista”*.

Sem dúvida, a socialização do artista contribuirá decisivamente para a resolução de um problema que, desde o século passado, agravou-se seriamente: o afastamento do público da criação viva, e a missão entre a sociedade e o artista criador.

Desde o aparecimento do “grande homem” no sentido romântico, desde Beethoven, a música sempre mais se afasta do público, da sociedade, enquanto que na Idade Média existia uma relação estreita, profunda e de inspiração recíproca entre a produção musical daquela época e o público. Este afastamento da criação viva do público – causado pelo egocentrismo pernicioso e quase amoral, do qual sofreu grande parte da música do fim do século XIX e pelo forte atraso da educação musical –, chegou ao auge

em princípios deste século e resultou numa isolamento completa da música contemporânea.

Assim, o “grande homem” deve ser substituído pelo *músico-artisano* da idade média que trabalha com zelo e abnegação por uma causa que considera superior à sua pessoa e à sua arte. Creio, porém, que a socialização do músico, **sem** uma reforma do ensino musical, significaria um retrocesso, uma concessão a um público atrasado, de uma educação antiquada.

Os princípios de Rameau, baseados em conceitos estéticos passados, continuam sendo o fundamento do nosso ensino teórico musical, tendo eles recebido grandes embates à medida que progredia o romantismo, que se caracteriza por um tratamento harmônico cada vez mais livre. É a criação viva que gera a linguagem sonora de uma época e a teoria, a base do ensino, substitui apenas sua gramática. A expressão musical, porém, evoluiu; os conceitos do belo mudaram e a vontade criadora deu origem a uma nova linguagem musical; mas a gramática, e com ela o ensino, continua a linguagem do século XVIII.

Creio que somente a socialização do artista, com a reforma simultânea da educação musical, sob princípios modernos e atuais, permite uma aproximação do artista-criador com o público num alto nível artístico. A adaptação do compositor ao gosto popular, lançando mão de artifícios arcaicos ou superficiais, sem a renovação do ensino, produziria uma arte reacionária e atrasada, contrária à evolução natural da expressão musical e resultaria em retrocesso e estagnação.

A formação de uma verdadeira cultura depende, em primeiro lugar, da educação dos artistas e do público para o serviço à causa comum e às ideias da comunidade. Os sentimentos individuais e pessoais de um artista não contam, senão na medida em que tomam parte do patrimônio popular, das aspirações e dos problemas do povo. Não pode haver música

sem ideologia. É esta uma verdade que se tarda a compreender.

Mas a educação da massa, num sentido moderno, é igualmente imperativa, afim de que o artista possa criar algo de novo, seguindo a lei da evolução, pois toda a arte está classificada de acordo com a teoria marxista dos valores e, segundo ela, a qualidade **intrínseca** de uma obra-de-arte depende de sua importância no progresso revolucionário da humanidade.

COMENTÁRIO

Maria Elizabeth Lucas

Irresistível o comentário, ainda que soe tão lugar-comum: “Nos Domínios da Música” transpira a inquietude artística, intelectual e social de Koellreutter, marca registrada de sua presença ao longo de quase cinco décadas de Brasil. Mesmo para os que conhecem só a distância, em razão não só de contingências geográficas, mas sobretudo daquelas marcadas pela história e vivências que medeiam as gerações, não deixa de ser instigante pensar o universo de significações possíveis em um texto produzido há quase meio século. Koellreutter na história da música brasileira, Koellreutter fazendo esta mesma história, nós repensando a dialética passado-presente desta e de outras histórias.

“Leituras cruzadas” poderia bem ser o mote deste comentário, pois se “Nos Domínios da Música” se inter-textualiza com um dos set de crônicas de *O Banquete*¹, intercepta também um outro texto, que parece ser uma das pontes entre os dois citados: o manifesto do Grupo Música Viva, de quem Koellreutter era o líder, lançado no Rio de Janeiro a 1º de novembro de 1946.² Esta palheta textual aponta para o entrelaçamento das “ideias e ideais” que em determinada conjuntura unem Koellreutter-Mário de Andrade e, escrevem um capítulo das discussões estéticas, ideológicas que interpelaram o sentido da criação musical no Brasil pós-1945. Discussões estas, é bom lembrar, advindas dos desdobres do Movimento Modernista dos anos 20, canalizadas para além dos círculos acadêmicos pelo espírito prosélito de Mário de Andrade e reinterpretadas por seus seguidores e admiradores em confrontos públicos como foi o caso da polêmica sobre o dodecafonismo envolvendo Camargo Guarnieri e Koellreutter em 1950.

Ao reproduzir e comentar excertos de *O Banquete*, Koellreutter reafirma os princípios ideológicos andradianos a respeito da missão do artista

na sociedade, da arte interessada e social, o que leva a pensar em uma forma de sustentação das posições expressas no manifesto do Música Viva (ainda a época que deste artigo o grupo talvez já estivesse desfeito), com o aval póstumo da grande figura do intelectual paulista.

Inventariando de forma rapsódica os pontos levantados em “Nos Domínios da Música”, chama atenção a questão da contraposição do social coletivo ao individualismo romântico, enquanto meta a ser adotada no campo musical no Brasil. A concepção utilitária da arte, o seu caráter funcional e coletivo na sociedade, são pontos de convergência com a proposta andradiana de “arte-ação” e arte baseada no “princípio da utilidade” (Koellreutter, p.46), expressões citadas no Manifesto de 1946 juntamente com outras ideias expostas no texto original de *O Banquete*³:

“Musica Viva’, adotando os princípios de arte-ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva de beleza; pois toda a arte de nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será é desligada do real”.

Os ideais socialistas de ambos autores perpassam as críticas em comum ao virtuosismo musical, às deficiências e inadequações do ensino musical no país, aparecem na defesa de uma educação artística e ideológica do povo e a missão do músico de trabalhar para este objetivo. Apesar destas ressonâncias com o pensamento andradiano, a leitura de Koellreutter silencia, pelo menos neste contexto, os postulados nacionalistas na criação musical brasileira tão fortemente defendidos desde o *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) e mais uma vez objeto de “exposição de motivos” em *O Banquete*. Mas isto seria tema para um outro tear da história com estes personagens.

NOTAS

1) *O Banquete*, espécie de crônica alegórica e crítica das relações entre arte, sociedade e política na

capital paulista dos anos 40, foi publicado em vários capítulos no jornal Folha da Manhã. As citações de Koellreutter provém da série "Vatapá – A música brasileira tal como está na composição. Como compor música brasileira" publicada entre novembro de 1944 e janeiro de 1945, pouco antes da morte de Mário de Andrade, ocorrida em fevereiro daquele ano. Um estudo e edição crítica de toda a série foi preparada por Jorge Coli e Luiz C. S. Dantas (ver: *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977).

2) Publicado na Revista *Música Viva*, n° 12, 1946.

3) Ver na edição crítica (op. cit.,1977), p.128 e p.130.

Maria Elizabeth Lucas, Etnomusicóloga e Professora do Instituto de Artes/Departamento de Música/UFRGS

NOS DOMÍNIOS DA MÚSICA

a propósito de “O Banquete”, de Mário de Andrade

(II)

H. J. Koellreutter



Exemplar datilografado com alterações manuscritas
tdo autor (05p.). Publicado na revista: *Leitura*, 04/1945.

“O Brasil está em frente do seu futuro. O estado das artes musicais, plásticas, arquitetônicas mesmo (o mesmo, como linguagem, as literárias) no Brasil, não é primitivista, por Primitivismo escola de arte, ou primitivismo diletante de blasés europeus... Os artistas brasileiros são primitivos: mas são ‘necessariamente’ primitivos, como filhos duma nacionalidade que se afirma e de um tempo que está apenas principiando. Neste sentido é que toda a arte americana é primitiva, mesmo a dos Estados Unidos”.

Com estas palavras Mário de Andrade, em *O Banquete*, refere-se, não só à situação da música brasileira, mas também à situação espiritual de toda a nossa geração.

O verdadeiro artista brasileiro é primitivo sim, mas não só ele. Toda verdadeira arte de nossa época será primitiva por ser um princípio, a expressão de uma nova sociedade.

Em fins do século XIX (1889 é o ano da composição de *Don Juan* de Ricardo Strauss e da Primeira Sinfonia de Mahler), o romantismo chega ao seu termo, este movimento de expansão destinado a esgotar-se. **Tristão e**

Isolda é a sua máxima expressão. A expressão psicológica causa uma última sub-utilização dos elementos musicais: da melodia, do ritmo, da forma e a harmonia chega à conseqüente dissolução das suas funções tonais pelo cromatismo.

Domina na criação dos últimos decênios do século XIX a tendência para o monumental dos meios sonoros. Esgotados os recursos expressivos da linguagem tradicional, o músico se refugia no “grandioso” e no “sobrehumano” sucumbindo sob o peso das formas “cíclicas”.

Ainda em 1908, Mahler escreve a sua Oitava Sinfonia, que se enquadra, em seus três últimos movimentos, nos moldes do oratório – exigindo grandes massas de executantes –, é denominada **Sinfonia dos Mil**.

Richard Strauss procura novos meios de expressão na técnica virtuosística de orquestração, levando ao apogeu o tipo de poema sinfônico lisztiano. **Salomé** e **Electra** são caracterizadas pela excessiva acumulação de dissonâncias românticas e pelas proporções gigantescas dos meios sonoros.

Mesmo as primeiras obras de Arnold Schoenberg, o grande revolucionário, cuja obra construirá o ponto de partida para o novo estilo, encontram-se ainda dentro do espírito novecentista: O sexteto de cordas **Noite Transfigurada** (1899), o poema sinfônico **Pelleas et Mélisande** (1905), o **Primeiro Quarteto de Cordas em Mi Menor** (1907) e os **Gurre-lieder** (1911). Nestes últimos, cuja partitura contém trechos compostos a 48 vozes, Schoenberg dilata a expressão musical ao *non plus ultra* e chega a uma super-polifonia empregando um melodismo de intervalos excessivos, cromatismo e enarmonia refinados, um narrador, cinco solistas, três coros masculinos a 4 vozes, um coro misto a 8 vozes e uma orquestra monumental.

O compositor do fim do século passado trabalha com um uso excessivo de material, empregando elementos demasiadamente conhecidos, gastos e até vulgarizados, como o demonstra uma grande parte das obras de Gustav Mahler, por exemplo. O artista se esqueceu, que a maior arte consiste num máximo de expressão por um **mínimo** de meios.

Forças dissolventes e um turbilhão de ideias confusas chegam ao seu ponto mais crítico, entrando assim definitivamente em decomposição o romantismo e, com ele, toda uma grande tradição artística. As duas grandes guerras mundiais marcam uma época de transição e de transformação. Encontramo-nos novamente num princípio, no limiar de uma nova época da História e de uma nova cultura. Enquanto a cultura europeia se acha em franca decadência e os expoentes mais representativos do velho continente são obrigados a viver no exílio, a cultura americana está principiando, atingindo personalidade e coerência.

A arte desta época, na madrugada de uma nova cultura é caracterizada por um fenômeno universal de renovação de valores e meios artísticos, um novo primitivismo.

Já em princípios deste século – no *Sacre du printemps* com suas sonoridades descarnadas e seus ritmos elementares, em **Wozzek** e **Pierrot Lunaire** – ansiando crescer e expandir-se dentro de uma nova organização formal, irrompem forças elementares que anunciam uma era primitivista.

Em 1918 Stravinsky escreve a **História do Soldado**, onde a orientação estética é típica da nova concepção. A “orquestra” consiste de um clarinete, de um fagote, um pistão, um trombone, um violino, um contrabaixo e percussão. Dez anos depois da criação da **Sinfonia dos Mil**, a estrutura musical da **História do Soldado** apresenta um máximo de concentração, e a música se compõe de uma série de pequenas peças

individuais, organizadas em forma de suíte. Acabaram-se as formas gigantescas: A primeira audição da **História do Soldado** de Stravinsky, a 28 de setembro de 1918, sob a direção de Ansermet, em Lausanne, pode ser considerada um símbolo para o novo ideal criador.

O primitivismo na arte aparece assim como consequência lógica na evolução da expressão musical, e só ele pode ser construtivo e constituir a base de uma nova cultura. O artista de nossa época só contribuirá para a renovação tendo a coragem de ser simples e primitivo.

E realmente, a arte dos novos, dos pioneiros do novo estilo, alheia a preconceitos e doutrinas – esta música que não pretende ser outra coisa senão música, a expressão dos pensamentos de uma nova sociedade –, é primitiva na sua elementar simplicidade. Chamam as suas obras simplesmente “Música”, “Peça” e exteriorizam já assim sua atitude espiritual. Não têm a obsessão do belo. Pretendem ser unicamente sinceros, verdadeiros. A eles pertence o futuro e são eles que construirão o novo mundo.

COMENTÁRIO

Fausto Borém de Oliveira

Nada é mais simples: somos Primitivos!

Numa época em que, na arte, buscava-se saídas para as questões e conflitos cultura romântica, as feiras internacionais na Europa colocavam em evidência a diversidade cultural da humanidade. Pelos olhos de músicos de formação europeia pôde-se apreciar, mais de perto, a simplicidade que a opulência melódica, harmônica e orquestral do romantismo parecia ignorar.

A arte primitivista do início do século XX é frequentemente exemplificada pela recorrência das linhas angulosas e sucintas das máscaras africanas nas telas e cerâmica de Picasso, pelas cores chapadas e simplificação de planos nas telas taitianas de Paul Gauguin, nos ritmos tribais de uma Rússia imaginária na *Sagração da Primavera* de Stravinsky.

Apesar da orquestração monumental, Stravinsky aponta, na *Sagração da Primavera*, para uma nova direção na música: a emancipação do ritmo enquanto objeto sonoro autônomo. Esse aspecto em Stravinsky se desdobrou, dentro da associação **primitivo = primeiro**, aqui apresentada por Koellreutter, em novos princípios. Alguns exemplos são a valorização dos instrumentos de percussão na paleta orquestral de Varése e, mais tarde, a ampliação do conceito de som musical na música concreta. Nos dois casos, buscou-se uma valorização rítmico-timbrística em detrimento da decantada abordagem melódico-harmônica.

A genialidade de Stravinsky, já dentro da economia claudicante do entre-Guerras, voltou a simplificar a música com os sete instrumentos e peças curtas da *História do Soldado*, onde reduz a orquestra em número, mas não

em recursos expressivos. A simplicidade primitiva na *História do Soldado* também coloca lado a lado ritmos populares antigos – a valsa e marcha europeias – e novos – o ragtime e o tango das Américas.

“O Brasil está em frente do seu futuro (...)” pois “O verdadeiro artista brasileiro é primitivo (...)”. Koellreutter, revisitando Mário de Andrade, exorciza a sensação de que, por sermos primitivos, somos atrasados. Não, podemos ser primeiros, ao dizer que, numa época quando se pergunta sobre o futuro da música brasileira, que os caminhos podem ser muitos, mas sua essência estará sempre na simplicidade.

Fausto Borém de Oliveira, Contrabaixista e Professor da Escola de Música/UFMG

NOS DOMÍNIOS DA MÚSICA

a propósito de “O Banquete”, de Mário de Andrade

(III)

H. J. Koellreutter



Exemplar datilografado com alterações manuscritas do autor (05p.).

Publicado na revista: *Leitura*, 05/1945.

Dentro desse primitivismo natural do Brasil em face do seu futuro, a música brasileira – no conceito de Mário de Andrade –, tem de ser brasileira. Um nacional de vontade e de procura. Nacional que digere o folclore, e um nacional que digere as tendências e pesquisas universais, por que o Brasil é atual e não uma entidade fixada no tempo, e “*por se tratar sempre de arte erudita que, por definição, acolhe o internacional*”.

Mário de Andrade refere-se ao nacionalismo substancial, que não constitui um fim, mas apenas um estágio. Em seguida, o grande escritor brasileiro denuncia a deficiência da nossa crítica musical, a qual considera totalmente vesga: “*pedante, ensimesmado, partidária, incapaz de assumir qualquer orientação normativa: gratuita, incapaz de qualquer compreensão pragmática do seu papel educativo e da sua função nacional*”.

O crítico que apenas elogia ou critica, perdeu, em nossa época, o direito de existência. O crítico musical moderno – intermediário entre o artista e o público –, tem uma missão muito mais alta, uma das mais importantes na vida cultural de um povo, uma função social: a de julgar e de orientar as relações entre o homem e a música, entre música e

sociedade, dedicando-se inteiramente ao efeito vital da obra, precisa, ao mesmo tempo, mobilizar todas as forças espirituais ativas para poder compreender e julgar forma, conteúdo e valor da composição e também da interpretação. A crítica da ópera exige ainda experiências e conhecimentos especiais dos problemas musicais em relação ao teatro, ao canto e à arte de apresentação, de problemas acústicos e óticos.

Conceitos superficiais e diletantes, como sempre aparecem na imprensa, desorientam o público e constituem um sério perigo para o desenvolvimento cultural de um país. Assim lemos sobre as magníficas sinfonias de Brahms a seguinte frase: “As suas sinfonias são de mau germanismo megalomaniaco e vazio”. Ou sobre uma obra-prima da música contemporânea de um dos maiores compositores da atualidade, frases que denunciam a má vontade do crítico em face da música contemporânea e afastam o público brasileiro da criação nova: “Nenhum acorde tonal, mas, sim coisas que parecem meros agregados harmônicos; nenhum desenho sobre o velho e repusante tear da melodia quadrada e orgânica; nenhuma repetição dos períodos anteriores; nenhum desenvolvimento, no sentido tradicional. Cada compasso encerra uma novidade... decepcionante. O ouvido não encontra pontos de apoio e referência. Terminada a execução, o espírito, fatigado pela incessante renovação do esforço de atenção, recusa-se a recompor a arquitetura geral da peça”.

E confundindo o atonalismo com a técnica dos 12 sons, técnica de composição criada por Schoenberg, o crítico lança a confusão entre o público que pede esclarecimento e explicação dos múltiplos problemas da música moderna e da nova linguagem sonora. O cronista continua escrevendo sobre a obra não escrita na técnica dos 12 sons e cujo autor **nunca** aderiu à técnica Schoenberguiana. “A técnica dos 12 sons está ainda, parece-me, no período da conquista do ‘material’; a música atonal no seu período técnico, e dentro de preocupação que se diria, como em arquitetura moderna, funcional. O que é evidente é a intenção cuidadosa, minuciosa de não chegar a nenhuma consonância, e sobretudo (salvo no caso de inevitáveis

probabilidades...), a qualquer aproximação do sistema harmônico. É a época do ortodoxismo a todo custo; a época heróica. Pena é que, visualmente, aquilo tudo seja tão parecido com música tonal... O ouvido, porém, afirma que música não é arte cerebrina, mas som”.

“Este pianista não é escravo de nenhum ‘estilo’. Não esperem das suas interpretações a obediência passiva a essa praxe infecciosa que se denomina o estilo de Beethoven – e que deturpa Beethoven, tornando-o massudo e soporífero –, que infantiliza Mozart fazendo-o arquiteto de ninharias sensboronas”, lê-se numa crítica sobre um célebre pianista, crítica que não hesita em negar os eternos fundamentos da estética e da interpretação.

Um crítico pretendendo provar que a **Sinfonia Pastoral** de Beethoven não deve ser considerada descritiva, argumentou que o compositor, se já estava surdo, não podia imitar o gorjeio dos pássaros no segundo tempo da sinfonia.

NOS DOMÍNIOS DA MÚSICA

a propósito de “O Banquete”, de Mário de Andrade

(IV)

H. J. Koellreutter



Exemplar datilografado com alterações manuscritas do autor (05p).

Publicado na revista: *Leitura*, 06/1945.

Essencial para a educação do público é a organização dos programas. Estes são geralmente de uma indiferença cultural irremissível. A rotina, a monotonia, e, principalmente, os interesses financeiros em jogo pelo sucesso público e fácil triunfo, dominam inteiramente. Desculpam-se os virtuosos, regentes e conjuntos de câmara, afirmando que as obras de Beethoven, Chopin, etc, são as que possuem maiores valores estéticos. Mas, em verdade, não estão se preocupando muito com estes, aos quais, na maioria das vezes, desconhecem.

A preocupação dos intérpretes é de si mesmo, do seu sucesso, pois Beethoven e Chopin já são conhecidos pelo público, compreendidos e aplaudidos... Há de considerar também a... preguiça de estudar e interpretar. Porque Béla Bartók, Hindemith, Schoenberg ou Stravinsky, exigem muito mais conhecimento técnico de música e muito mais esforço. Não que um Beethoven seja mais fácil que um Schoenberg. Mas é que a linguagem sonora de um Stravinsky ou de um Schoenberg é nova e, portanto, problemática para o intérprete, educado na música dos séculos XVIII e XIX. Uma obra de concepção nova pode ser destruída, ao passo que nem um Beethoven, nem um Haydn podem ser destruídos, mesmo numa interpretação medíocre. E isso porque o público já escuta de cor.

Um programa de conteúdo exageradamente variado, composto de

obras de toda espécie, as quais não têm nenhuma relação entre si, é, sem dúvida, uma prova de falta de cultura, da mesma forma como é a colocação arbitrária de determinados objetos de arte num museu.

Kakuse Okakura, no seu belo “Livro de Chá”, descreve magnificamente como os chineses organizam a arquitetura anterior das suas residências, concebendo uma determinada obra de arte como ponto central, cujo efeito não deve ser prejudicado por nenhum outro objeto.

Assim, também, cada composição tem a sua vida própria, não suportando a vizinhança de obras que não pertençam ao mesmo círculo estilístico. Por isso, os programas de estilo são os mais artísticos e mais educativos. Eles encerram características comuns a determinadas criações individuais. Poderão ser organizados por estilos nacionais – com as características de um país ou de uma raça –, ou por estilos históricos – as características comuns a todas as obras de uma certa época.

Programas que demonstram uma evolução de estilo ou de expressão – assim, por exemplo, um concerto sinfônico, com uma sinfonia do “clássico” Beethoven, uma obra de Brahms, romântico de tendências classicistas, a Sinfonia em Dó do neoclassicista Stravinsky –, ou programas de obras contrastantes, bem inteligentemente selecionadas, também são de alto valor para a educação do público.

A organização cronológica, em que as peças “modernas” – geralmente não passam de Debussy e Ravel e do compositor nacional, se obrigatório –, encontram-se no fim do programa, não garantem uma realização de valor estético.

Um programa intercalando um autor contemporâneo de tendências classicistas entre obras clássicas, por exemplo, demonstra muito mais

unidade artística de que a simples ordem cronológica de composições esteticamente variadas.

O programa é o cartão de visita de um artista, demonstrando sua cultura, sua atitude espiritual e estética.

A ausência de obras de compositores do continente latino-americano ou norte-americano chama a atenção de quem se interessa sinceramente pela evolução cultural destes continentes.

No Brasil, a música brasileira é executada apenas por obediência à uma lei contraproducente, “patrioteira” mas sem sentido nacionalizador. Para a música norte-americana, chilena, argentina, mexicana, porém, não existe lei nenhuma, e assim os compositores destes países – em parte músicos de renome mundial –, ficarão eternamente desconhecidos.

O desinteresse pela evolução cultural do continente e do Brasil, em particular, por parte dos virtuosos e regentes, é alarmante.

Em lugar de executar a Primeira Sinfonia de um Camargo Guarnieri ou um dos grandes Choros de um Villa-Lobos, o regente pede uma peça pequena, bem curta, fácil, para que não lhe dê trabalho, a qual ele possa decorar logo e, portanto, esquecer mais depressa ainda. Sobre este problema, Mário de Andrade escreveu em “O Banquete”:

“Depois de obras célebres e de longa minutagem, que tomam as duas primeiras partes do concerto, vem uma terceira parte, composta de obras menores, mas de brilho grande e sucesso garantido. E é no meio dessa brilhação da terceira parte que se imiscui, metediça e desavergonhada, uma berceuse, uma modinha, uma ciranda, um ponteio de compositor brasileiro, pecinha bem pequenininha, ordinária: meio minuto apenas de miséria tímida, só e exclusivamente sujando a pompa espertalhona do programa. Pois é em obediência a uma lei brasileira

que se consegue semelhante desprestígio do Brasil. Não é que essas coisas não adiantem nada à música brasileira; e pior é que a prejudicam, a destroçam. Se incute no próprio público, com amostras clamorosas, a pobreza, a inferioridade, a feiúra das músicas e dos compositores do seu próprio país. Nasce um complexo de inferioridade justo, justificado, provado que vai prejudicar qualquer isenção futura de julgamento, mesmo de obras importantes e de grande valor. E por causa disso, esse mesmo público, quando vê no anúncio dum concerto uma obra grande brasileira, que toma toda uma parte do programa, se lembrando daquela obrinha suja, besta, infecta, que até lhe deu vergonha, no concerto passado, foge do concerto novo, convencido da porcaria que vai ouvir”.

Eis a verdade pura sobre essa parte, vitalmente decisiva para a educação do público e a evolução cultural de um país.

NOTICIÁRIO:

Foi executada, em Moscou, pela primeira vez, a nova ópera de Prokofiev intitulada “Guerra e Paz” .

A Sinfonia nº 1 do compositor tcheco Bohuslav Martinú foi, pela primeira vez, executada na Europa, pela Orquestra Sinfônica, em Genebra, sob a direção de Ernest Ansermet.

O jovem compositor uruguaio Tosar Errecart, foi apresentado pelo grupo “MúsicaViva”, na PRA 2, Rádio do Ministério da Educação e Saúde, como intérprete das suas próprias obras.

No primeiro e segundo concertos de uma série de recitais dedicados à criação deste continente e organizados pela Escola Nacional de Música e pelo Instituto Interamericano de Musicologia, foram estreadas obras de Rey Harris, Shepherd, Jacobo Fischer, Domingo Santa Cruz, Fençe, Everett Helm e Camargo Guarnieri.

COMENTÁRIO

Sandra Neves Abdo

O alvo da crítica de Koellreutter é, aqui, mais especificamente, o caráter rotineiro e estilisticamente indiferente dos programas de concertos, em sua maior parte organizados segundo o mero critério do aplauso garantido, do sucesso fácil, do êxito de bilheteria. Oferecendo ao público apenas o que ele já “escuta de cor”, tais programas, em lugar de educá-lo, simplesmente homologam seus hábitos auditivos. Uma educação musical enrijecida e anacrônica, estruturada em função do “culto” do já consagrado, colabora para tal estado de coisas, formando executantes acríticos, acomodados e despreparados para reagir positivamente diante de linguagens inusitadas, que requerem especial esforço interpretativo e, conseqüentemente, abalam sua “preguiça de estudar e interpretar”.

A partir desse delineamento crítico inicial, o autor defende o alto valor artístico e educativo dos programas organizados em torno de um eixo estilístico comum, que não se restrinjam apenas ao tradicional, mas incluam também as novas linguagens e, além disso, divulguem a produção musical de nosso continente, geralmente relegada a um plano secundário.

O enraizamento modernista do discurso de Koellreutter é bem evidente: o “novo”, o “original”, o ideal de “progresso”, a crença na possibilidade de melhora do ser humano, são, para ele, valores determinantes. E, naturalmente, isso suscita questionamentos, sobretudo se considerado do estrito ponto de vista “pós-modernista”, que aponta a “crise” não só das categorias acima mencionadas como também de outros conceitos implícitos na argumentação do autor: “história” como curso unitário das vicissitudes humanas (com todos os seus corolários: “progresso”, “superação”, “homogeneidade de um período”, “continuidade estilística” e assim por diante). Em relação a essa ótica “pós-moderna”, tornam-se

especialmente problemáticas as teses de uma necessária organização cronológica e estilística dos programas, com fins educativos (se não existe uma história única, não existe progresso, sendo ilusório pensar em um plano de melhora, de educação do público), e de que programas diversificados, compostos de peças estilisticamente heterogêneas, constituem, “sem dúvida, uma prova de falta de cultura”. Certamente existem casos em que se pode falar de “*pastiche*” ou de ausência de perspectiva cultural, mas é preciso ter em conta que, nas últimas décadas, o ecletismo, o pluralismo, a falta de unidade, a incoerência, passaram a apresentar uma outra possibilidade significativa, explicando-se muitas vezes, não como indícios de uma indiferença cultural, mas de uma postura consciente de crítica “desconstrucionista” contra a autoridade do sentido, contra a existência de um *telos* e de um significado central e a favor de um fluxo contínuo de valores e de uma semiose ilimitada.

Entretanto, para medir o alcance e a atualidade das considerações de Koellreutter, é preciso deixar entre parênteses o plano da estrita guerra entre “modernistas” e “pós-modernistas” e verificar a pertinência de suas observações em relação ao nosso contexto, atentando especialmente à atmosfera acrítica e repetitiva que ainda vigora em nossas práticas musicais. É diante da persistência da falta de perspectiva cultural, do conformismo, da alienação no passado, que o modernismo de Koellreutter ganha força e atualidade, conservando-se as suas denúncias sempre vivas e fecundas para uma reflexão.

Sandra Neves Abdo, Filósofa e Professora da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFMG

NOS DOMÍNIOS DA MÚSICA

a propósito de “O Banquete”, de Mário de Andrade

(Conclusão)



H. J. Koellreutter

Exemplar datilografado com alterações manuscritas do autor (05p.).

Publicado na revista: *Leitura*, 07/1945.

Pouco fala Mário de Andrade sobre o ensino musical, talvez o problema mais sério que enfrenta o Brasil no terreno da música. Mário de Andrade considera o ensino musical do Brasil “não só paupérrimo, mas principalmente errado, antiquado, ignorante, que só não é nulo porque é prejudicial, por incompleto, incompetente e desnacionalizador”.

Sim, a orientação do nosso mesmo ensino musical é, atrasadíssima, anacrônica, é – numa palavra – deslocada do nosso tempo. Neste momento, não deve constituir problema fundamental a formação de virtuosos, malabaristas de instrumentos musicais, mas sim a formação de artistas com verdadeira cultura que possam, integrados no ritmo da época, vir a ser úteis ao povo como artistas conscientes de sua missão na sociedade. Há, neste momento, maior precisão de educar *professores* que virtuosos. Estes surgirão automaticamente num ambiente de cultura mais elevada.

Faltam, para muitos instrumentos professores que devem ser contratados

no estrangeiro a fim de que formem especialistas e professores nacionais. A organização de cursos de iniciação musical no gênero dos cursos de Liddy Chiafarelli e Geni Marcondes e a educação rítmica, constituem fatores fundamentais para um ensino moderno e para a preparação da mocidade, do público e dos artistas do futuro.

Surge, no ensino musical propriamente dito, a necessidade de substituir o ensino do antigo baixo cifrado, que servia de fundamento para uma linguagem sonora de duzentos anos atrás, por um sistema harmônico mais amplo: a harmonia funcional. Esta, compreende *todos* os complexos harmônicos do sistema tonal e corresponde, não somente à produção que se baseou no baixo cifrado, mas também à criação do século passado.

O ensino de regras teóricas, doutrinárias e acadêmicas – prejudiciais à criação artística deve ser substituído por um ensino tolerante que *estimule* e *anime* a vontade criadora. Ensino este, baseado na *acústica* e não em antigos princípios estéticos que constantemente mudam. Como a arquitetura, também a construção musical é baseada nas *ciências exatas*, fornecedoras de leis, as quais garantem a homogeneidade e o equilíbrio da construção musical. Quinta e oitavas paralelas não são critério, mas sim apenas restos de um sistema de regras motivado por determinados conceitos estéticos! Somente as leis, baseadas nas ciências, na acústica, têm valor duradouro para todos os estilos e possibilitam um julgamento seguro e objetivo da obra musical.

O antigo sistema de se ensinar em separado a harmonia e o contraponto precisa ser modificado e substituído por um sistema que permita ao aluno uma profunda compreensão da arquitetura musical e da compensação do elemento melódico-horizantal pelo harmônico-vertical e vice-versa.

O estudo do folclore ainda é pouco explorado no ensino musical. Aproveita-se geralmente o material folclórico, ambientando-se melodias

populares por processos harmônicos franceses ou alemães, mas não se penetra no fundo do *melos* e não se chega às fontes primitivas do verdadeiro folclore musical. Deve-se estudar e assimilar a *essência* destes elementos para criar algo de realmente novo e original, sem consideração a formas e convenções, se for necessário.

O estudo da estética deve tornar-se obrigatório assim como o de outras matérias complementares, mesmo o daquelas que não estejam diretamente ligadas à música como: literatura, artes plásticas, filosofia, matemática, física etc., matérias essas indispensáveis à formação do artista moderno e construtoras de um nível artístico mais alto.

Recomenda-se a realização de cursos de verão, fora da cidade, durante os quais os estudantes participantes terão oportunidade de ouvir conferências sobre pintura, literatura, filosofia, sociologia etc., estudando, ao mesmo tempo, as matérias principais de seu aprendizado musical e se associando belamente em atividades coletivas como: conjuntos instrumentais e canto orfeônico. Atividades esportivas trarão a necessária compensação para o esforço intelectual.

Deste modo, os jovens aprenderão a integrar-se com a vida social, a servir a um todo e deixarão o individualismo, tão prejudicial ao desenvolvimento cultural no Brasil.

O ante-projeto da reforma do ensino musical no Brasil promete uma mudança radical e uma orientação moderna e progressista. Será ela o acontecimento musical mais importante deste ano.

Não nos preocupemos com a imortalidade, mas sim com o estudo, o trabalho e a produção artística!

NOTICIÁRIO:

A Orquestra Sinfônica de Boston sob a regência de Serge Koussevitsky executou “*Tema e Variações*” de Arnold Schoenberg.

A Orquestra Sinfônica da “Eastman School of Music” em Rochester realizou um Festival incluindo no programa o número “*Brasileiro*” com música de Camargo Guarnieri.

Foi executada na “*Agrupacion de la Nueva Musica*” em Buenos Aires a Sonata para flauta e clarinete do compositor brasileiro Guerra Peixe.

O compositor inglês Vaughan Williams escreveu, por encomendada da “British Broadcasting Company”, uma antífona a ser cantada para comemorar a vitória dos Aliados, intitulada “*Ação de graças pela vitória*”, para soprano solo, coro misto, coro infantil, orquestra e órgão.

Alfredo Casella terminou a composição de uma “*Missa Solene*” pela Paz.

O compositor Aram Khatchaturian escreveu na Fazenda dos Compositores, na Rússia Soviética, o Hino Nacional Armênio.

A nova estação de rádio da Prefeitura do Distrito Federal, PRD 5 foi inaugurada pela Sonata para flauta e piano do jovem compositor brasileiro Claudio Santoro cuja “*Música Concertante*”, para piano e orquestra será executada, em primeira audição pelo pianista chileno Claudio Arrau nos Estados Unidos.

Sergio Prokofiev, prêmio Stalin deste ano, compôs um novo bailado: “*Zabrushka*”, tendo por argumento um conto popular.

ENCONTRO COM H. J. KOELLREUTTER

Entrevista elaborada livremente para CE: EM
por Carlos Kater, com base em depoimentos

CE: Como e quando surgiu o seu interesse pela educação musical?

HJK: Posso definir muito claramente. Logo que cheguei ao Brasil subloquei um quarto na Rua Paissandú, no Rio de Janeiro. Lembro-me de um dia em que estava lá, sentado diante de uma mesa redonda, refletindo sobre as experiências que havia feito nos primeiros meses de minha chegada. Pensei em como poderia me tornar útil a este país, que tão generosamente me acolhia, uma vez que vim para cá como emigrante político e fui, posteriormente, “apatriado”.

CE: Você chegou em novembro de 1937. Isso foi em 38...

HJK: Eu morei primeiro numa pensão na Rua Pereira da Silva, em Laranjeiras. Depois de uns 6 meses mudei-me para a Rua Paissandú... É difícil precisar, pois não tenho mais documentação sobre essa época. De qualquer forma, lembro-me bem desses dias de reflexão rigorosa que fiz, daquilo que tinha sentido e pensado nesses primeiros seis meses. Vim para cá como flautista, como concertista de flauta e, por isso, me perguntei até que ponto um profissional desses seria realmente útil num país como o Brasil. Cheguei à conclusão de que não seria importante, em última análise. Nem americanos, alemães, italianos fazendo óperas e todas essas coisas que eu conhecia de outros países teria importância. Concluí que a crise deveria desenvolver uma ação metódica e sistemática de educação musical. Então, a seguir, comecei a estudar a situação da

educação musical. Não comecei a trabalhar, comecei a estudar a partir das aulas que dava, de viagens que fiz, como aquela grande turnê pelo norte do país até Manaus, que foi uma das primeiras; e depois outra pelo sul, a convite da Instrução Musical ou Instrução Artística, que promovia esses tipos de concertos.

CE: Quer dizer que desde aquela primeira turnê pelo norte, com o pianista Egydio de Castro e Silva em 1938, você já estava observando a realidade brasileira do ponto de vista da educação musical?

HJK: Sim. Observei tudo sob o ponto de vista da educação musical. Conheci também os trabalhos de Liddy Mignone, esposa do Francisco Mignone, de Geni Marcondes, que foi minha aluna e posteriormente minha segunda mulher, e do professor Sá Pereira, que foi, eu acho, um dos diretores da Escola Nacional de Música. Eles se dedicavam muito à educação musical. O modelo empregado por eles era, a meu ver, interessante como ponto de partida, mas não suficientemente criativo para um país como o Brasil. De qualquer forma, este foi um primeiro passo para tomar conhecimento dessas coisas. Finalmente, a família do Tom Jobim, que possuía uma escola em Ipanema, chamada *Colégio Brasileiro de Almeida*, me convidou para ser o professor de iniciação musical e orientar seu ensino ali. Comecei a fazer isto. Foi quando se deu meu primeiro contato com o Tom.

CE: Mas por que educação musical, justamente para o brasileiro, já tão privilegiado por sua musicalidade, diria genética, cultural... tão múltipla nas tradições?

HJK: Minha perspectiva na época era outra. Não se referia absolutamente ao talento, à mentalidade. Achava que o problema da educação na escola era muito importante, não só pela música em si, porque ela sempre existiu para mim num contexto maior, na ótica de uma espécie

de humanismo. Ao mesmo tempo, considerava que a educação era um problema básico deste país, porém não no sentido estabelecido por Getúlio Vargas, no período do Estado Novo. Eu tinha mais experiência de Estado Novo que os brasileiros, porque eu vinha do Fascismo e do Nazismo. Pensei que se poderia fazer aqui oposição a isto que estava nascendo na Europa, contribuindo na área musical. Sempre estudei também em livros e revistas sobre outros temas, pois me interessava em aplicar a Antropologia, Psicologia, Filosofia, Física e outras áreas do conhecimento, de maneira interdisciplinar, à música. Busquei compreender até que ponto uma educação musical poderia visar, em primeiro lugar, o homem, e não se restringir apenas à sua matéria específica.

CE: No fundo este é todo o teu programa de trabalho, não? Mas explique um pouco melhor o que significa “*uma educação que visasse o homem*”?

HJK: Aqui tem inúmeras coisas que começam com a disciplina, com a concentração, com a faculdade de analisar as coisas... com tudo aquilo que é necessário ser desenvolvido em todas as profissões. Refiro-me longamente a isto em meus artigos “O Humano, objetivo da educação musical”, “Educação Musical no Terceiro Mundo”, publicado por você nos *Cadernos de Estudo: Educação Musical nº 1*, entre outros mais. Comecei a trabalhar e elaborei muito lentamente os princípios que sigo até hoje para orientar professores de iniciação musical nas escolas. Um dos principais pontos seria uma visão de mundo em que “tudo flui”. Tudo que não se renova, que não contribui para a inovação do pensar, da sensibilidade e da consciência é contraproducente. O artista tem que aprender a contribuir com o fluxo constante das coisas e não frear aquilo que no fundo é a natureza da existência. Comecei, então, a formular determinadas questões, de maneira metódica. Concluí, por exemplo, que o professor não deve fazer da aula um monólogo, e sim partir sempre de um debate, partir das ideias dos alunos e *aprender a aprender* deles o que ensinar. Não deve ensinar o que aprendeu durante 50 anos na escola.

CE: Um professor de música ou, em particular, de educação musical que vai se dedicar ao trabalho de qualidades e predicados humanos, não pode, a meu ver, ter apenas uma formação musical técnica. Como ele deveria ser preparado, na sua opinião?

HJK: Interdisciplinarmente. Os primeiros simpósios interdisciplinares, eu os fiz na Universidade da Bahia, na época em que o Mário Schenberg vivia convidando colegas de outras faculdades de fora e daqui para estudar um determinado tema... Não me recordo agora quais foram esses temas, mas era algo mais globalizante, holístico, em torno da função do profissional, do ser humano na sociedade moderna. Estudamos este tema, não só na música ou nas artes, mas também do ponto de vista dos médicos, dos professores, etc., refletindo sob várias óticas e perspectivas. Uma discussão entre profissionais e com os estudantes. Realizamos algo do gênero duas ou três vezes e depois, não sei porque, paramos. Talvez porque tenha mudado o reitor ou por falta de verbas, ou porque viajei. Não me recordo mais. Eu chamava isso de Seminários Interdisciplinares. Depois repeti tal atividade em vários lugares; talvez umas duas vezes em Tiradentes/MG, tendo numa delas abordado o tema “*Oriente-Occidente*”. Acredito que isso deveria ser feito novamente.

CE: “*Oriente-Occidente*” foi também o tema de uma série didática de programas que você realizou na Rádio Cultura de São Paulo.

HJK: Exatamente.

Lá de uma forma mais extensa e ilustrada. Em Tiradentes, junto com Ana Maria e John Parsons, trabalhamos este tema e um outro sobre o novo conceito de tempo, em várias áreas, numa discussão envolvendo cientistas e artistas, isto é, refletindo sobre a inter-relação de artes e ciências.

CE: Sempre me chamou a atenção a coerência com que você tratou, esta questão. Gostaria, porém, que esclarecesse de que maneira isto se deu concretamente em suas experiências institucionais, por exemplo na Escola de Música da Bahia, ou na Escola Livre de Música em São Paulo. Como esta preocupação se manifestou no currículo, na organização, na estrutura dos cursos?

HJK: Abolindo os currículos, no sentido do currículo acadêmico para as escolas de arte. Este foi o tema da primeira conversa que tive como famoso reitor da Universidade da Bahia, Edgar Santos (foi um dos superiores mais importantes e melhores com quem trabalhei; sob todos os pontos de vista, humano e profissional). Ele insistiu nisso, pois também pensava assim. O programa de ensino dos alunos deveria levar mais em conta a situação social, profissional, intelectual e mental da clientela. Deveria ser mais individualizado, considerando, inclusive, alunos que não tivessem tempo de se preparar para uma determinada prova por motivos profissionais, por exemplo. Seria também importante abolir as provas constantes a cada semestre etc., etc... Acho que no estudo das artes elas deveriam ser evitadas. Trabalhei assim em vários locais, no Conservatório Musical de Tatuí, etc...

CE: E na *Escola Livre* em São Paulo?

HJK: Foi lá que fiz pela primeira vez de fato. Naturalmente, era muito menor que na Escola da Bahia e foi por causa da Escola Livre de Música que, como você sabe, o reitor Edgar Santos me chamou para a Bahia. Dessa maneira, o ensaio geral foi realmente em São Paulo, financiado pela Pró-Arte, cujo presidente naquele tempo era o T. Heuberger, o motor da Pró-Arte.

CE: Ou seja, a “preparação” foi no I Curso de Férias de Teresópolis, em 1950, o “ensaio” na Escola Livre de Música de São Paulo desde 1952 e o “ensaio geral”, experiência mais estruturada, sistemática, na Escola de Música da Bahia.

HJK: Isto mesmo. Experimentou-se até que ponto esta ideia da superação do currículo funcionaria ou não, quais os problemas que poderiam surgir. Isso foi muito longe porque, do ponto de vista administrativo, apareceram inúmeros problemas.

CE: O que foi feito então? Aboliu-se o currículo acadêmico, os trabalhos em aula tornaram-se mais individuais...

HJK: Por um lado, mais individuais, e por outro, sempre em forma de seminários, ou seja, na base da discussão.

CE: Você instituiu a reflexão como elemento estrutural...

HJK: Sócrates!

CE: Sim, mas foi você quem a inaugurou no ensino musical aqui! A reflexão estética foi, por assim dizer, a linha desenvolvida por Mário de Andrade. Penso que você transformou, instituiu mais propriamente o questionamento...

HJK: [...] o questionamento como elemento principal. Até hoje digo aos alunos: o problema é mais importante que sua solução. Isso eu fiz sistematicamente nas minhas próprias aulas e orientei outros professores nesse sentido. Os seminários de Análise e Estética Musical como atividades principais, mais importantes do que estudar Teoria, porém, comparativamente com outras matérias. Aliás, a tendência de todos os trabalhos que fiz foi sempre a interdisciplinaridade. Sempre me auto-eduquei neste sentido. Se você quer fazer isso, deve estudar e ler constantemente livros, teses de outras áreas do conhecimento. Muitas vezes me perguntam em aulas públicas: “Onde o senhor estuda essas coisas?” Digo que não estudo isso em publicações sobre música. Leio

muito raramente sobre música. Em geral, leio trabalhos de Psicologia, Filosofia, Física, dentro dos conhecimentos que tenho. É claro que, para compreender um livro de Física, devo lê-lo duas ou três vezes. Explico aos alunos que há 10 ou 15 anos, pelo menos, não “leio” livros, mas sim “estudo” livros. Estudo capítulo por capítulo, parágrafo por parágrafo, e aplico isto à minha análise da música. O que é difícil, ainda muito difícil, inclusive para os nossos alunos aqui no Brasil. Há poucos dias, disse numa de minhas aulas que estou pensando em abrir um espaço, no ano que vem, para a leitura de um determinado livro, por exemplo, de física, onde eu leria com eles parágrafo por parágrafo, e imediatamente iria traduzindo o sentido de seu conteúdo para a música. Por exemplo, o novo conceito de tempo pode ser trabalhado de maneira interdisciplinar em todas as aulas, em todas as conversas com os alunos, dizendo-lhes para observarem o que acontece em torno deles. A minha maneira de trabalhar parte sempre do aluno, dele para mim e não o contrário. O assunto das aulas resulta sempre de um diálogo, de uma discussão entre os dois pólos, clientela e professor. Os estudantes, naturalmente, não perguntam no início. Então, o problema é como motivá-los, criando uma situação de polêmica que lhes interesse ou então simplesmente partindo da prática musical. Esta prática tem que ser renovadora. Portanto, o melhor é a improvisação com todos os elementos que possam soar. Comecei a desenvolver isso cada vez mais.

CE: Quando você se refere à “polêmica”, recordo-me da frase *Tudo o que choca conscientiza*. Você trabalha justamente com o impacto, com alguma aparente contradição, buscando, num estado de inquietude, a prontidão interna.

HJK: Sistemáticamente.

CE: A sua formação foi bem embasada e polivalente, favorecendo que criasse seu estilo, esta forma de dar aulas e de educar musicalmente seus

alunos. Quem foi seu substituto quando você saiu de São Paulo e foi para a Bahia ? Como eram, do ponto de vista da formação, os professores que trabalhavam nas escolas que você criou, eles tinham esta polivalência a que estamos nos referindo?

HJK: Este é meu problema desde a época em que dava aulas para o Cláudio Santoro. Desde esta época estou preocupado em encontrar um sucessor. Não encontrei até hoje a pessoa que pudesse fazer o que considero que deva ser feito, possuidora de conhecimento holístico, de vontade e disposição para esse trabalho, sem preconceitos demais... quando tem tudo o que idealizo, falta o caráter, humildade diante dessa coisa fantástica que é o todo, condições para transmitir isto aos outros. Precisaria ser alguém sem vaidade ou ambição e, em última análise, alguém que não falasse só de si mesmo. Eu raramente falo de mim. Evito isso, sinto-me realmente parte de um todo. Quando converso com você, penso constantemente em você, em sua cultura, seu modo de pensar, etc. Outros colegas que tenho falam só de si mesmos: “*eu quero isto*”, “*eu quero fazer aquilo*”. Mas não penso que seja importante encontrar ou não alguém que possa preencher o meu lugar, me substituir tal como imagino. O importante é que cada um crie sua própria imagem das coisas e de suas ideias. A história só incorpora o que for relevante e descarta o resto. O mundo intelectual, cultural é um grande lago, onde todos nós jogamos pedras. Um pouco maiores, outras menores, mas nós movimentamos este lago. Isto é o que me parece essencial: o movimento. É ridículo dizer que eu jogo uma pedra grande e o Sr. Fulano joga uma pequena. Não tem importância se meu sucessor vai jogar uma pedra grande ou pequena, o importante é que ele jogue.

CE: Considerando-se que o importante é que cada um participe à sua maneira do movimento, as pedras seriam então o elemento inovador...

HJK: [...] e a polêmica, o elemento que irá motivar o outro a pensar. Aí

tocamos num ponto fundamental. Dessa maneira, o que falávamos antes reflete algo estreito, porque, no fundo, a consciência, a meu ver, é uma só. Não há uma consciência do *Kater* e outra do *Koellreutter* etc. No fundo ela é uma força, como a força da gravidade. Naturalmente são diferentes, mas nós sofremos as mesmas energias. É errado pensar que você tem que fazer isto e eu não, tenho que fazer aquilo. Nós temos que nos motivar constantemente.

Isto é importante, de acordo com o meu modo de pensar. Se encontrar um colega que possa realmente seguir nesta linha, ótimo, é isto que deve ser. Se ocorrer uma outra substituição, é muito natural, porque tudo muda. A matéria também se transforma constantemente. Então, paciência.

CE: Acho surpreendente este exercício de desapego que você mostra diante das coisas, das ideias, das pessoas. Mas vou, de certa forma, insistir... Como se sente enquanto um pedagogo que durante tanto tempo trabalhou convictamente, visando formar indivíduos segundo uma ótica humanística, mais global, holística, e depois encontra um de seus alunos atuando de maneira até contrária a alguns de seus princípios básicos?

HJK: Tudo é importante. Eu não sou pai de imitadores. Os meus filhos intelectuais, culturais, meus discípulos têm que ser eles mesmos. Há uma mistura muito grande entre o coletivo e o individual. O *Kater*, por exemplo, é uma outra pessoa, sente diferente, tem outros ideais, que podem talvez até ser adversos aos meus. Isto é importante. A personalidade é importante. Aquele que se destaca, e não aquele que é redundância. Não posso desejar que os meus alunos sejam imagens de mim. Acho isso errado e estreito. Tive sempre esta preocupação e continuo tendo.

CE: Penso que esta é a tônica de seu trabalho pedagógico. Você é aquele que auxilia, provoca, estimula as pessoas a se descobrirem, a tirarem o véu, a se recriarem. Isto é fundamental para a ampliação da consciência.

Não me parece desejável, nem mesmo possível, o avanço da consciência do mundo sem a contra partida da consciência de si.

HJK: Veja que interessante. Uma rádio – emissora europeia – da Suécia, acho – havia me pedido, há uns 4 ou 5 anos atrás, trabalhos de alunos meus de composição. Eles queriam ver como jovens brasileiros trabalham. As músicas foram irradiadas. Depois, um colega que ouviu a transmissão, me escreveu dizendo que achava inacreditável que todos aqueles alunos tivessem o mesmo professor, porque os estilos e influências eram os mais diversos (Jazz, popular, etc.). Escolhi as peças de propósito, mas é justamente isso o que eu visio. Não se deve imitar o que está sendo feito, mas criar algo. Faça questão que seja criativo, inovador, porque tudo se transforma.

CE: Poderia citar uma outra característica de seu trabalho pedagógico?

HJK: Cultivo sempre, como pedagogo, o ensino comparativo. Entre culturas, entre diversas áreas... Acho que o ser humano só entende realmente as coisas, não só a música, quando realiza comparações, de maneira consciente ou não. Evito utilizar comparações cronológicas ou lineares. Sempre parto do centro da problemática, e não do início ou do fim, como esse curso que estou ministrando no SESC. Quais são as características, por exemplo, da música que chamamos tradicional ou da primeira parte deste século e o que devemos fazer para modificar isto? Aqui, entra em questão o problema da função. Qual é, realmente, a função do artista e do pedagogo? Para mim, a função é a conscientização das grandes ideias que marcam a nossa época, a época em que vivemos. É lógico que isto muda depois, porque tudo muda. É um absurdo trabalhar para a posteridade. Isto não podemos fazer, porque os seres humanos serão outros, a problemática será outra, o modo de pensar e o de sentir também.

CE: Gostaria de insistir num ponto. Penso que concordamos que há, de maneira geral, um preparo insuficiente do educador musical no

Brasil. Ele se habilita tecnicamente, com algum contraponto, harmonia, harmonização, um pouco de análise, de história “oficial” de datas e nomes, etc. Eles não estão preparados para uma função mais ampla, tal como você colocou, onde se inclui ainda a responsabilidade e sobretudo a competência de transmitir as principais conquistas de nossa época. Como seria então o educador musical que trabalha numa periferia, em escolas da rede pública e que acaba não tendo ele próprio acesso ao que outros consideram ser nossa época, ou conhecimento de fato das grandes invenções que estão marcando nossa contemporaneidade? O que poderia ser feito para auxiliar a ação desse educador musical?

HJK: Ele vai jogar dentro deste lago uma pedra menor. Aqui não se pode fazer nada porque o problema não é musical. O problema é realmente social e universal. Acho que nós que pensamos assim, devemos ter a humildade de compreender e de aceitar tal situação, pois não há outro jeito. Alguma coisa vai se movimentar no lago. Agora, isso pode ser daqui há cem anos, não importa.

CE: Se você hoje estivesse na situação de criar uma nova escola, o que faria? Quais seriam os princípios que adotaria para formar educadores musicais?

HJK: A primeira coisa seria, como conversamos antes, abolir o currículo pré-determinado. Um programa de acordo com as condições sociais e culturais dos alunos.

CE: Supondo que trabalharia com pessoas de um circuito sócio-cultural mais periférico...

HJK: Muito provavelmente recorreria a um outro tipo de material. Discutiria com eles a situação toda e dela derivaria as coisas de acordo com as condições sociais destas pessoas.

CE: Ou seja, não recorreria a um plano ou projeto já elaborado. Criaria um original, junto com os professores e demais envolvidos, tendo por base necessidades específicas – deles e da comunidade – como parte inicial do trabalho.

HJK: Exatamente. Digo isto aos professores que oriento nas aulas de música: *aprendam sempre das crianças e com elas o que vocês devem ensinar*. Eles dizem que isto é muito difícil. Eu não penso assim. Se realmente há dificuldade isto deve-se ao ego; portanto torna-se necessário superá-lo.

CE: Concordo e acho essa visão particularmente interessante. Você não acha porém que para boa parte das pessoas essa postura ainda é considerada muito “oriental”? Apesar das profundas modificações pelas quais estamos passando, caminhamos ainda pouco na direção do desapego, da capacidade de enxergar as coisas em movimento, da superação do ego, etc. Estes trabalhos em grupo são relativamente recentes, apesar da intensidade com que vêm se realizando.

HJK: É, mas você conhece bem a minha biografia... Eu não conhecia o Oriente quando pensava assim.

CE: Mas você já estava *orientado*, não é, Koellreutter?

HJK: (Risos) Quer dizer, eu acho que isto é simplesmente o resultado da percepção de que tudo realmente flui: *Panta Rhei*. É este o nome da última peça que escrevi, para xilofone.

CE: O que me parece importante é a dinâmica e a ação que pode causar o pensamento. Acho que se os indivíduos hoje não se dedicarem a um trabalho de auto-conhecimento, de aperfeiçoamento de seu potencial humano, dificilmente poderão contribuir de maneira efetiva para o

desenvolvimento da sociedade. Nesse sentido, a formação de professores e educadores musicais, hoje, deveria compreender também o trabalho pessoal em algumas tendências da psicologia alternativa e outros recursos já consagrados em tradições diversas, em particular do oriente.

HJK: É isso o que eu faria. Não faço porque não tenho mais possibilidade. Quando retornei do Oriente, o reitor da Universidade Federal de Minas Gerais me chamou imediatamente e disse “*Koellreutter, eu chamei você para fazer aqui o que fez na Bahia*”. Eu respondi: “*Magnífico Reitor, eu não vou fazer o que fiz, na Bahia, porque se passaram já quase 30 anos, um terço de século. E tudo mudou. Nós temos que fazer uma coisa diferente*”. Discutimos isso juntos e fiz um plano para ele. Eu estava disposto a vir para Belo Horizonte de vez. Acontece que em seguida ele teve uma crise tremenda com os estudantes. Houve um problema sério, não me lembro mais em detalhes. De qualquer forma, a situação virou de novo e o projeto não pode ser realizado. Mudou o reitor. Eu imaginei que aquela ocasião possibilitaria uma continuação da experiência da Bahia, não uma imitação. Este foi o momento em que acreditei que a antiga escola de música ia acabar. No projeto que apresentei ficou como conservatório, mas planejei um outro tipo de escola de música. Foi um momento fabuloso, eu estava muito feliz. Não me recordo agora com muitos detalhes. Isto faz muito tempo e não tive mais contato com esse reitor.

CE: Se esse projeto tivesse se realizado, que escola seria essa, como funcionaria, que formação ela proporia?

HJK: Seria, na verdade um atelier. Um grande atelier, no qual, após verificar-se as necessidades de professores e alunos, se estabeleceria o projeto pedagógico.

CE: Mas para a formação básica seria necessário um mínimo de conhecimentos a serem adquiridos, isto é, apropriados em sala de aula, pesquisa, prática

ou estudo, de forma já estabelecida, para que estas necessidades inclusive pudessem ser trabalhadas, modificando-se e renovando-se.

HJK: Elaborei esse “currículo mínimo” para o Conservatório de Tatuí. Este mínimo fundamental deve compreender sem dúvida Composição, Estética e Análise, como matérias principais. [...] e outras básicas; Teoria Elementar, quer dizer, Semiótica Musical. Composição deveria ser individual e não em grupo, diferentemente de Improvisação. História da Música, também seria importante [...] mas uma História não-linear, uma História sob forma de Sociologia da Música, com as características de cada época, que fizeram surgir determinado estilo ou determinado compositor ao invés de outro. Teria ainda Harmonia e Contraponto. Não para se estudar aquilo praticado por Palestrina ou Bach, mas para contrariar estas matérias. Só se pode contrariar e criar algo de novo se realmente estudamos a fundo a estética e o conhecimento daquela época. Estudariamos a história da harmonia e do contraponto, portanto os vários tipos de contraponto e vários tipos de harmonia.

CE: Na formação de um educador musical deveria estar incluído o estudo dos métodos consagrados, como Willems, Orff, Martenot, Dalcroze, etc..

HJK: Sim, naturalmente.

CE: Sei que você criou e utiliza exercícios (diagramas e modelos de improvisação) em seu trabalho como educador musical. Poderia comentá-los um pouco?

HJK: Estes modelos de improvisação são jogos que inventei que motivam os alunos a indagar sobre diversos aspectos da música, como por exemplo “o que é pulsação”? Neste círculo – um dos materiais que habitualmente utilizo – encontram-se vários termos, vários conceitos que necessitam de atualização ou... de um professor que possa explicar o significado de

cada um deles. Conto sempre aos alunos que nunca estudei realmente teoria elementar – aprendi na prática, tocando flauta e saxofone, que foram os meus instrumentos. Tem uma série de coisas que aprendemos na prática. No meu caso, aprendi fazendo improvisação.

CE: Então você criou vários modelos de improvisação. Cada modelo possui um tema particular? O que é proposto em cada um deles?

HJK: No FLA/FLU, por exemplo, trabalha-se o ritmo. Já no *Palhaço*, há um metro, que é fixo, e uma pulsação em torno da qual os alunos improvisam, mas seguindo a ordem do metro. O *Palhaço* vem e perturba isso.

[O *Palhaço* é um personagem deste jogo, representado por um músico participante.]

CE: Na verdade, há um confronto, um jogo...

HJK: Tem um confronto entre o metro, a pulsação, o pulso e a liberdade de expressão. O *Palhaço* representa a liberdade. Em torno da lei, do professor, no centro, há improvisadores que tocam estruturas rítmicas de acordo com este pulso. Livremente, mas dentro da pulsação. De fora, então, entra o *Palhaço* e perturba, critica-os... Ele interfere nesta música que estava sendo criada. Bem, este é o trabalho que tenho feito atualmente.... Criei um diagrama chamado *Cristal* cuja proposta é que cada aluno desenhe o seu próprio diagrama, com trajetos temporais, pré-determinados ou não, imitação ou concordância-adaptação ou consentimento, contrário ou oposição, contraste ou discordância, nova entrada mudando de assunto, com improvisação. Cada um segue uma linha dentro do modelo, separadamente. Cada um faz um diagrama particular e o interpreta individualmente. Durante este trabalho surgem perguntas, por exemplo, “*O que o senhor entende por pulsação?*”. Então vem o círculo, que favorece o

trabalho não linear. De maneira geral, começo falando do som, da escala, mas só ensino aquilo que surge durante a execução de um modelo.

CE: Isto pode ser aplicado a crianças de qualquer faixa etária?

HJK: Cada exercício possui um conjunto de indicações. Por exemplo: Idade mínima: 8 anos; Objetivos principais: desenvolvimento de faculdades humanas (disciplina, autodisciplina), desenvolvimento de faculdades musicais (cada qual com suas especificações). Indico sempre as faculdades humanas e musicais visadas em cada proposta. Faço esse tipo de trabalho há aproximadamente 10, 12 anos... talvez 15, no máximo.

CE: O estímulo para a criação desses jogos decorreu de problemáticas que você verificou, vivenciou em seu trabalho com alunos no Brasil. Mas, você já trabalhou com crianças de 8 anos?

HJK: Não, mas tenho professores que trabalham com alunos de 8 anos. Assisti aulas e discutimos tudo isso. ... Agora eu não sei mais qual era a faixa etária na escola dos pais do Tom Jobim. Não me lembro mais; acho que eram crianças menores de 7, 8 anos.

CE: E essa sua proposta funciona bem com os professores?

HJK: Com eles sem dúvida e até com os pais que se entusiasmaram e quiseram experimentar. Achei ótimo; trabalho para gente velha, como lazer. É muito divertido. Pode-se fazer vários tipos de jogos como *Palhaço*, mil coisas diferentes.

CE: Com esse título, ele deve ter a característica de evocar o riso, provocar as pessoas...

HJK: Sim, naturalmente, mas ele não deve falar, deve interferir só musicalmente. Este é o papel mais complicado, o mais difícil, neste contexto. Dependendo do *Palhaço*, pode haver um tipo de humor. Recordo-me de um funcionário do SESC que participou como músico, aliás um músico fabuloso, fazendo o *Palhaço*. Chamo-o só de *Palhaço*, porque foi o melhor que tive na minha carreira.

CE: Quanto mais ele interferir, quanto mais atrapalhar, melhor é o seu desempenho. E o jogo, a improvisação acaba como?

HJK: Há várias maneiras possíveis. Pode se mudar o ritmo, pode-se fazer uma coisa polirítmica, com ritmos diferentes.

CE: E *Solo Fantasias*... é o mesmo estilo? É um trabalho mais ou menos da mesma época?

HJK: Sim, o mesmo estilo. É outro programa, mas o mesmo estilo. Ele foi criado mais ou menos na mesma época.

CE: Você já os utilizou em alguma espécie de montagem com finalidade artística?

HJK: Aqui em São Paulo, queriam fazer a Bienal Musical da Criança. Este material já estava preparado e nos convidaram para fazer apresentações. Havia um mês que estávamos praticamente prontos. Uma Bienal para crianças me pareceu ótima ideia. Alguém sabotou ou simplesmente a coisa pifou, não sei. Agora disseram que vamos fazer em abril.

CE: Koellreutter, podemos conversar um pouco sobre este modelo circular?

HJK: Não tem segredo nenhum aqui. Eu digo aos alunos que Perotin e Leonin estudaram o Canto Gregoriano, Guillaume de Machaut estudou a técnica de Perotin e Leonin, como exemplo. Josquin des Prez estudou a técnica de Guillaume de Machaut e assim por diante. Assim, em nossos dias, teríamos que estudar 2000 anos de sintaxe musical e isto é praticamente impossível. Aí digo a eles que nunca em minha vida estudei teoria elementar. Aprendi teoria elementar – não harmonia e contraponto – tocando instrumento: flauta, saxofone e piano. No entanto, os alunos pegam um livro de teoria e dele retiram tudo. Então eu os oriento num outro sentido: menciono a eles três espécies de critérios ou etapas de aprendizado teórico, onde poderíamos considerar como objeto do trabalho a ser desenvolvido: 1) tudo o que não requer um professor, que se aprende tocando um instrumento qualquer; 2) tudo o que necessita de ampliação ou reforma da conceituação; 3) todos os conceitos novos, por causa da música nova.

CE: Você pode dar uma ilustração de como usa a improvisação para trabalhar a música?

HJK: Começo a primeira aula, geralmente, sonorizando o ambiente. A criançada entra, ou neste caso, os professores entram e trazem potes, mil coisas da cozinha, diversos objetos sonoros e “sonorizam” o ambiente. Depois peço para desenhar em uma partitura gráfica. Para realizar alguma coisa. Na segunda aula, eles têm que tocar de acordo com aquela partitura. E assim a coisa se desenvolve, mas parte sempre das músicas dos modelos. Logo no primeiro contato alguém vai perguntar: “O senhor chama isto de música?” Então já estamos na discussão do que é música. E a próxima pergunta talvez seja: “Qual a diferença entre pouso e silêncio?”. São todos termos que necessitam uma atualização.

CE: Então quer dizer que todos estes termos que estão fora do círculo, numerados de 1 a 12, são expressões que comportam um tipo de

indagação, que necessitam uma reflexão. E você utiliza estes modelos de improvisação, porque são detonadores destes questionamentos.

HJK: Sim. As perguntas que surgem podem suscitar inúmeras discussões. Por isto é muito difícil para os professores; eles só poderão realmente orientar os alunos quando dominarem a teoria completa. O que precisa ser conhecido são os planos, a grafia, são os conceitos novos de teoria elementar. Agora, é importante lembrar que as perguntas e as respostas que surgem devem resultar da música. É o essencial: começar da improvisação e das perguntas que vão aparecendo.

CE: Quantos desses exercícios você criou?

HJK: Acho que uns 25 ou 30, aproximadamente.

CE: E esses jogos de improvisação para estimular o questionamento e explorar os limites do conhecimento, foram criados há quanto tempo, uns 15 anos?

HJK: Mais ou menos isso. Na verdade, desde que eu voltei do Oriente comecei a criar estas estratégias, pode-se dizer. Um plano de ensinar teoria musical, a teoria elementar, os rudimentos da música, atualizando-os.

CE: Com uma problemática contemporânea. ... E você utilizou esse método de trabalho pelo Brasil afora; Recife, São Paulo, Rio, Tatuí, Porto Alegre?

HJK: Sim, por quase todos os lugares em que trabalhei.

CE: Onde você acha que isso teve um significado particular? Houve algo

especial que chamou sua atenção nessa experiência?

HJK: Sim, inclusive negativamente. Esse caráter holístico pouca gente entende. Hoje compreendo porque, às vezes, os professores me convidam para assistir uma de suas aulas. Eu vou numa escola qualquer, assisto a aula e... fico horrorizado!

CE: Aparece descontinuidade entre teoria, discurso, prática...

HJK: Aparece aplicação, interpretação errada. No fundo, um bom trabalho implica numa modificação do próprio professor, na sua maneira de ser e de se comportar. Neste sentido também tem que ser holístico. Frequentemente penso num incidente que houve entre mim e a Magdalena Tagliaferro. Ela dava cursos de piano, aqui no Rio e em outras grandes cidades. Logo no início da minha carreira aqui no país, ela me chamou e disse: "*Olha, Koellreutter, eles não têm conhecimento da teoria elementar. Você quer trabalhar com alguma dessas pessoas?*" Naquele tempo, não sabia nada disto. Eu pontificava, fazia monólogos sobre a diferença entre o ritmo e o metro, por exemplo. Uma vez disse que o ritmo é um elemento formal que carrega a forma. Depois de um certo tempo, quis ler o caderno dos alunos e estava escrito num deles: "*professor, dois pontos, o ritmo é apenas uma formalidade*". Estas coisas acontecem, mal entendidos deste tipo. De maneira que eu percebi que tem que se criar um glossário, um vocabulário de terminologia, de termos técnicos que nós possamos usar.

CE: Nesse seu trabalho com modelos de improvisação, ou em alguma outra proposta, você mostra como a educação musical pode ser trabalhada numa relação comparativa entre produções musicais de culturas diferentes?

HJK: Sim. Você poderia misturá-los com folclore, com coisas populares. Poderia perfeitamente usar o *Palhaço*. Há, inúmeras possibilidades. Seria preciso preparar os professores para isto. É o que estou tentando fazer; infelizmente com cursos muito curtos.

CE: Frequentemente constato que os planos ou projetos mais institucionais de formação de professores – desde a época de Villa-Lobos até a atualidade – produziram resultados insatisfatórios e pouco consolidados. Tenho a impressão de que continuamos face a um impasse.

HJK: Em parte isso realmente ocorre. É uma observação certa, procede. A minha pergunta é *por que?* Talvez pelos preconceitos e medos. É preciso pensar nas coisas como se fossem uma grande oficina, onde temos que experimentar, mesmo havendo o risco de falhar.

CE: E aí estamos diante de uma problemática humana de fato; questões não apenas de conhecimento, técnicas ou de aptidão.

HJK: A escola não deveria ter só curso para professores. A escola deveria servir à formação de professores, que vivessem entre si, holisticamente. Isto é muito difícil, porque alguém tem que financiar. Na Bahia, aquele dançarino que eu trouxe de Berlim e convidei para trabalhar, o Rolf Gelewski, tem um grupo desses. São, talvez, 7 ou 8 pessoas, que conviveram numa espécie de comunidade. Mas em termos da filosofia mística do Sri Aurobindo. Este trabalho é muito importante. Quem fez isto de modo mais amplo, mas não com este fundo místico foram compositores em Londres, ou perto de Londres. Os músicos ou futuros professores viviam juntos e discutiam o tempo todo as ideias dos musicistas modernos. A escola custava muito dinheiro e eles pagavam muito por ela. Isto é uma ideia. Tiradentes poderia talvez tornar-se um centro deste tipo. As pessoas podiam viver ali durante 6 meses, por exemplo, e só fazer treinamento com crianças da cidade. As pessoas em Tiradentes iam ficar

satisfeitíssimas se pudessem levar seus filhos para uma coisa destas. Mas precisava de meia dúzia de pessoas que experimentasse neste sentido... e que fizessem também outros modelos de improvisação. Estes modelos podem ser modificados. As próprias crianças poderiam compor. Você pode compor em conjunto, por exemplo. Eu fiz isso agora no SESC. Dei um curso de composição coletiva, para nove alunos. A última apresentação, acho que foi gravada. A gravação foi feita porém com a finalidade de possibilitar a análise e a crítica do trabalho.

CE: Uma outra questão: foi você, na verdade, quem criou a Pró-Arte no Rio de Janeiro. Isto que hoje conhecemos como Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, foi decorrência dos Seminários Livres da Bahia. Tomando por base estas suas iniciativas no meio musical brasileiro e outras que ainda sobrevivem, como Tatuí, como avalia a situação, o desenvolvimento destes pólos de formação de educadores musicais ou de profissionais em música?

HJK: Como um grande problema. As pessoas responsáveis, diretores e professores, de toda e qualquer escola, têm sempre que mudar. No fundo, deviam se educar. Eles têm que, por exemplo, pensar em termos de abertura absoluta, holisticamente, sem o ego atrás de tudo. Isto eu não consegui difundir suficientemente. Talvez seja impossível. Se for, paciência. Acho que a culpa, novamente, é do morto e não do assassino! De maneira que agente quer alguma coisa que é realmente impossível. Talvez em 100 anos vá ser diferente, mas nós queremos, neste pequeno período de nossas vidas, realizar as coisas. Respondo muitas vezes a esta pergunta. Há pessoas de jornal que me dizem: “*O senhor não está feliz, quando vê o que fez?*” Mas pergunto: “*Eu fiz o que?*” Não fiz nada de especial, fiz tanto quanto você faz, ou outra pessoa faz. Lembro-me sempre daquela imagem do lago... Se as coisas fossem como eu gostaria que fosse, tudo seria completamente diferente. Isto não é possível, tenho que me conformar com uma pedra não muito grande, e saber que ela contribui para mover tudo isso. Mas cada um move também. Não importa

se estou em Belo Horizonte, em São Paulo, etc, eu não tenho nenhuma razão para estar como os jornalistas acham, muito feliz. Não estou feliz não, eu estou normal e vejo os problemas, dou minha contribuição, mas só como contribuição. Mais não posso fazer.

CE: O maior, o melhor adversário está dentro de nós! Achei interessante quando, naquela famosa entrevista para *Diretrizes*, em 1944, você disse que a disciplina mais importante, ao seu ver, era a composição, a criação. E era justamente isto que acabava não sendo ensinado, mesmo nos cursos de composição. Por que se a formação de um professor, de um intérprete, de um regente pudesse estar fundamentada no trabalho criativo seria mais imediato perceber a música como organismo vivo. Isto favoreceria a todos conviver com sua própria criatividade.

HJK: Mas muita gente não entende.

CE: Estou me lembrando de que, salvo engano, na *Escola Livre de Música* em São Paulo, você tomou uma iniciativa pioneira: o ensino de jazz e música popular. Até hoje, estes gêneros, formas de expressão, quase não estão representados nas escolas oficiais. O que você pensa sobre isso, praticamente 40 anos após sua experiência neste sentido e tendo a música popular brasileira ampliado tanto sua tradição?

HJK: Penso no artigo *Valor e desvalor na música*. Há várias razões, a meu ver. No fundo, pensamos, sentimos e somos o que os nossos pais, desde o primeiro dia das nossas existências, nos ensinam. Nossos pais, a família como tal, depois a escola, a religião, todo este círculo cultural. Aquilo que sabemos é a média do pensamento presente no mundo em que vivemos. Dificilmente seria diferente. Acho que talvez existam dois tipos de saída: ou seguimos a linha de nossa educação ou fazemos exatamente o contrário, nos opomos a ela. Mas se estamos em oposição, é necessário coragem para sofrer. E há uma série de fatores, externos, que ainda não

tive tempo de considerar em detalhes. No meu caso, por exemplo, a revolução fascista. O que os fascistas fizeram com os meus amigos judeus, por exemplo, diante de mim, de nós... tudo o que aconteceu... O racismo absurdo que eu não podia compreender intelectualmente... Neste ponto a minha cabeça simplesmente não funcionava mais... Sabe de uma coisa, no fundo vivemos todos num grande caldeirão. Isto nós não vamos conseguir mudar, é assim. A única coisa que podemos aprender e ensinar é como viver em um caldeirão, como libertar-se dos problemas do caldeirão.

CE: De toda maneira, você fala de educação de uma maneira mais realista e há, nesse drama profundo, um lado positivo. Se considerarmos o que foi a educação musical, a música e o ambiente musical, a concepção dos indivíduos sobre um amplo conjunto de questões...

HJK: O caldeirão era outro!

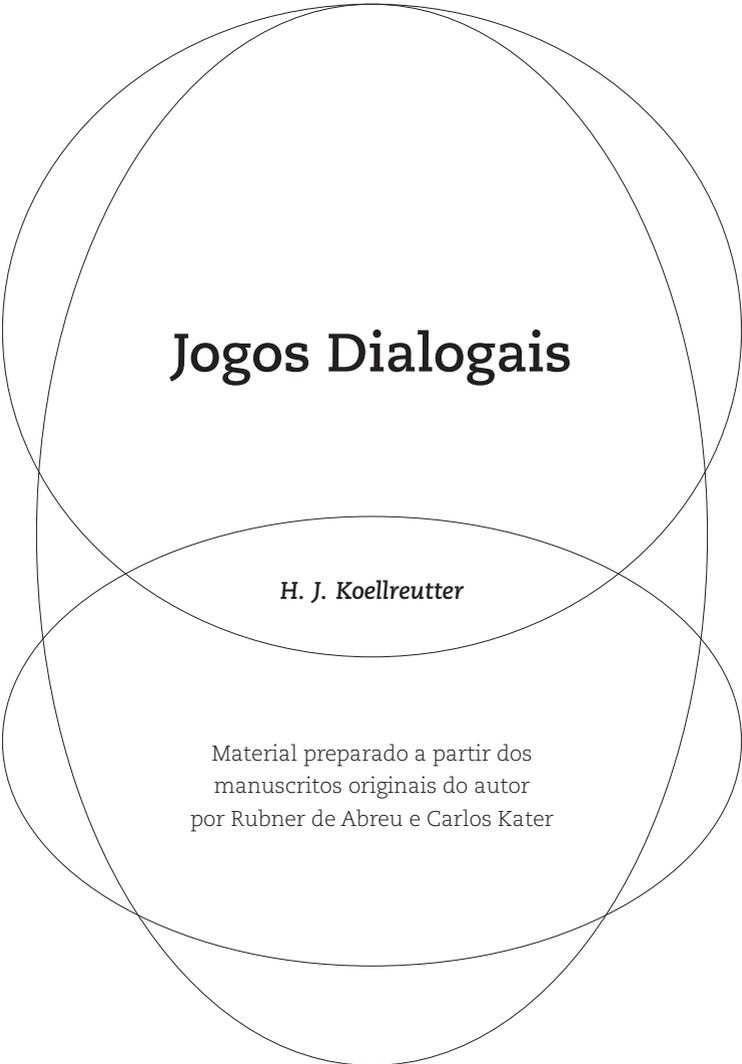
(Risos)

CE: Numa visão mais diferenciada, podemos compreender e aceitar o tempo de todas as coisas. Com isso, reconhecemos o que de fato está nascendo e se desenvolvendo, muitas vezes, tão lenta e sutilmente que escapa à percepção cotidiana. O encaminhamento desses dois grandes continentes de consciência, *Oriente* e *Ocidente*, a possibilidade de conhecimento mais refinado de culturas tão diversificadas espalhadas pelo planeta inteiro representam uma excelente oportunidade de reequilíbrio para todos nós. Mergulhados que estamos nesse "caldeirão", como você diz, ainda não temos distanciamento suficiente para dimensionarmos os resultados daquilo que já se indicia: a aceitação das diversas raças, etnias, crenças e formas de consciência; valorização dos indivíduos face à humanidade que representam, recuperação progressiva da dignidade, do respeito, da ética, etc. Educar para e/ou pela música implica nisso, tão fascinante que é o fato de poder descobrir e desenvolver

nosso potencial de escuta do outro e de nós mesmos. Habilitamo-nos assim a compreender e a experimentar o contato com a essência de praticamente todas as músicas. Algo que nos ajuda a tomar consciência do que cada um de nós é como representação humana e cultural.

HJK: Tarefa do professor de história da música, do educador. Onde está o professor de música que ensina assim? Você está tocando num ponto fundamental e fascinante. Mas veja, quando alguns alunos meus, que são professores, me convidam para assistir suas aulas, por exemplo de história da música, eu vou, assisto e escuto: “*Beethoven escreveu 9 sinfonias, 32 sonatas*” ... No lugar onde trabalhamos devemos fazer o que estamos fazendo neste momento: discutir, analisar as coisas. Não há outro jeito. Não podemos perder a realidade de vista. A maneira como cada um contribui... os lados negativo e positivo são simplesmente características dessa realidade. Nós não sabemos como vai ser o futuro... ..não sabemos nada.

Transcrição: **Astréia Soares**
Revisão: **Juliana Araújo Silva**



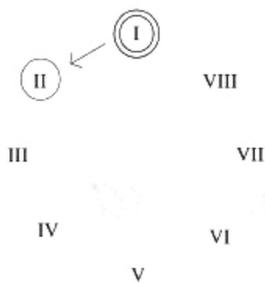
Jogos Dialogais

H. J. Koellreutter

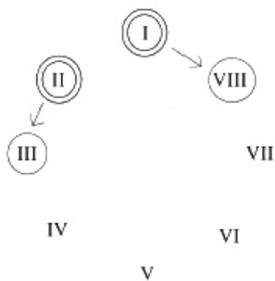
Material preparado a partir dos
manuscritos originais do autor
por Rubner de Abreu e Carlos Kater

1. PERMITIDO – PROIBIDO

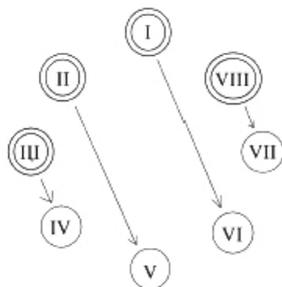
Momento A:



Momento B:



Momento C:



Momento A: I motiva o comportamento de II com dois sinais

sinal I = permitido

sinal 2 = proibido

Materiais musicais: I sinal 1: *wood-block* grave
sinal 2: *wood-block* agudo

II trinado em lata de feijão
(*f* e rápido)

Momento B: I dirige-se a VIII da mesma maneira (como indicado em a)

II dirige-se a III e assume atitude de “autoridade”

(trata-o como foi tratado por I)

Momento C: I exerce o papel de autoridade sobre VI

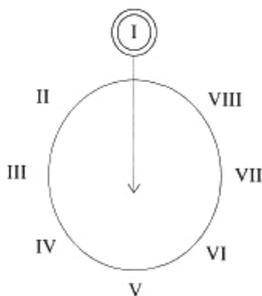
II sobre V

III sobre IV

VIII sobre VII



2. COMÍCIO



Forma de comunicação:

I “deputado” ───┬───┬───┬─── etc.
II a VIII “multidão” ───┬───┬───┬───

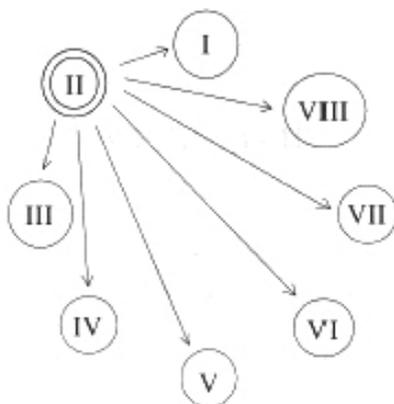
Quando I parar, a “multidão” começará; quando I recomeçar, a “multidão” silenciará. Entrada e duração dependem do “deputado”. Ele tem a “multidão” inteiramente nas mãos.

Materiais musicais:

I discursos entusiasta/demagógico” com flexaton.
Através de durações variadas dos trechos do discurso e pausas “brincar com a multidão”
Signo final: maracas

II a VIII ... trinados na lata
II dá início a III durante um trecho qualquer de I

3. EM CASA É O PAI QUEM MANDA



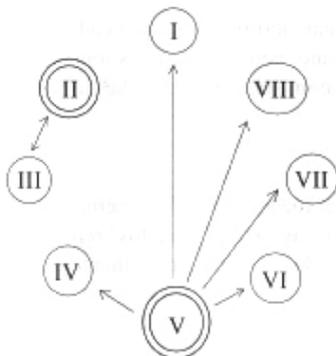
II distribui ritmos aos outros participantes, da seguinte forma:

- Olha para um parceiro qualquer e toca um ritmo até que ele o repita.
- Depois dirige-se a um outro parceiro, da mesma maneira (tocando sempre ritmos diferentes, orientando-se por uma mesma pulsação, se possível com compasso variado: 3/4, 4/4, 5/4 etc.).

I, III-VIII repetem os ritmos, até que II lhes dê um sinal para finalizar (batida dupla). Este sinal poderá ser dado a um, vários ou todos os participantes simultaneamente.

Instrumentos: *wood-block*, *temple-blocks*, eventualmente palmas.

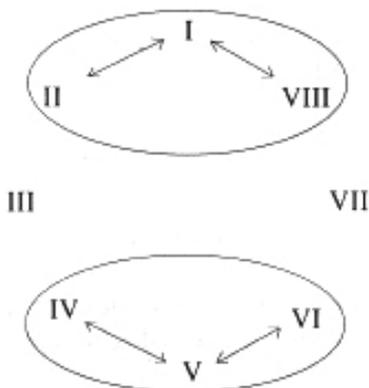
4. OBEDIENTES E DESOBEDENTES



V bate o chicote ou apita. Em seguida, I, IV, VI, VII e VIII dão início a sons graves em **ff** (voz, tam-tam, bombo, etc.). V determina com suas batidas a duração tanto dos acordes quanto das pausas.

De lado, II e III mantêm um bate-papo, sem ligar para os outros.

5. REPRESSÃO FRUSTRADA



Assim que II ou VIII começa a tocar, ele será reprimido por um sinal de I. Da mesma forma se comportam VI, V e IV.

Primeiro II, VIII, IV e VI ficam intimidados: após cada “stop” fazem intervalo longo, até que retomem coragem. Finalmente, percebem que os repressores ficam dependendo deles mesmos. Começam a “brincar” com eles, pregando-lhes uma peça e dando-lhes “uma dura”.

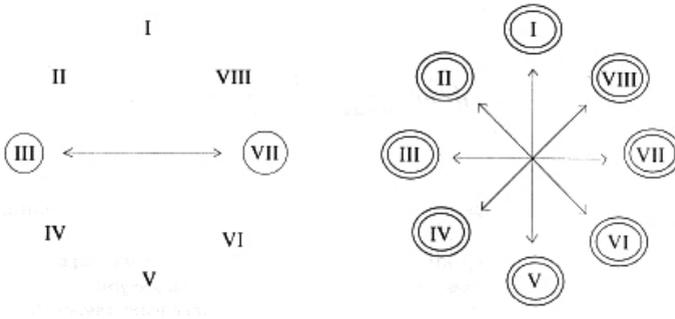
Materiais musicais:

- I e V tocam metalofone, sempre em **p** e de maneira “transparente”
- II, VIII, IV, VI realizam “trinados” rápidos e nervosos com maracas ou instrumentos semelhantes (caxixis, latas de feijão, pregos etc.)

6. ESCALADA

Enquanto I, II, IV, V, VI e VIII continuam tocando, III e VII iniciam diálogo em **ppp** que progressivamente se transforma em violenta discussão: cada um responde mais forte que o outro.

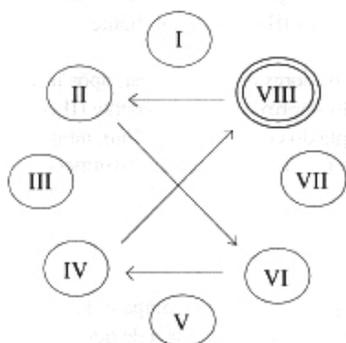
Quando os demais percebem o diálogo/confronto entre III e VII, eles iniciam um diálogo com o parceiro à sua frente. Membranofones com as duas mãos, revezando rapidamente: primeiro **p** depois cada vez mais forte.



No clímax, I interfere com o flexaton (ou bombo) de maneira crítica e agressiva (xingamento).

Os outros, furiosos, fecham a cara, rangem os dentes, arranhando metal com metal, pele com unhas ou moedas, violino com arco atrás do cavalete, etc. Aqui iniciam *Ping-pong*.

7. ATIVIDADES PRIVATIVAS – PING-PONG

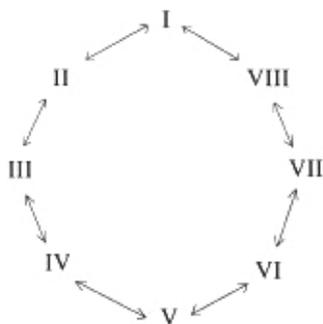


III, IV, VI e VIII jogam *ping-pong* em duplas.

A bola (representada por uma batida na abertura de um tubo ou bocal) passa na direção indicada (ver gráfico), em metros regulares, de jogador a jogador.

I e V como espectadores, realizam “comentários”, tocando contratempos ou motivos rítmicos breves (no mesmo metro).

8. OS BÊBADOS



1ª Rodada:

I despeja água com uma caneca num balde, de uma altura suficiente para produzir um som bem audível.

II, IV, VI e VIII interrompem neste momento o *ping-pong*, olhando estarecidos. Após encher o copo, I passa-o para II. Este serve-se da mesma maneira, passando o copo para III e assim por diante.

Todos os improvisadores de número par, após terem passado o copo adiante, bebem à saúde do improvisador precedente (II com I, IV com III, etc.). Logo após, jogam a água do copo, com jato fino, num balde, dando início a um diálogo (“*bla bla blá*”) com qualquer instrumento.

2ª Rodada:

I ao receber o copo de volta, interrompe o diálogo, serve-se de novo da água e passa o copo para II, com a diferença de que os números pares após beberem à saúde e esvaziarem o copo, não dialogam mas iniciam uma discussão.

3ª Rodada:

Os participantes servem-se, passam adiante, bebem à saúde do outro e esvaziam o copo, como nas duas rodadas anteriores.

Brigam mais violentamente com todos os instrumentos disponíveis (batendo no chão).

No clímax, ato de violência: sacola com vidros, garrafas, chaves, claves, etc. é batida no chão; ou são chacoalhados os diferentes instrumentos amarrados entre si.

CARRO NÃO ANDA SEM BOI

Comentários

Grupo de Professores do Curso de Musicalização do Instituto Villa-Lobos/UNIRIO: **Regina Márcia S. Santos, José Nunes Fernandes, Ana Cristina S. de Paula, Gilberto R. Figueiredo, Josimar M. G. Carneiro, Mayra R. de Almeida, Nela R. Alfonzo, Valéria P. Fittipaldi**

A problemática educativa

O presente trabalho vem responder a uma problemática educativa que decorre do acúmulo de elementos que, nas últimas décadas, vêm “ator-doando” o trabalho pedagógico em música. Eles poderiam ser considerados como enganos:

1. uma arte-educação e uma concepção de oficina de música confundidas com permissividade e ausência de pensamento e que não se “afinam” com o trabalho de aquisição de habilidades musicais e de construção de conceitos (Fernandes, 1993; Santos, 1990);
2. uma criação descompromissada com a sistematização do conhecimento, ou contemplada no planejamento de ensino apenas como forma de comprovar e exercitar conteúdos previamente ministrados;
3. uma prática musical protelada em função de uma suposta necessidade de assimilação de conceitos tidos como pré-requisitos para qualquer envolvimento na atividade musical;
4. um repertório construído com finalidade didática, ao invés do aproveitamento do repertório vivo, da cultura brasileira, como fonte potencialmente rica no desdobramento do trabalho pedagógico, partindo da prática social e a ela voltando, numa dimensão criadora e crítico-social

(Saviani, 1993); e

5. um ensino técnico-instrumental conduzido segundo as características de currículo linear, ou uma concepção de educação musical conduzida segundo um paradigma circular-consensual de currículo sem compromisso com a aquisição de conteúdos e habilidades, ou ainda ousando um modelo dinâmico-dialógico que permite pensar a prática social (Gagliardi, 1993).

A proposta pedagógico-musical

A proposta apresentada a seguir responde à problemática acima descrita e pode viabilizar uma ação pedagógico-musical em larga escala, uma vez que *se volta para grupos de pequena e média formação e prevê o uso de recursos disponíveis em centros de atividades musicais, a saber: voz, violão, teclado e percussão básica*. Há possibilidade de adaptação do trabalho a grupos de escola pública substituindo os teclados por flauta doce.

Pretende-se que os princípios aqui explicitados sirvam para o desdobramento de outras experiências semelhantes, considerando estilo, gênero, meio expressivo, linguagem ou estética diversas. Desta forma, a experiência aqui esboçada não atuará como uma receita que se esgota.

Objetivos da proposta pedagógico-musical:

- proporcionar jogos sonoro-musicais com finalidade pedagógica, ampliando o repertório de propostas que trabalhem a dimensão criadora na musicalização; e
- fornecer base para subsidiar um trabalho mais dinâmico de professores, na geração de propostas criativas voltadas para a educação musical.

Princípios que norteiam a proposta didático-pedagógica:

Aqui se prioriza o *jogo* na condução da experiência de ensino. Ele está presente na vida social, do mundo infantil e do adulto e é a forma através da qual a criança estabelece relação com o mundo, operando sobre elementos construídos na sua experiência vivida.

Na situação de ensino o jogo se apresenta como uma forma de construir o conhecimento, trabalhando o lúdico, a aventura, a experimentação, a construção da regra, o lidar com o limite, com a ruptura, com o desafio. O jogo diz respeito a uma situação concreta e favorece uma configuração, a sistematização de um conteúdo: é operação concreta ligada à ação sobre objetos. Na música, há a situação do jogo *no exercício da criação, sem regras ou com regras, instituídas pelo próprio indivíduo ou vindas de fora* (Gainza, 1983; Piaget, 1971).

Para Swanwick (1988), três elementos do jogo devem ser ativados na educação musical, em todas as idades, de forma interativa: (a) *Mestria*: jogo sensório-motor que procura lidar com materiais de expressão e suas possibilidades de exploração; (b) *Imitação*: jogo pré-operatório que avança em direção à imitação dos meios sociais e suas normas de expressão artística socialmente estabelecidas, as normas culturais. Swanwick refere-se ao “*expressive character*” (p.44) captado no jogo imitativo; fala da imitação que não é “hostil à imaginação criativa” (p.45); e (c) *Jogo Imaginativo*: jogo simbólico ou operatório concreto, na tentativa de explorar além do “clichê” social estabelecido culturalmente. Swanwick afirma: “*Se a mestria é o elemento do jogo que nos direciona para os materiais da arte e se a imitação relata o expressivo, ou ‘caráter’ referencial de arte, então o jogo imaginativo nos focalizaria na estrutura (grifo do autor) da arte*” (p.45).

Estrutura, para Swanwick, diz respeito ao que surpreende e deleita, diz respeito à “expressão do momento” e pode depender das repetições reconhecíveis e seus contrastes¹.

Ainda dentro dos princípios que norteiam a proposta aqui defendida, destacam-se: (1) trabalhar a experiência estética em relações e sistemas detectados no tratamento de situações musicais concretas, assegurando a dimensão musical e a construção de conceitos, cruzando elementos que possam ser realizados pelos alunos já nas primeiras aulas através de *módulos auto-suficientes*;² (2) proporcionar a dimensão criativa por processo de variação de padrões apresentados chegando mesmo a produzir com eles desvios que representam ruptura e por processo de pesquisa e exploração; (3) encarar a experiência de criação como atividade de fixação de conteúdos, como geradora de material musical (sistematização de conteúdos implícitos) e como atividade integradora do grupo; (4) tomar como ponto gerador do trabalho o repertório cultural, pelo sentido de reconhecimento, identidade e satisfação na sua realização imediata e pela síntese musical que oferece (melódico-expressivas: elementos cênicos e da linguagem verbal-poéticos, literários, de cordel, brincadeiras com a palavra, etc);

Demais características da proposta:

Faixa etária: 8 a 11 anos, aproximadamente

Estilo: música brasileira instrumental e vocal (popular e folclórica) incluindo expressão cênico-verbal e fontes sonoras de modo não convencional, integrando voz falada, cantada e como produtora de ruído. Emprega violões, teclados e percussão, incluindo o corpo como instrumento percussivo.

BIBLIOGRAFIA

FERNANDES, José N. *Análise das Oficinas de Música no Brasil enquanto Metodologia de Educação Musical*. (Dissertação de Mestrado, Conservatório Brasileiro de Música). RJ, 1993.

GAGLIARDI, Erasmo. "Conhecimento, Ensino e Currículo". *Revista Tecnológica Educacional*. RJ, v.22 (112), Mai/Jun 1993, pp.16-19.

GAINZA, Violeta H. de. *Improvisación Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1983.

PIAGET, Jean. *A Formação do Símbolo na Criança*. RJ: Zahar, 1971.

SANTOS, Regina Márcia S. "Repensando o Ensino da Música", in: *CADERNOS DE ESTUDO: Educação Musical* n.1. SP: Atravez, 1990, pp.31-52.

_____ et alii. "A Questão do Jogo na Música", in: *Sugestões Metodológicas*. Divisão de Currículo e Avaliação do Depto. de Ação Pedagógica do Depto. Geral de Ensino da Sec. Municipal de Educação do Rio de Janeiro. RJ: 1992, p.38 e ss.

SAVIANI, Dermeval. "Escola e Democracia II: Para além da teoria da curvatura da vara", in: *Escola e Democracia*. (27a.ed.) Campinas-SP: Cortez/Autores Assocs., 1993, pp.69-89.

SWANWICK, Keith. *Music, Mind and Education*. London: Routledge, 1988.

Proposta musical: Partitura e Análise

É formada por três componentes, a saber: Componente 1: A Burrinha, Componente 2: Acalanto. Por falta de espaço somente o componente 3 é exemplificado, por melhor representar a proposta pedagógica.

Componente 1 – A Burrinha (Música folclórica – Quinteto Violado) [Ex.I]

Letra: "Ô burra nova que vem vem/ dançar na roda pro povo ver/ essa dança minha é boa, que tu não sabe variar/ a panela tá no fogo e a jangada tá no mar/ essa dança minha é boa, tu não sabe o quê que há/ a panela tá no fogo e a baleia tá no mar/ essa dança minha é boa, é pra todo mundo ver/ a mocinha na janela tá olhando prá você"



Ex.III – Fonte: PAZ, Ermelinda A. *As Estruturas Modais na Música Folclórica Brasileira*. RJ: UFRJ, 1993, p.59
(compilação Joppert e Silva, 1969, .21; registrada por Paz em Dó Mixolídio)



Ex.IV



Ex.V



Ex.VI



Ex.VII

Letra: "Carro não anda sem boi/ Nem trabalha sem bebê/ Quando arrocha a roda grande/ Faz a pequena gemê"

Contextualização: Guarda relação com: trava-língua, jogos rítmico-sonoros com a palavra; aboio, canto de trabalho; imaginário derivado de boi (mundo infantil dos brinquedos folclóricos, acalantos e canções).

Características Formais e Estruturais:

I- Melodia modal (mixolídio em Ré) construída simetricamente: período regular binário, com duas frases sobre intervalos de 3^{as}, 2^{as} e nota repetida e motivo rítmico constante de colcheias e retenção em semínima [Ex.IV].

II- Construção da melodia³ [Ex.V].

III- Ritmo Harmônico: Maior na 2^a frase. A harmonia enfatiza o sentido da melodia, reforça sua pontuação. Como se comporta [Ex. VI]:

- na 1^a frase: do apoio na tônica à arrancada vertical reforçada pela retenção rítmica e articulação harmônica no 1^o tempo do 2^o compasso (D D7 Am7); novo impulso à nova retenção rítmica que requer articulação harmônica, com sutil colorido harmônico neste percurso (Em7 Bm7);

- na 2^a frase: um caminho harmônico é sugerido nos baixos, com articulação harmônica em movimento descendente por grau conjunto (D D7/C G9/B G A13/7 A7 D7).

Obs: Numa das possíveis repetições que o arranjo sugere é viável a variação harmônica usando Gm/ Bb. Outra possibilidade de harmonização da canção seria: D Am7 Em Bm7 D G A7(13) D

Arranjo:

Tratado ora polifonicamente e ora como melodia acompanhada/ Explora

a técnica da ampliação em jogos de criação/ Explora os recursos de dissolução e condensação/ Explora a forma responsorial na coda, com ostinato/ Forma do arranjo: Rondó – onde B, C, D, E... são jogos de criação (de tipos variados – ver descrição em “possíveis desdobramentos da Proposta Criativa”) A B A C A D A E A F A G Coda

- Percussão na zabumba e variações sobre os 2 incisos, cada qual por sua vez: [Ex.VII]

Aspectos da proposta didático-pedagógica

(Possíveis desdobramentos da proposta)

Componente 3: *Carro não anda sem boi*

Jogos de Criação

TIPO I: (a) explorando elementos de caráter rítmico, (b) explorando elementos de caráter tímbrico, (c) explorando elementos de caráter melódico, (d) explorando a forma cânone, (e) explorando citações.

TIPO II: Mantidas as características rítmico-fraseológicas, explorar a ideia das notas repetidas no inciso (caráter rítmico), dando sequência à “rodada” que amplia a melodia e gera padrões e direções de sons que poderão ser repetidos e combinados.

(a) combinação horizontal vertical (sequenciar/sobrepôr), (b) com realização motriz (palmas) do inciso de notas repetidas, (c) com audição interior do inciso de notas repetidas, (d) realizando só o 1º inciso ou só o 2º inciso, mantido o espaçamento/ aspecto temporal, fraseológico (dissolução), (e) realizando só o 1º ou o 2º incisos, com aproximação entre as ocorrências musicais (estreitamento, condensação)

JOGOS DE CRIAÇÃO – TIPO I (a, b, c)

Apenas na 1ª frase da canção [Ex.VIII]

JOGOS DE CRIAÇÃO - TIPO I (d) Cânone em 2 tempos [Ex.IX]

JOGOS DE CRIAÇÃO - TIPO I (e) Exemplo 1: Pode-se desenvolver este jogo antes da 1ª realização da canção, ou antes de um novo retorno da mesma. Explora-se a voz falada ritmicamente, com intercessão (citação) de outros textos da cultura e do repertório musical e/ou criados pelo grupo; explora-se a inflexão sonora da palavra, a diversidade de entonação e de intensidade. Mantém-se durante todo o jogo um ostinato com palmas e sobre esta base desdobra-se o trabalho de criação textual e coreográfica.

Ostinato [Ex.X]

Explora-se o diálogo entre 2 grupos, procedendo de pontos diversos no espaço, como pergunta/resposta, como eco ou como responsório: o som caminha no espaço. Esta atividade comporta jogos de deslocamento corporal em colunas, círculos ou livremente; como grupo, em duplas ou outros agrupamentos menores, ou em direções tomadas individualmente na maneira de ocupar o espaço, expandindo o movimento em diversos planos, lateral e verticalmente. Pode haver dispersão ou convergência na forma de ocupar o espaço, isto é, o grupo pode estar ora espalhado, ora reunido num ponto deste espaço; pode haver um processo de adensamento (ou rarefação) da massa corporal presente no espaço cênico, isto é, agregam-se cada vez mais pessoas (ou estas se “silenciam” corporal e vocalmente). Vide arranjo – Parte E

Exemplo 2: Citação de outros textos musicais: intertextualidade produzida por pedaços emigrados de outros textos musicais. Vide arranjo – Parte F

JOGOS DE CRIAÇÃO - TIPO II

Para voz ou teclado ou violão, ou combinando partes executadas por mais de uma destas fontes, linear ou verticalmente (sobreposição de partes). Exemplo de possibilidades:

- a. combinando padrões e direções de sons (linear e verticalmente)
- b. com realização motriz (palmas) do inciso de notas repetidas
- c. com audição interior do inciso de notas repetidas
- d. realizando só o 1º inciso ou só o 2º inciso, mantendo o espaçamento/aspecto temporal, fraseológico (dissolução) e realizando só o 1º ou o 2º inciso, com aproximação entre as ocorrências musicais (estreitamento, condensação).

Conteúdos e Habilidades Técnicas

A. Violão:

- Mão esquerda: formação de acordes utilizando no máximo três cordas presas nas três primeiras casas do instrumento/localização de notas nas cinco primeiras casas, nas cordas 1, 2 e 3 para execução de ostinatos melódicos/ Digitação simples alternando cordas soltas e presas, não executando saltos numa mesma corda.

- Mão direita: Ataques com o polegar/Dedilhados (i, m, a) (a, m, i)/ Realização de baixos com o polegar.

B. Teclado:

Intervalos de 2ª, 3ª, 5ª e uníssono/ Topografia do teclado: teclas pretas (grupo de três), teclas brancas (si-lá-sol) (ré-dó-si-lá)/ Posição básica da

mão/ Posição fechada/ Habilidades funcionais desenvolvidas: Tocar por imitação/ Realizar acompanhamento harmônico/ Executar repertório solo e de conjunto.

Conclusões Gerais

Reconhecer o repertório folclórico como manifestação da cultura brasileira/ Cantar (uníssono, cânone e a duas partes)/ Improvisar melódica-rítmica (1) e harmonicamente (2) / Perceber o todo e as partes formais (3) / Ler e grafar ritmos e melodias simples/ Ler e grafar cifras (leitura global-sincrética e introdução do trabalho em pauta gradativa (4)/ Integrar elementos de outras linguagens/ Executar (5).

(1), (4) e (5) - Envolvendo conteúdos tais como: pulsação (subdivisão e dobramento, acento métrico, compasso simples, figuras e pausas, estruturas rítmicas, escrita tradicional e não-convencional, desenho melódico, notas, modo mixolídio; (2) cifras simples; (3) Texturas homofônicas e polifônicas, período, frase, semi-frase e células, forma rondó.

NOTAS

1 - Swanwick (1988) fala ainda em *metacognição*: jogo de operações abstratas, formais, fazendo julgamento de valor que permite transcender o ambiente meramente comercial e idiomático.

2 - Estruturas musicais elaboradas na forma de arranjo, tendo valor didático-musical. Podem ser isoladas do todo, podendo ser combinadas entre si, gerando multiplicidade de trabalhos. O módulo permite partir do mais simples, sem eliminar o complexo. Sendo dinâmico pode se modificar, admitindo várias "formas finais" em função das possibilidades do grupo.

3 - 1ª frase/1º membro: início acéfalo; arrancada vertical sobre notas do acorde, destacando-se movimento por terças e nota repetida; retenção rítmica no final tético sobre o 7º grau da escala, tomado como ponto de apoio/ataque: ponto culminante no agudo. 1ª frase/2º membro: mantém as características apresentadas no 1º membro: início acéfalo e terminação tética; repete a última nota e apresenta movimento quebrado sobre o 3º acorde, atingindo o ponto mais agudo da melodia; retenção rítmica no final deste segmento; a nota repetida parece sublinhar a quebra do movimento melódico, no seu ponto mais grave. 2ª frase/1º membro: o mesmo início acéfalo e

terminação tética; repete a última nota e realiza movimento quebrado, predominantemente de caráter descendente, sobre terça, sem retenção do movimento rítmico; outra vez a nota mais grave no desenho melódico vem repetida. 2ª frase/2º membro: o mesmo início acéfalo e terminação tética; caracterizado por movimento descendente grau conjunto, sempre com antecipação da nota do tempo seguinte.

Regina Márcia S. Santos - Professora da UNIRIO/IVL;

José Nunes Fernandes - Professor do CAP/ UFRJ e UNIRIO/IVL;

Ana Cristina Santos de Paula - Professora da Escola de Música Cenário, Oficinas de Musicalização Pró-Ler;

Gilberto Rodrigues Figueiredo - Professor da Fundação Assistencial Xuxa Meneguel;

Josimar Machado Gomes Carneiro - Professor da Escola Municipal Jônatas Serrano, Colégio Santo Amaro;

Mayra Rodrigues de Almeida - Professora do Colégio de Aplicação da UERJ, Curso de Percepção - TEPEM (UNIRIO);

Nela Ruiz Alfonso - Professora da Rede Municipal de Educação, Escola Sá Pereira;

Valéria Prestes Fittipaldi - Professora da Escola Suíço-Brasileira, Centro Cultural A. Adolpho.

Carro Não Anda Sem Boi

Folclore

—ritorix e—

1 **A**

voz 1-2

(mf) Car-ro não an-da sem boi nem tra-ta-ria sem be-bê que-di-a-ro-chá-ro-do-gua-de-lá-a-pe-que-sa-pe-

violão 1-2

D Am7 D

teclado 1

teclado 2

flauta (synth)

percussão

(sua 8ª acina)

palmas

zabumba

5 **B**

mê Car-ro não an-da sem boi né é boi é boi nem tra-ta-ria sem be-

9

bé é boí é boí quando a-ro-chá-a-ro-da gran-de faz a pe-que-na ge-né que-dix-re-ti-a-ro-da

13

gran-de faz a pe-que-na ge

= GAITA

= TROUÇA

17

Musical score for system 17, measures 1-4. The score is written for five staves: Treble Clef (top), two Middle Clefs, and Bass Clef (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music consists of a melody in the top staff and accompaniment in the lower staves. The bottom staff features a rhythmic pattern of eighth notes.

21

Musical score for system 21, measures 1-4. The score is written for five staves: Treble Clef (top), two Middle Clefs, and Bass Clef (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A double bar line is present at the beginning of measure 2. Above the double bar line, there is a measure rest symbol (a vertical line with a '3' and a 'D' in a box). The music consists of a melody in the top staff and accompaniment in the lower staves. The bottom staff features a rhythmic pattern of eighth notes.

25

Musical score for system 25, featuring a vocal line and four piano accompaniment staves. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase with accents and slurs. The piano accompaniment includes a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure.

29

Musical score for system 29, featuring a vocal line and four piano accompaniment staves. The vocal line starts with a melodic phrase and ends with a long note. The piano accompaniment includes a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes in the final measure.

33

Musical score for system 33. The system consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "ó ó ó i e é é é ó". The second, third, and fourth staves are empty. The bottom staff is a piano accompaniment consisting of a rhythmic pattern of eighth notes.

37

Musical score for system 37. The system consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "ó boi no - ri-to dese ver", "ó boi no - ri-to dese ver", and "dan-ça ó boi é ver". The second, third, and fourth staves are empty. The bottom staff is a piano accompaniment consisting of a rhythmic pattern of eighth notes. A key signature change to E major is indicated by a box containing the letter 'E' at the beginning of the system.

41

Musical score for system 41. The score is in 2/4 time and consists of five staves. The top staff is for the first voice (voz 1), the second for the second voice (voz 2), and the bottom three are for piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are:

dan - ça ó boi é ven á bui - ra no va dan ça na ro da que ven, ven

44

Musical score for system 44. The score is in 2/4 time and consists of five staves. The top staff is for the first voice (voz 1), the second for the second voice (voz 2), and the bottom three are for piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are:

a bur ra no va dan ça tam bién que ven, ven Car - ro não an - da sem

A rehearsal mark '5' is present above the second measure of the first voice part. A first ending bracket labeled 'F' spans the final two measures of the system.

(tacet 2º vez)
 (tacet 1º vez)

47

A musical score for system 47. It consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is empty. The third and fourth staves are piano accompaniment. The fifth staff is the bass line. The lyrics are:

boi boi boi boi nam tu - ba - ha sem be - bé boi da ca - ra pre - ta quando a - ri - cha a no - da pe - gressa oi -

(tacet 1ª vez)

51

A musical score for system 51. It consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is empty. The third and fourth staves are piano accompaniment. The fifth staff is the bass line. The lyrics are:

gran - de faz a pe - que na ge - mé quan - do a - ri - cha a no - da gran - de boi - tri da ca - ra pre - ta
 an - ça que tem me - do de ca - re - ta boi - boi da ca - ra pre - ta

55

6

Car-to são an-da sem boi nem ta-ba-lla sem be-bê quando'a-ri-chá'a to-da gran-de faz a pre-que na ge'

D Am7 D

flauta (synth)

▼ (sua B^a acima)

59

(COVA)

né né é ó é ó é é

violão2 violão1

violão1 (fantasia n. cordas)

(synth)

63

A musical score for five staves, numbered 63. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff is a treble clef with a whole note chord of F#4 and C5. The second staff is a treble clef with a melodic line: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F#4, E4, D4. The third staff is a treble clef with a bass line: quarter notes F#4, E4, D4, quarter notes C4, B3, A3. The fourth staff is a bass clef with a bass line: quarter notes F#3, E3, D3, quarter notes C3, B2, A2. The fifth staff is a drum set notation with a slash and a vertical line through it, indicating a rest. The score is divided into two measures by a double bar line. The second measure contains whole notes for all staves: F#4 and C5 in the first staff, G4, A4, B4, C5 in the second staff, B4, A4, G4 in the third staff, F#4, E4, D4 in the fourth staff, and F#3, E3, D3 in the fifth staff.

RE-ARRANJO ESTRATÉGIA CRIATIVA

Maura Penna
Vanildo Marinho

Como levar alunos não familiarizados com a linguagem musical a trabalhar criativamente com sons? Como contribuir para transformar a sua relação com a música, inclusive rompendo com a postura de consumidor passivo dos produtos da indústria cultural?

A estratégia criativa de “re-arranjo” procura enfrentar estas questões, partindo de uma premissa básica: a necessidade de considerar a vivência cultural do aluno e, sempre que possível, basear o trabalho sobre ela ou seja, sobre a música que ele ouve e que faz parte de sua vida. Se nossa premissa estabelece a vivência do aluno como ponto de partida da ação pedagógica, nossa meta final volta-se para esta mesma vivência, no sentido de ampliá-la, desenvolvendo os meios (de percepção, pensamento e expressão) para que o aluno possa apreender as mais diversas manifestações musicais como significativas, inclusive aquelas que, originalmente, não lhe eram acessíveis.

Demarcando o enfoque pedagógico

São dois os objetivos pedagógicos centrais (e concomitantes) do “re-arranjo”: a) desenvolver a atividade criadora, ou seja, levar o aluno a expressar-se através de elementos sonoros; b) promover uma reapropriação ativa e significativa da vivência cultural. O primeiro objetivo é compatível com as propostas de educação musical que tomam como base a participação ativa do aluno, pela manipulação do material sonoro e atuação criativa, sendo esta participação ativa a orientação que marca a renovação da pedagogia musical em nosso século. É, ainda, compatível com as propostas educacionais vinculadas à estética da música (erudita) contemporânea – como as “oficinas de música” –, que levam ainda mais adiante os princípios básicos de liberdade, atividade e criatividade, apli-

cando-os à matéria bruta do som, através da exploração de diferentes materiais e recursos (cf. Gainza, 1988).

Neste quadro, o “re-arranjo”, embora não tenha como meta específica aproximar o aluno da música contemporânea, é uma estratégia de oficina, pois insere-se em um trabalho de exploração das possibilidades sonoras de diferentes materiais e de manipulação criativa de diferentes formas de organizar o som. Este trabalho de oficina prepara os alunos para a prática do “re-arranjo”, fornecendo-lhes elementos que serão manejados nessa proposta de recriação. O “re-arranjo”, por sua vez, é uma estratégia sistematizada para o processo criativo, onde a música popular escolhida atua como um “ponto gerador” do trabalho de oficina, nos termos de Paynter (*apud* Santos, 1994:58).

Ao situarmos o “re-arranjo” como uma estratégia de oficina de música, fazem-se necessários dois esclarecimentos. Em primeiro lugar, apesar das origens históricas que vinculam a proposta da oficina à estética da música contemporânea, não estamos pedagogicamente comprometidos com esta estética. Acreditamos que, se por um lado é essencial que a educação musical não tome como padrão único a música tonal, procurando por o aluno em contato com o amplo e diversificado espectro da produção musical, por outro, tampouco cabe substituir um padrão por outro. Pois, se as áreas de atividades da oficina incluem, como aponta Silva (1983:14), a “sensibilização perante a realidade sonora circundante”, entendemos que a realidade sonora circundante é também a música (popular) que faz parte da realidade cotidiana do aluno, e na qual estão presentes estruturas métricas e tonais.

Em segundo lugar, não endossamos uma concepção espontaneísta da prática criativa. O problema é que a proposta de oficina muitas vezes resulta em práticas de um liberalismo exacerbado (*laissez-faire*), que deixam o aluno solto, sem orientação – ou simplesmente perdido. Pois, na verdade, ninguém cria a partir do nada, mas re-elaborando elementos assimilados, e mesmo

uma experimentação descompromissada, de caráter lúdico, depende de uma atitude de pesquisa e investigação em que os novos elementos descobertos ganham significado diante dos referenciais disponíveis, ao mesmo tempo em que estes são redimensionados (cf. Santos, 1994:102).

Conforme as exigências da situação pedagógica concreta, por vezes a proposta de oficina é a abordagem mais indicada, como quando se trata de uma turma composta por adolescentes ou adultos jovens que não tiveram oportunidade de se familiarizar com a música erudita, ou ainda quando não se tem uma perspectiva de continuidade do trabalho de educação musical a longo prazo. No entanto, pelos motivos acima expostos, acreditamos que a prática criativa da oficina de música deva ser, num primeiro momento, orientada, ou mesmo em certa medida “conduzida”, em função das necessidades e do desenvolvimento do grupo. É importante, portanto, que o professor disponha de um “arsenal” de estratégias criativas, enquanto alternativas (metodológicas) que lhe permitam, atendendo à dinâmica própria de cada grupo, orientar pedagogicamente o desenvolvimento do trabalho. Neste sentido, o “re-arranjo” pode ser uma alternativa produtiva.

A atitude criativa e de exploração lúdica depende, a nosso ver, de algumas condições prévias que independem de domínio de conteúdos, mas que dizem respeito, por exemplo, à desinibição e ao entrosamento do grupo. Com vistas a desenvolver essas condições, atividades envolvendo toda a turma, coordenadas pelo professor, que estimula e orienta o trabalho coletivo, podem ser adequadas enquanto uma etapa que prepara para o trabalho em pequenos grupos, já que a autonomia criativa é o objetivo final. Desta forma é que, na formulação apresentada, o professor cumpre um papel de coordenador no desenvolvimento da estratégia criativa de “re-arranjo”, que, em sua ideia e procedimentos básicos, pode também ser lançada para pequenos grupos.

Por outro lado, o “re-arranjo” depende também de pré-requisitos musicais, desenvolvidos no próprio trabalho de oficina. Para sua eficácia, o

grupo deve ter anteriormente realizado experiências explorando: os parâmetros do som; as possibilidades sonoras do corpo, da voz e de diferentes materiais; grafias alternativas para o registro e planejamento da experiência sonora. E desejável, ainda, que a turma já tenha explorado ritmicamente a fala e realizado tanto experiências de improvisação coletiva quanto os primeiros trabalhos de estruturação em pequenos grupos.¹

Quanto ao segundo objetivo apontado para a proposta de “re-arranjo”, o processo de reapropriação ativa e significativa de uma música de sua vivência pode ser um caminho tanto para desenvolver a crítica, quanto para estabelecer laços entre esta vivência e outras manifestações musicais. “Reinventar” a sua própria música, antes de mais nada, redimensiona a experiência já estabelecida de relação com ela, ou seja, o já conhecido:

“A noção que um ouvinte comum tem sobre o seu conhecimento da música popular, aquilo que gosta de ouvir, está ligado exclusivamente, à consecução dos fatos musicais no todo e à sua capacidade de memorizá-los na mesma sequência e que foi divulgada pelos intérpretes preferidos. (...) A constatação de que o significado já foi estabelecido (...) basta para que esses ouvintes concluam que já sentiram; portanto, conhecem bem e sabe aquele conteúdo, não precisando pensar sobre ele.” (Souza, 1993:174)

Recriar a música do cotidiano equivale, portanto, a repensá-la e a dar-lhe nova significação. No “re-arranjo”, o *brainstorming* contribui para tal, permitindo inclusive o compartilhar de experiências. Acreditamos, portanto, que a atividade de recriação possa contribuir para mudar em qualidade a relação pessoal com a música (o modo de encarar, sentir e ouvir), desmontando a atitude de consumidor passivo dos produtos da indústria cultural. Por sua vez, criar laços entre a relação sensível (cf. Souza, 1993: 174-177) que o aluno estabelece com a música popular e novas manifestações musicais é, a nosso ver, condição essencial para construir pontes que lhe permitam ampliar o seu universo musical. Sem tais pontes, o mero contato com outras manifestações musicais pode ser simplesmente

te infrutífero. A atividade de recriação contribui para estender a relação sensível que o aluno tem com a música popular a outras manifestações musicais; a partir dessa relação primeira podem, então, ser desenvolvidos os aspectos cognitivos que permitem apreender a linguagem musical em seus princípios de organização sonora.

A prática do “re-arranjo” e suas possibilidades

A reapropriação criativa de uma música popular costuma ser realizada de início, com base no tema e no texto (letra), sendo este uma “comunicação expressa” que apoia a “receptividade sensível”, nos termos de Souza (1993:174). Tema e texto são apoios que o aluno não familiarizado com a linguagem musical busca naturalmente para dar significação à música, tanto em atividades de percepção e apreciação quanto de criação. Isto porque, na falta de referenciais propriamente estéticos e sonoros, são empregados os esquemas de percepção que lhe servem na vida cotidiana – entre eles a linguagem verbal (cf. Porcher, 1982:39-40). Assim, embora o trabalho de educação musical busque levar o aluno a ultrapassar os suportes do texto e do tema, desenvolvendo os instrumentos necessários para apreensão dos princípios de organização da linguagem musical, não há como desconsiderar a necessidade ou mesmo utilidade desses suportes em um dado momento do processo de trabalho. Visando prioritariamente alunos não familiarizados com a linguagem da música erudita e/ou que não tiveram estudos (formais) de música anteriormente, a estratégia criativa de “re-arranjo” revela-se mais produtiva quando são selecionadas músicas que remetam a temas: músicas que se relacionem com vivências pessoais ou com temáticas culturais, isto é, com temas que se ligam ao imaginário social. Um exemplo deste último caso: embora muitos alunos do meio urbano não tenham tido a experiência direta de viajar de trem, o tema é significativo para eles, uma vez que é retomado culturalmente de muitas maneiras. Em nossa experiência com turmas de oficina, o “re-arranjo” gerou resultados bastante interessantes a partir de músicas “temáticas”, como *Ponto de Areia* (Milton Nascimento e Fernando Brant) e *Calix Bento* (Tavinho Moura, sobre letra adaptada da Folia de Reis).

Para a escolha de músicas mais sugestivas e produtivas, o professor pode oferecer algum critério de seleção para a primeira etapa do “re-arranjo” (ver “Roteiro”). Para cumprir a sua função de coordenador do trabalho, ele não precisa necessariamente conhecer a música proposta pelos alunos, assim como não é indispensável que todos da turma saibam cantá-la. O essencial é que a música proposta como base para o trabalho por um dos alunos seja “reconhecida” e validada pela aceitação do grupo. Sua letra pode, então, ser escrita no quadro e todos podem cantá-la em conjunto.

Não é tampouco necessário que a turma trabalhe sobre o texto completo da música escolhida. A turma, cuja estruturação criativa serviu de base à partitura apresentada em anexo, trabalhou apenas sobre a primeira parte da letra de *Rancho Fundo*, canção de Lamartine Babo e Ary Barroso, na ocasião bastante divulgada na mídia na gravação de Chitãozinho e Xororó.² Foi utilizado o trecho: “No rancho fundo/ Bem pra lá do fim do mundo/ Onde a dor e a saudade/ Cantam coisas da cidade/ No rancho fundo/ De olhar triste e profundo/ Um moreno canta as mágoas/ Tendo os olhos rasos d’água/ Pobre moreno/ Que da tarde no sereno/ Espera a lua no terreiro/ Tendo o cigarro por companheiro”. E, a partir deste trecho da música, levantou através do *brainstorming*³ os seguintes elementos: solidão / tristeza / curral / interior / febre / escuridão / marrom / verde / cinza / campo / sertão / pássaros / sapo / vaca / grilo / vento / cavalo / viola / cachorro / rede / lobo / cabra / coruja / casebre / som pouco denso / grave / fanhoso.

Em nossa prática com turmas de oficina de jovens universitários – que agrupam alunos sem qualquer experiência musical sistematizada e não familiarizados com a linguagem da música erudita, junto com alunos com alguma vivência musical, a partir de estudos formais ou na música popular, sempre em menor número – temos realizado a estratégia de “re-arranjo” dando ênfase ao **processo**. Dentro dos limites de tempo e de continuidade do trabalho – a oficina de música dura um semestre –, essa estratégia de estruturação conjunta sob a coordenação do pro-

fessor cumpre sua função enquanto uma experiência preparatória para o trabalho criativo em pequenos grupos. Sendo todo o processo de “re-arranjo” desenvolvido no curso de uma aula (2 horas), enfatizamos a experiência criativa e de re-apropriação significativa bem mais que seus produtos finais – partitura e execução.⁴

Dispondo-se de mais tempo, é importante enfatizar também o resultado final, que pode ser aprimorado mediante re-elaborações a partir da avaliação de gravações (provisórias) realizadas e ensaios mais cuidadosos. A representação gráfica (partitura) também pode ser trabalhada mais cuidadosamente, visando o registro mais preciso das características sonoras, em busca de sua maior eficácia e “autonomia”. Nas condições em que atuamos, a representação gráfica é em geral muito simples, consistindo de indicações da fonte sonora utilizada e/ou da ideia (temática) que cada efeito sonoro procura representar, de modo que depende grandemente do acordo firmado no grupo no momento da estruturação. Desta forma, seria muito difícil recuperar posteriormente o resultado sonoro dispondo-se apenas da partitura, embora uma “bula”, elaborada *a posteriori*, pudesse registrar o combinado.

O “re-arranjo” pode ser realizado com os mais diversos tipos de recursos sonoros, não requerendo qualquer material específico para a sua aplicação, embora sem dúvida as possibilidades de produção de sons estabeleçam limites para o resultado final. Em nossas turmas, muitas vezes são explorados apenas o corpo e a voz; outros grupos utilizam como fonte sonora diferentes objetos, “instrumentos” construídos por eles, ou ainda objetos culturais que produzem som – como o brinquedo (regional) chamado de carrapeta (ou berra-boi, ou rói-rói). Eventualmente, instrumentos musicais (convencionais) são empregados por alunos que os tocam.

A estratégia de “re-arranjo” também pode integrar uma oficina de criação para músicos (compositores ou não). Estes alunos, que podem colocar o seu domínio de diversos instrumentos musicais a serviço da estrutura-

ção criativa, certamente têm condições de ir além do apoio temático e textual, re-apropriando-se de elementos musicais presentes na música de base e re-elaborando-os.

Neste sentido, a estratégia de “re-arranjo” pode conduzir, por exemplo, a uma variação ou a um rondó.

Embora nossa experiência com a estratégia de re-arranjo tenha se dado com turmas (pequenas e médias) de jovens universitários, antes de chegarmos a essa sua forma sistematizada, realizamos trabalhos de natureza similar com algumas turmas das últimas séries do 1º grau. Sendo assim, acreditamos que possa vir a ser empregada com turmas de adolescentes, em diversas situações, desde que tenham sido desenvolvidos os pré-requisitos comportamentais – como entrosamento e disciplina do grupo – que capacitem para um trabalho de oficina. Isto é mais difícil de ser alcançado com turmas numerosas; em nossa prática, a estratégia tem sido aplicada com bons resultados em turmas que variam de 8 a 25 alunos.

Acreditamos que, com seus dois objetivos pedagógicos centrais, o “re-arranjo” pode ser mais do que um momento do trabalho de oficina, sustentando por um prazo maior a prática educativa com alunos não familiarizados. Para tal, a estratégia criativa, executada a partir de diversas músicas propostas pela turma, seria articulada a um trabalho de percepção, com vistas à identificação dos elementos musicais presentes na música popular de base. E, ainda, à audição sempre após a estruturação criativa – de diversos arranjos da música-base e de outras músicas, tanto populares quanto eruditas, que explorassem o mesmo tema.⁵

Para concluir, ressaltamos que a estratégia criativa de “re-arranjo”, por seu caráter aberto, pode levar a realizações bem diferenciadas. Diversos fatores influem no resultado final, entre eles: a música escolhida como base; os recursos materiais utilizados (as fontes sonoras); os recursos musicais de que os alunos dispõem, conforme a sua familiarização com a linguagem

musical; o tempo disponível para o processo de elaboração e execução.

Roteiro

1) Escolha de uma música

Inicialmente, o professor apresenta a proposta: pretende-se uma recriação, a partir de uma música da vivência dos alunos. Pede-se, então, que os alunos escolham uma música popular brasileira (canção, com letra). O professor/orientador conduz (ou observa, conforme o grau de autonomia do grupo) o trabalho de seleção: solicita e acata diferentes sugestões, pede que a turma cante trechos das diversas músicas sugeridas e que escolha uma para se trabalhar, podendo apresentar alguns critérios para a escolha da música.

2) Brainstorming (tempestade de ideias)

Colocando a questão “o que a música lhe diz”, o professor/orientador solicita um levantamento livre das associações sugeridas pela música, anotando no quadro **tudo** o que é apresentado, para que a turma possa ter uma visão geral, mas sem fazer nenhuma avaliação ou censura. No entanto, o professor pode, se necessário, estimular, solicitando sentimentos, paisagens, sons (etc.) evocados pela música.

3) Estruturação conjunta

Com base no painel obtido na segunda etapa, estrutura-se conjuntamente uma nova expressão sonora, podendo ou não utilizar elementos presentes na música original (como um esquema rítmico, um trecho da melodia, partes da letra reelaboradas rítmica ou melodicamente, etc.). O professor (ou um aluno, conforme a vivência da turma em experiências deste tipo) conduz o processo, solicitando sugestões do grupo e registrando no quadro, com uma grafia simples, o que for sendo decidido em conjunto, construindo

assim a “partitura”. As soluções encontradas são experimentadas sonoramente, de modo que possam ser reajustadas ou complementadas pelo grupo, caso se faça necessário. A execução final é gravada, para que o resultado possa ser avaliado em uma audição posterior.

Esclarecimento:

Sendo esta uma proposta criativa bastante aberta, a partitura e a gravação apresentadas registram apenas uma realização possível – com base na música *Rancho Fundo* (de L. Babo e A. Barroso; divulgada mais recentemente na gravação de Chitãozinho e Xororó). Essa realização, submetida aos propósitos e limites desta apresentação, toma como base o trabalho efetivamente desenvolvido por uma turma de oficina de música, da Licenciatura em E. Artística da UFPB.

NOTAS

1 A nosso ver, a improvisação é uma experiência criativa mais livre e espontânea, embora possa também ser orientada ou realizada a partir de propostas, enquanto a estruturação já tem um caráter composicional, onde se planeja a utilização do material com vistas a um resultado controlado.

2 Trata-se da turma do segundo semestre de 1989 da disciplina Oficina Básica de Artes III – Música, Licenciatura em Educação Artística da Universidade Federal da Paraíba.

3 Ver “Roteiro”, em anexo, para as etapas da estratégia de “re-arranjo”. Sobre a técnica do *brainstorming* (tempestade de ideias), ver: Ronca e Escobar (1980:39-40).

4 Por tais condições, além da precária aparelhagem de gravação utilizada nas aulas, é que não foi possível apresentar a realização original da turma que trabalhou a partir da música *Rancho Fundo*. No entanto, a gravação apresentada ao concurso foi executada por um grupo de jovens com características semelhantes, integrantes do ACT – Anarrieh Cia. de Teatro (João Pessoa/PB).

5 No caso do “re-arranjo” a partir de *Rancho Fundo*, poderiam ser apresentadas para apreciação, além da gravação de Chitãozinho e Xororó, o arranjo executado por Ney Matogrosso e Rafael Rabello (CD *À Flor da pele*, da Som Livre), ou ainda a interpretação de Silvio Caldas (LP *Lamartine Babo / História da Música Popular Brasileira*, da Abril Cultural).\

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GAINZA, Violeta H. de. "Orientações Atuais da Pedagogia Musical". In: *Estudos de Psicopedagogia Musical*. SP: Summus, 1988, pp. 101-114.

PORCHER, Louis (Org.). *Educação Artística: luxo ou necessidade?* SP: Summus, 1982.

RONCA, Antônio Carlos C. e ESCOBAR, Virgínia F. *Técnicas Pedagógicas: domesticção ou desafio à participação?* Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTOS, Regina Márcia S. "A Natureza da Aprendizagem Musical e suas implicações Curriculares..." In: ABEM, *Fundamentos da Educação Musical*, 1994, v.2, pp 7-112.

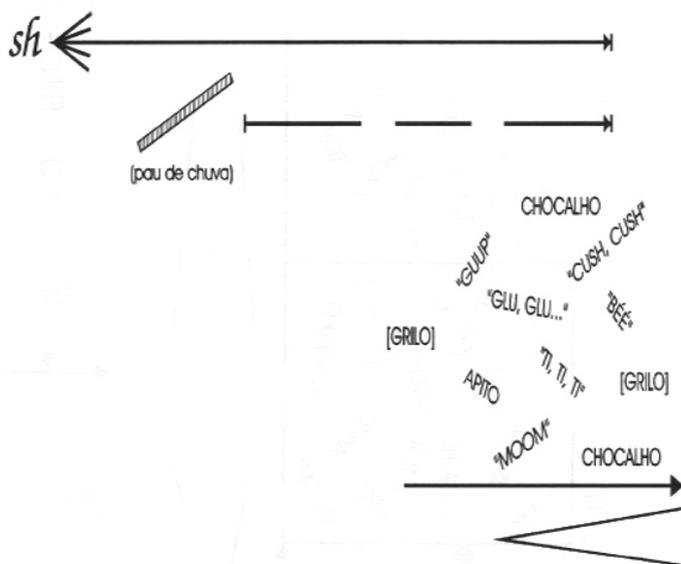
SILVA, Conrado. "Oficina de Música". ARTE, 1983, ano 11, n.6, pp 12-15.

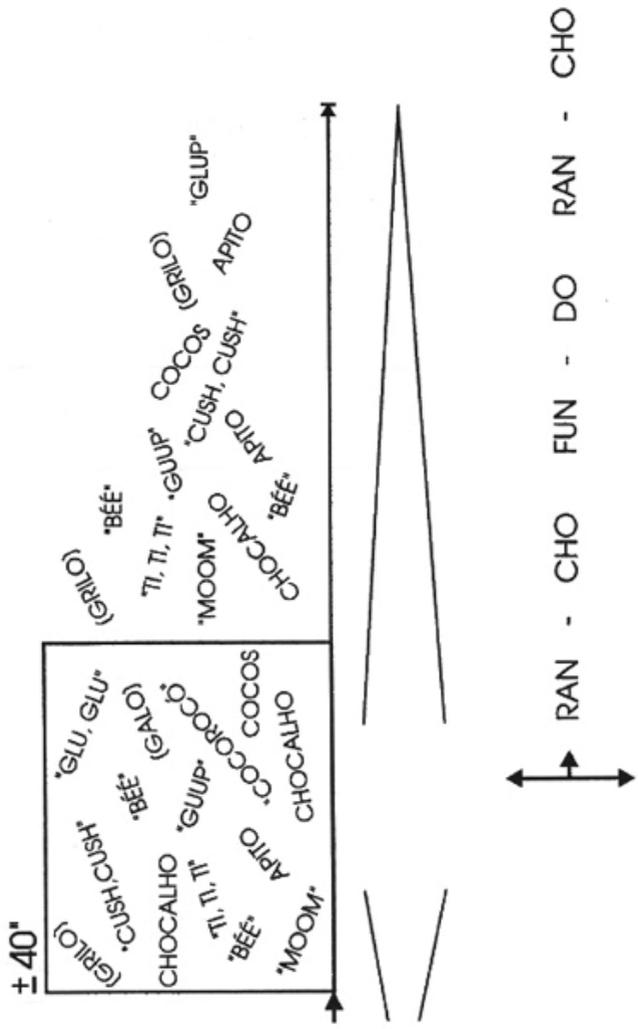
SOUZA, Virgínia C. de. "A Função da Música Popular na Ed. Musical Contemporânea". In: ABEM, *Fundamentos da Educação Musical*, 1993, v. 1, pp. 157-178.

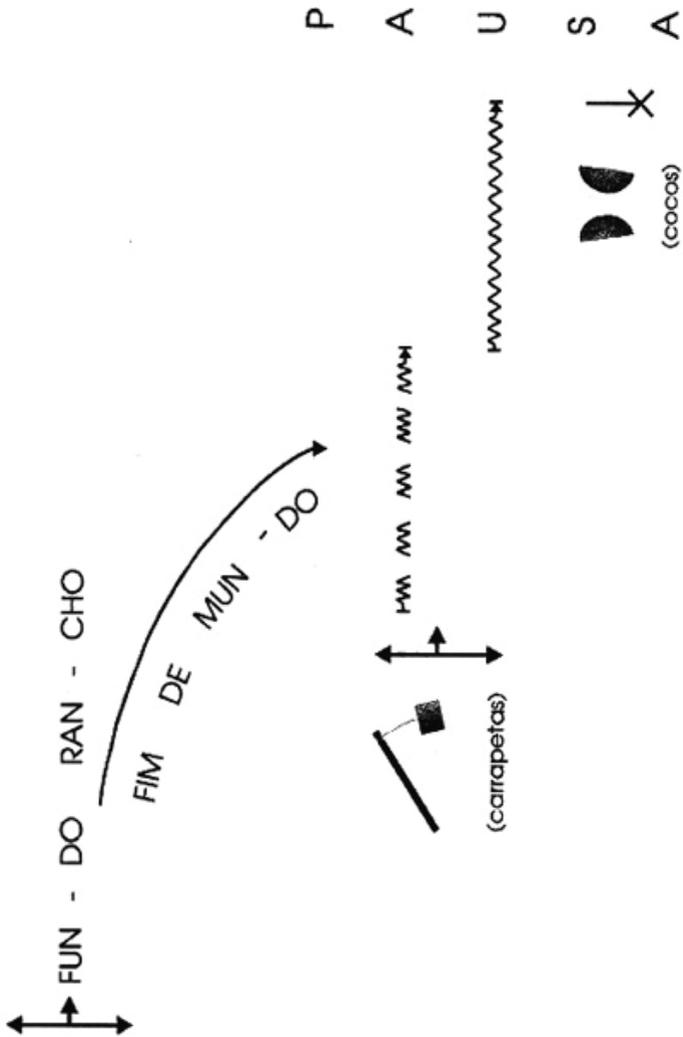
II - PARTITURA DE UMA REALIZAÇÃO POSSÍVEL

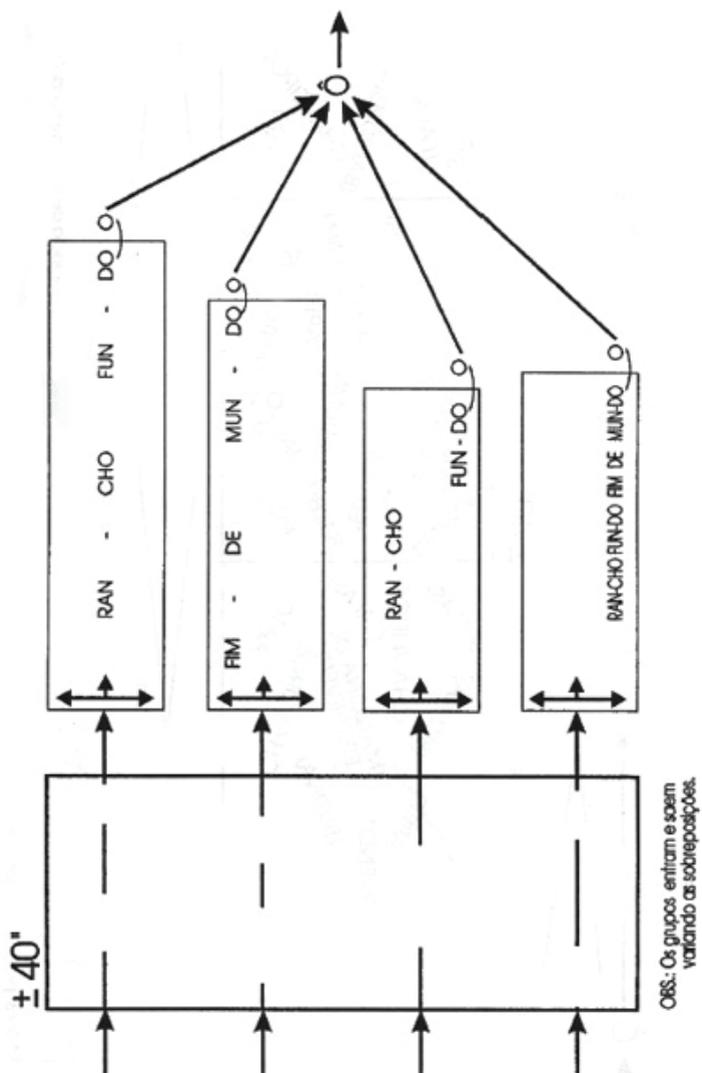
RANCHO FUNDO

Com base em canção homônima de
Lamartine Babo e Ary Barroso









(MAGINA DE
ESCREVER)*
(FLAS)*
(BUZINA)*
(SIRENE)*
CHAVEIROS
(SIRENE)*
(SIRENE)*
(SIRENE)*
APTO
"OLHA A FEIRA"
(BATA) OS



(CHORO)



Maura Penna é graduada em flauta e licenciada em Educação Artística – Habilitação em Música pela UNB. Mestre em Ciências Sociais pela UFPB. Doutorando em Linguística pela UFPE. Professora do Departamento de Artes da UFPB (Curso de Educação Artística). Autora dos livros: *Reavaliações e Buscas em Musicalização* (Loyola, São Paulo, 1990), *O Que Faz Ser Nordestino* (Ed. Cortez, São Paulo, 1992) e co-autora de *Da Camiseta ao Museu: o ensino das artes na democratização da cultura* (Ed. UFPB, João Pessoa, 1995).

Vanildo Marinho é graduado em percussão pela UFPB e em composição pela UFBA. cursou Especialização em Pesquisa Educacional pela UFPB. Mestrando em Biblioteconomia pela UFPB. Professor do Departamento de Artes da UFPB (Curso de Educação Artística). Co-autor de *Da Camiseta ao Museu: o ensino das artes na democratização da cultura* (Ed. UFPB, João Pessoa, 1995).

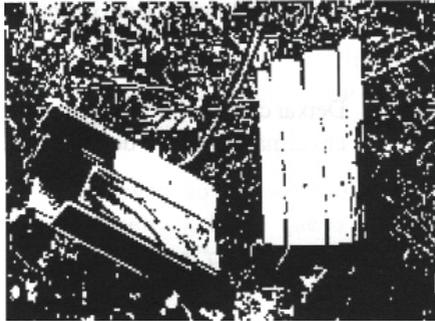
RUMORES NO BOSQUE

[Peça instrumental para crianças de 10 - 11 anos]

François Morgenthaler

Instrumentos:

13 Pequenos tambores madeira (cf. foto em seguida) (descrição do instrumento: lâminas de madeira, de tamanho diferente, coladas em redor de uma base octogonal; se toca com uma baqueta virando o instrumento sobre seu eixo, ou colocando uma bolinha ou outro objeto dentro do instrumento e fazendo-os virar e percutir as lâminas por dentro)



4 wood-blocs

8 pares de claves

Acessórios:

- 14 bolinhas de ping-pong (ao mínimo uma para tambor de madeira).
- 13 baquetas moles (feltro, lã) para os tambores de madeira.
- 04 baquetas duras para os wood-blocs.

NOTA: Na partitura os instrumentos são identificados com letras e números.

Números de intérpretes:

Total 25. Cada intérprete toca apenas um instrumento.

AS PARTITURAS DOS INTÉRPRETES:

São 20 partituras ao todo: uma para cada intérprete (exceto as 2 partituras para tambor de madeira que são divididas com 2 outros intérpretes e uma partitura para claves que pode ser interpretada por 3 outros intérpretes).

Cada partitura é composta de 4 “casas”. Cada “casa” representa uma produção musical. A ordem de passagem de uma “casa” para outra é determinada pelos números de 1 a 4.

Quando várias indicações figuram numa mesma “casa”, o intérprete toca os sinais, linha após linha (separadas pelas linhas pontilhadas horizontais).

SINAIS UTILIZADOS:



Os sinais estão marcados sobre as lâminas do tambor de madeira.
1 sinal diferente para cada lâmina.

-  Sinal indicando uma percussão no tambor, com um wood-bloc ou clave.

Os sinais enquadrados devem ser interpretados o mais rápido possível e de maneira regular.

Um número colocado ao lado do sinal corresponde à quantidade de repetições do sinal (devem ser regulares).

Os tempos de silêncio são sons indicados:

- ou em segundo
- ou em número de “tempos” (corresponde ao “tempo” que o intérprete tinha antes do silêncio).

$\frac{\wedge \times 9}{7''}$ Tocar 9 vezes  em 7 segundos.

f/p Alternativamente f e p

$mp/mf/f$ sucessivamente mp, mf e f



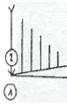
Fazer rodar a bolinha de ping-pong dentro do tambor de madeira.



Efetuar sobre as lâminas interiores do tambor movimentos de vai-e vem com a “cabeça” da baqueta.



Deixar cair a bolinha de ping-pong dentro do tambor e deixar pular.



Deixar cair a bolinha de ping-pong em cima da outra e deixar pular.

A PARTITURA DA ORQUESTRA – DESENVOLVIMENTO MUSICAL:

A partitura é dividida em 6 partes sucessivas:

- A** Deixar pular as bolinhas de ping-pong dentro do tambor.
- B** Entradas sucessivas de 8 intérpretes em intervalos de 12-20 segundos (decisões individuais de cada intérprete). Cada intérprete toca inteiramente a sua partitura. Logo que um intérprete de tambor acabar, ele deixa cair uma bolinha de ping-pong dentro do seu instrumento, deixando-a pular e fazendo lentamente girar a bolinha contra as lâminas interiores.*
- C** Não se deve escutar nada, salvo o “canto” das bolinhas de ping-pong. Neste momento preciso, os outros intérpretes de tambores que ainda não tocaram, deixam cair suas bolinhas de ping-pong (isto deve acontecer em uníssono). Após deixar pular as bolinhas, todos colocam as bolinhas dentro dos instrumentos, variando a velocidade e intensidade a cada 2 segundos. NOTA: Escolher 1 intérprete para dar a entrada e determinar seu gesto de entrada.
- D** Intervenção em solo do intérprete número 9. Logo que o intérprete começar o “canto” das bolinhas deve parar.*
- E** Ao terminar o solo, os intérpretes 10 a 19 podem entrar (a ordem das entrada é livre). Os intérpretes devem respeitar as recomendações seguintes:
 - » logo após o primeiro som, os tambores devem entrar em me-

- nos de 15 segundos;
- » as claves em menos de 60 segundos.
- Cada intérprete toca inteiramente a sua partitura.

F 20 segundos depois do início da parte **E** , os intérpretes 1 a 9 executam, nesta mesma parte, percussões sincronizadas em uníssonos dirigidos pelo “chefe” da sessão. Os tambores começam, os wood- blocs e claves seguem 10 segundos mais tarde.

NOTA: Escolher 2 intérpretes para dar a entrada e determinar os gestos de entrada.

* IMPORTANTE: A ordem das entradas dos 9 primeiros intérpretes deve ser determinada por um procedimento do acaso. Para os outros intérpretes, ordem de entrada é livre.

A música termina tão logo o silêncio se instalar.

DURAÇÃO:

Mais ou menos 5-6 minutos.

DISPOSIÇÃO CÊNICA:

A música pode ser interpretada:

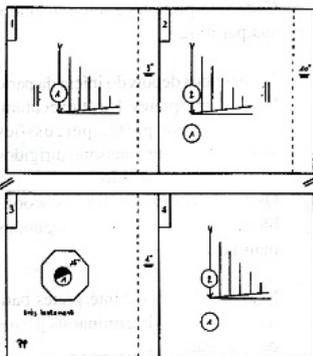
- Numa sala com muito pouca ressonância.
- Num ambiente natural (floresta, a beira d’ água, campos, etc...) propício a uma situação calma.

É muito importante que cada criança conheça de cor sua partitura e não a transforme em um tipo de cálculo mental.

Todo movimento corporal deve ser feito em docilidade e sem precipitação. Evitar se mover inutilmente.

TAMBOR DE MADEIRA

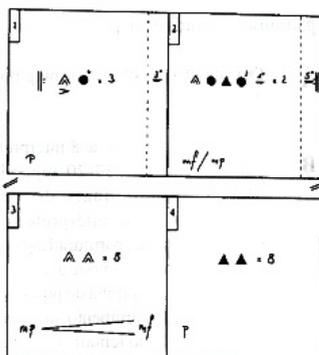
INSTRUMENTO: N° Q



DURACAO: ≈ 50"

TAMBOR DE MADEIRA

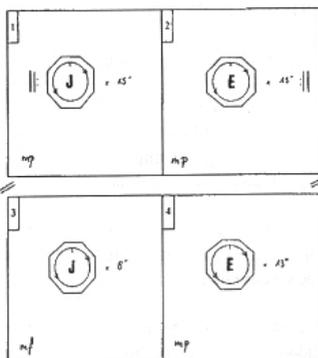
▲ ▲ ●
INSTRUMENTO: N° I



DURACAO: ≈ 45"

TAMBOR DE MADEIRA

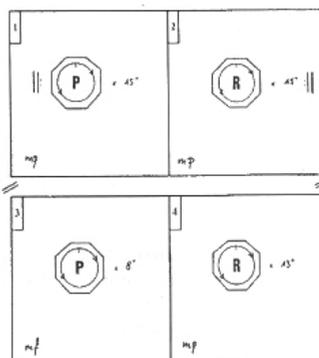
INSTRUMENTO: N° J - E



DURACAO: ≈ 45"

TAMBOR DE MADEIRA

INSTRUMENTO: N° P - R



DURACAO: ≈ 45"

TAMBOR DE MADEIRA
 ● * ■ □ ★
 INSTRUMENTO: N° 1

DURACAO: ≈ 40"

TAMBOR DE MADEIRA
 * △ ▲ ★
 INSTRUMENTO: N° 11

DURACAO: ≈ 4"

TAMBOR DE MADEIRA
 ■ □
 INSTRUMENTO: N° 6

DURACAO: ≈ 15"

CLAVES
 X
 INSTRUMENTO: N°

Partitura para claves que pode ser interpretada por 3 outros intérpretes

DURACAO: ≈ 30"

CLAVES
X
INSTRUMENTO: N°

Musical score for two staves, measures 1-4. Measure 1: mf , quarter note G4. Measure 2: mf , quarter note A4. Measure 3: mf , quarter note B4. Measure 4: mf , quarter note C5. Dynamics: mf . A dashed line separates the two staves.

DURACAO: $\approx 30''$

CLAVES
X
INSTRUMENTO: N°

Musical score for two staves, measures 1-4. Measure 1: mf , quarter note G4. Measure 2: mf , quarter note A4. Measure 3: mf , quarter note B4. Measure 4: mf , quarter note C5. Dynamics: mf . A dashed line separates the two staves.

DURACAO: $\approx 40''$

CLAVES
X
INSTRUMENTO: N°

Musical score for two staves, measures 1-4. Measure 1: mf , quarter note G4. Measure 2: mf , quarter note A4. Measure 3: mf , quarter note B4. Measure 4: mf , quarter note C5. Dynamics: mf . A dashed line separates the two staves.

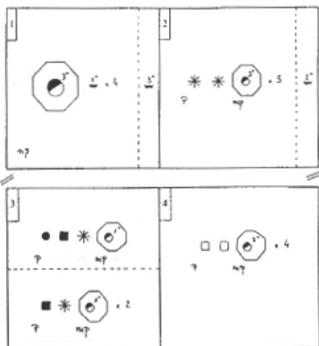
DURACAO: $\approx 45''$

CLAVES
X
INSTRUMENTO: N°

Musical score for two staves, measures 1-4. Measure 1: mf , quarter note G4. Measure 2: mf , quarter note A4. Measure 3: mf , quarter note B4. Measure 4: mf , quarter note C5. Dynamics: mf . A dashed line separates the two staves.

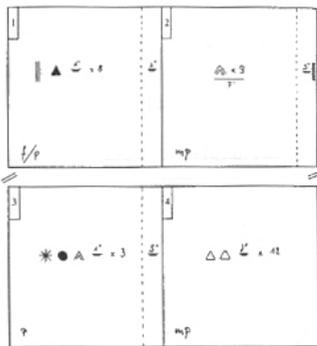
DURACAO: $\approx 45''$

TAMBOR DE MADEIRA
 □ ■ ● *
 INSTRUMENTO: N° A



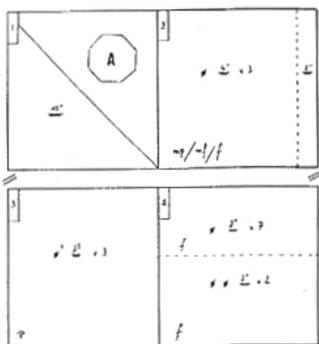
DURACAO: ≈ 1'25"

TAMBOR DE MADEIRA
 * ● ▲ △
 INSTRUMENTO: N° D



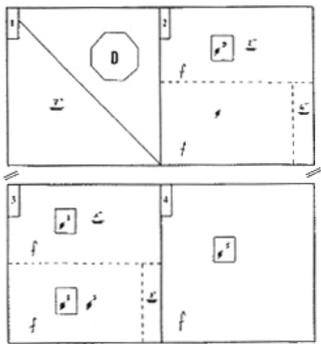
DURACAO: ≈ 1'40"

WOOD-BLOCK
 □
 INSTRUMENTO: N°



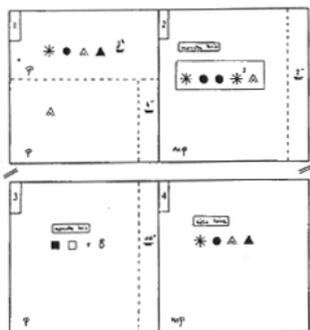
DURACAO: ≈ 50"

WOOD-BLOCK
 □
 INSTRUMENTO: N°



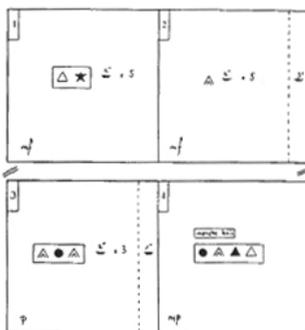
DURACAO: ≈ 30"

TAMBOR DE MADEIRA
 ▲ △ ● * □
 INSTRUMENTO: N° N



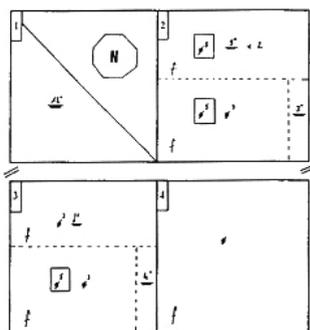
DURACAO: ≈ 35"

TAMBOR DE MADEIRA
 * △ ▲ ●
 INSTRUMENTO: N° T



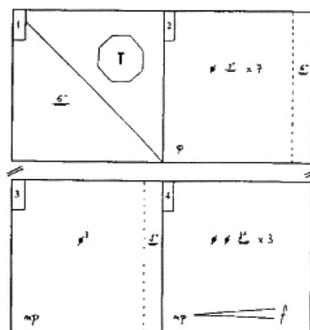
DURACAO: ≈ 40"

WOOD-BLOCK
 □
 INSTRUMENTO: N°



DURACAO: ≈ 40"

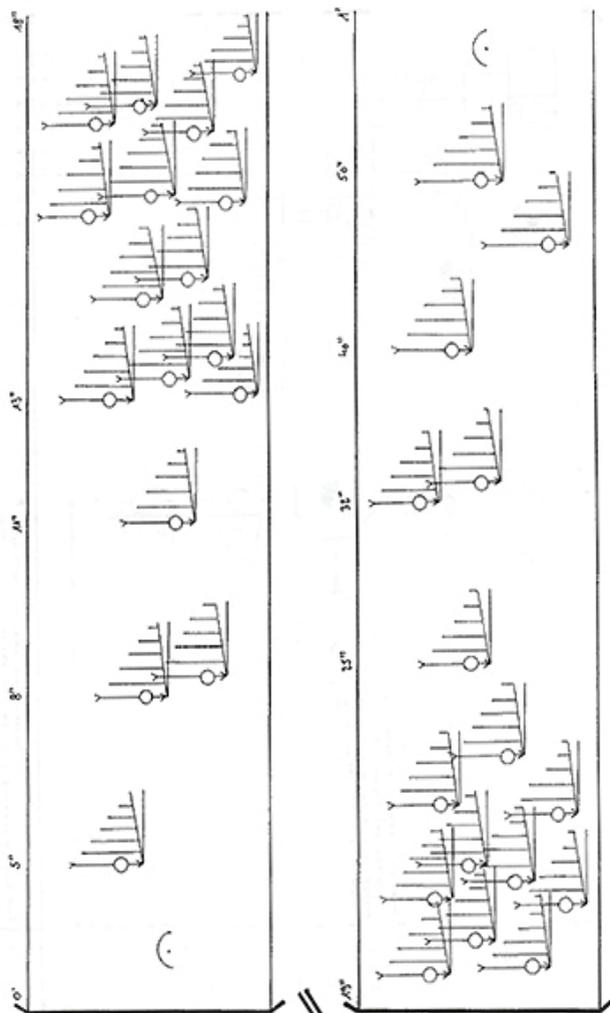
WOOD-BLOCK
 □
 INSTRUMENTO: N°

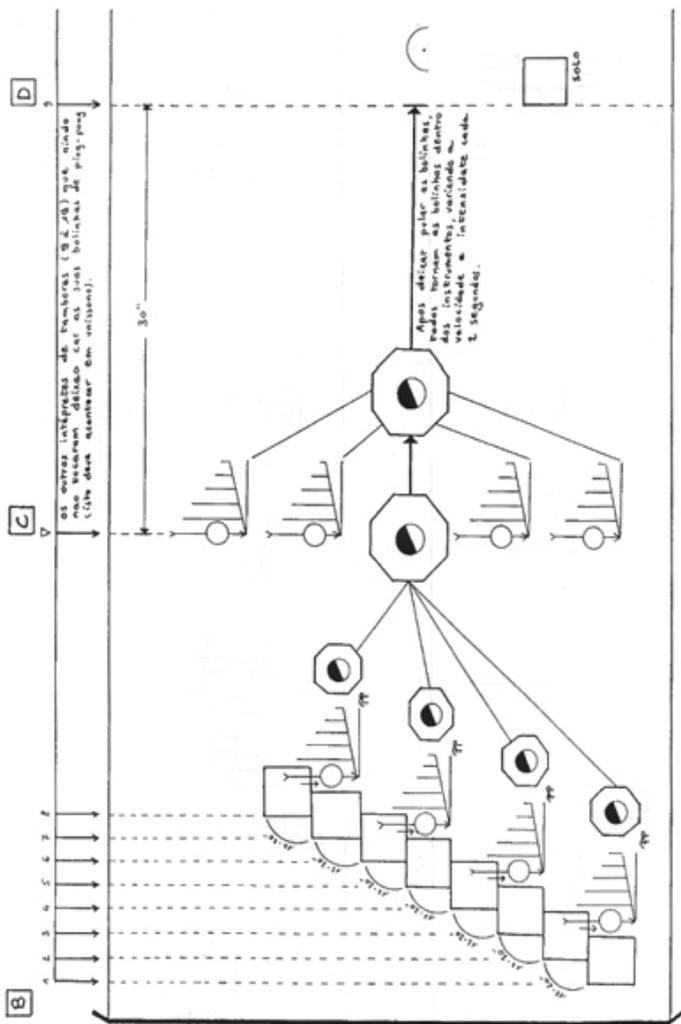


DURACAO: ≈ 50"

DESENVOLVIMENTO MUSICAL:

A





“Quase nada”

Tato Taborda
Rio, 15/02/96

♩ = 52

p *pp* *pp*

p *ppp* *p*

pp *p* *pp* *f*

ppp

Músicas para Piano

Repertório Brasileiro

Seção coordenada
por **Ruth Serrão**

A finalidade desta seção é apresentar material de nível iniciante a nível médio, incluindo peças inéditas ou pouco conhecidas.

A riqueza do repertório brasileiro é inegável. Inegável também é a precariedade na distribuição e divulgação deste material e nosso comodismo como professores em usar aquela mesma pecinha “só mais uma vez”.

Apresentamos nesse número músicas de H. J. Koellreutter e de seus discípulos Guerra-Peixe, Edino Krieger e Tato Taborda. As obras aqui revistas passaram por uma seleção, tendo por critério tanto a qualidade artística quanto o valor didático.

“*Quase Nada*”, de Tato Taborda

Uma miniatura de 16 compassos, paralelo ao nível do *Mikrokosmos* vol.1 de Bartók, *Quase Nada* tem como objetivo principal a percepção auditiva de ressonância. A peça se desenvolve na parte aguda do piano com algumas notas graves e a dinâmica varia entre **p** e **ppp** (um forte no compasso 12). As mudanças de compasso dão um caráter livre ao ritmo. Toda envolvida em pedal, *Quase Nada* trabalha o controle de sonoridade e a pulsação. Os efeitos sonoros são surpreendentes e certamente fará sucesso entre a meninada.

“*Os 3 peraltas*”, de Edino Krieger

Composta em 1962 e publicada por L. K. *Produções Artísticas* (RJ, 1983), é uma valsa no estilo de rancheira gaúcha para piano a 6 mãos. Em forma ABA, na tonalidade de Lá menor, esta peça apresenta níveis variados de dificuldades entre o *primo*, o *secondo* e o *terzo*, facilitando a escolha dos pianistas e incentivando o aluno iniciante a participar de um conjunto com alunos mais desenvolvidos técnica e musicalmente. O resultado é excelente.

Primo - A melodia está no *primo* e sempre com o dobramento em oitavas. A parte A tem uma melodia simples em mínimas pontuadas e semínimas e a parte B é acrescida de colcheias. A passagem mais difícil da música está na parte B do *primo* nos compassos 21, 22, 23 e 29, exigindo um bom dedilhado e alguma experiência com escalas em movimento direto ou paralelo.

Secondo - Apesar de não apresentar grandes dificuldades técnicas, exige uma boa coordenação motora e bom ritmo, o andamento e a harmonia na mão esquerda, enquanto faz uma contra-melodia em colcheias na mão direita.

Terzo - A parte mais simples deste pequeno grupo de pianistas, o *terzo* é todo em mínimas pontuadas com algumas semínimas, sempre alternando as mãos.

As repetições do A, B e volta ao A ficam a critério dos pianistas. Fácil de trabalhar o conjunto, esta peça é sucesso garantido nos recitais.

“Minúsculas (I-II -III-IV-V-VI)”, de César Guerra-Peixe

Examinando o catálogo de obras de Guerra-Peixe verificamos que o ano de 1981 foi dedicado exclusivamente a composições de caráter didático. Entre fevereiro e março compôs 5 *Minúsculas* para piano; em maio 6 *Breves* para violão e *Minúsculas VI* para piano; em novembro a *Suíte* em 2 flautas com 5 movimentos para o “Método de Flauta”, de Celso Woltzenlogel.

Cada uma das 6 *Minúsculas* e 6 *Breves* são pequenas suítes em 3 movimentos, apresentando considerável variedade de estilos e dificuldades. As *minúsculas* foram publicadas por Irmãos Vitale Editores (SP) – Edição Opus (1981) e contam com dedilhado acurado de Heitor Alimonda.

Variando entre 12 e 20 compassos, estas miniaturas exigem facilidade técnica e compreensão musical equivalentes às peças de nível médio do Álbum para a Juventude, de R. Schumann ou do *Mikrokosmos III*, de B. Bartók.

Minúsculas I: 1) *Introdução*, 2) *Dramático*, 3) *Marchando* são as mais difíceis do grupo. Tanto a *Introdução* como *Marchando*, exigem independência na execução do movimento de vozes ligadas. *Dramático* é um estudo com contrastes de dinâmica, mudança de clave e mudança de compasso (3/4 enfatiza o dramático, 4/4 relaxa a tensão). O uso do pedal fica a critério do professor.

Minúsculas II: 1) *Caminhando*, 2) *Cantiga*, 3) *No Estilo Carioca*. *Caminhando* tem tema em notas repetidas na m.d. e acordes batidos na m.e.. *Cantiga* em adágio começa em forma de cânone e termina com a melodia em dobramento de oitava. Os compassos apresentam em cânone as dificuldades de coordenação motora na imitação das vozes. *No estilo Carioca* é uma peça de efeito e relativamente fácil. Uma melodia simples em colcheias é acompanhada por terças cromáticas descendentes também em colcheias.

Minúsculas III: 1) *Fanfarra*, 2) *Valseado*, 3) *Indiozinho Carnavalesco*. *Fanfarra* trabalha intervalos melódicos e harmônicos de quartas e terças na m.d. e quintas e quartas na m.e.. *Valseado* é uma peça singela em tempo de valsa lenta. Os compassos 15 e 16 têm terças dobradas com acidentes, mas a indicação *poco meno* ajuda na realização da peça. *Indiozinho Carnavalesco* é *allegro* com colcheia sem *staccato*. A peça começa **p** e tem um crescendo gradativo, terminando em **ff**. “A melodia imita a dos caboclinhos do Recife”

(nota do autor).

Minúsculas IV: 1) *Prelúdio*, 2) *Contrastes*, 3) *Caipira*. A mais simples da série, o *Prelúdio* apresenta o tema com dobramento no agudo e no grave e com acompanhamento de sextas na repetição. *Contrastes* tem uma linha melódica em legato e **p**, seguida de um interlúdio em quintas simultâneas e **f**, retornando ao tema modificado. *Caipira* começa com uma introdução de 4 compassos com intervalos harmônicos e antecipação do tema. O acompanhamento em estilo da m.e. é em colcheias em estilo “*walking bass*”. A coda repete a introdução.

Minúsculas V: 1) *Canto Negro*, 2) *Coral*, 3) *Mãos Cruzadas*. *Canto Negro* se desenvolve partindo de um motivo de 3 notas que se repetem por toda peça. Em andamento *presto*, o motivo é enriquecido por variações rítmicas, harmônicas e de dinâmica. O *Coral* a 4 vozes tem pedal de tônica e a melodia se desenvolve nas vozes interiores. *Mãos Cruzadas* é um bom estudo de mãos alternadas, m.e. cruzando sobre a m.d. e vice-versa, apresentado com clareza e de fácil execução.

Minúsculas VI: 1) *Barroquinho*, 2) *Noturno*, 3) *Lembrando Bartók* são representativas de 3 épocas de estilos distintos. Guerra-Peixe estilizou os principais traços, unificando-os através de sua linguagem pessoal. *Barroquinho* é uma pequena invenção a 2 vozes. O *Noturno*, nostálgico e envolvido em pedais, tem caráter romântico. *Lembrando Bartók* retrata a linguagem contemporânea do início do século.

“Tanka V”, de H. J. Koellreutter

Para os alunos curiosos e iniciantes em música contemporânea, *Tanka V* será uma aventura no mundo dos sons. Ela é a terceira das “*Três Peças para Piano*”, de Koellreutter. A primeira peça da série é de 1945, a segunda de 1965 e *Tanka V* de 1977. Foram publicadas por irmãos Vitale Editores em 1978.

Tanka é uma forma literária poética japonesa em 2 partes. A primeira parte ou *Kami-no-ku* tem a forma de 7, 5 e 7 sílabas. A segunda parte ou *Shimo-no-ku* 7 mais 7 ou seja, 2 vezes 7 sílabas. *Tanka V* é uma peça tecnicamente fácil, que exige do pianista desenvoltura e controle, tanto gestual como rítmico, precisão e concentração.

A peça tem ritmo livre pulsativo, sem indicação de compasso. A pulsação da semínima a 52 no metrônomo é vital para a fluência do movimento sonoro, exigindo ritmo acurado no ataque das notas e no silêncio das pausas. A articulação do espaço sonoro apresenta diversas dimensões: o som natural do piano, harmônicos e uma voz que surge inesperadamente longe do piano. Cada frase musical de *Tanka V* é baseada na escala cromática, sendo que algumas frases usam 12 notas. Escrita na clave de Fá, a peça se desenvolve na região grave do piano e a nota mais aguda é o Mi central, que aparece sempre como harmônico (abaixar a tecla sem soar).

Cada frase musical termina com a voz grave, a 2ª com a voz média e a 3ª com uma fermata-suspense. Na 2ª parte a primeira frase tem uma série de *clusters*, aqui em acordes cromáticos, num grande crescendo de dinâmica e número de notas: aparece então a voz no registro médio. A 2ª frase repete o acorde inicial 7 vezes em *forte* (ou *fortíssimo*) terminando a peça com uma 5ª no agudo em *mezzo forte*.

A combinação dos diversos elementos sonoros aliados a riqueza de timbres resultantes dos contrastes de dinâmica e altura dos sons, entrecortados por momentos surpreendentes de silêncio, tornam *Tanka V* uma introdução à linguagem pianística contemporânea.

Endereços úteis:

Irmãos Vitale Eds. (Sr. T. Verna): Rua Pássaros e Flores, 141 / 04.704-000 - SP/SP - Tel. (011) 536.3033

L. K. *Produções Artísticas*: Rua Almirante Tamandaré 66/1202 /22.220-060 - RJ/RJ Tel. (021) 225.8480

Peça sempre 2 cópias, uma para o professor e outra para o aluno. (Não fazendo fotocópias de música editada estamos protegendo os compositores e incentivando as editoras a publicar!)

Agradecimentos:

Tato Taborda pela composição feita especialmente para este número de *Cadernos de Estudo: Educação Musical*; Antônio Guerreiro e Vânia Dantas Leite pelas sugestões.

Ruth Serrão, pianista e professora, é Mestre em Piano pelo *Wisconsin Conservatory* (EUA). Professora do Curso de Graduação do Conservatório Brasileiro de Música e da UNIRIO (substituta), é fundadora da “*Encontrarte*”, Centro Cultural e Escola de Arte e Música em Vassouras (RJ). Publicou já vários artigos sobre música brasileira no Brasil e Estados Unidos, tendo se apresentado nas principais salas de concerto, rádio e TV destes países como recitalista, camerista e solista de orquestra. Realizou diversas gravações pela FUNARTE e pela Rio Arte (RJ).

LITERATURA COMENTADA

Seção coordenada por
Maria Betânia P. Fonseca

H. J. Koellreutter

Terminologia de uma nova estética da música*

Porto Alegre: Editora Movimento, 1990 (138p.)

“A música de nossos dias deve ser compreendida de como configuração de relacionamentos, definida em termos de multidirecionalidade e multidimensionalidade e em termos qualitativos também. Pois é o reflexo de nossa vida cotidiana, e a vida é transformação constante, um processo que não se permite se prender em objetivos específicos ou interpretações. É preciso compreender que a humanidade deve concentrar todos os seus esforços nesse processo de transformação constante, pois é este que constitui o único aspecto inalterável de nossa existência.” Essa afirmação, constante da contracapa do livro define bem o propósito desse glossário onde são definidos – ou esboçadas algumas definições, como prefere o Prof. Koellreutter – de um grande número de termos, prefixos, sufixos utilizados na música contemporânea. Mais que definições, os verbetes constituem importante material para reflexão sobre a estética de nossa época. É muito importante salientar que, nessas definições, Koellreutter não pretende, nem de longe, fechar questões. Ao contrário ele propõe a reflexão e o questionamento, principalmente quando redefine, sob o ângulo da estética musical contemporânea, termos clássicos, como “Intelectual”, “Estilo”, “Insight”

e tantos outros. O livro é indispensável a todos que pretendem se aprofundar na compreensão da música e arte contemporânea em geral.

H. J. Koellreutter

Contraponto Modal do Século XVI (Palestrina)

São Paulo: Editora Novas Metas, 1989 (108p.)

Este livro foi organizado pelos músicos Cláudia Riccitelli e Antonio Carlos Cunha, a partir de anotações de aulas ministradas por Koellreutter. Trata-se de um conjunto de informações práticas sobre a estrutura do contraponto palestriniano do século XVI. O estudo deste tipo de técnica composicional é muito importante a todos os que pretendem compreender em profundidade a música ocidental pós-renascentista, mostrando o sistema tonal em uma de suas nascentes. O estudo do contraponto pré-barroco é indispensável a regentes, compositores, orquestradores e arranjadores, pois revela os princípios construtivos imprescindíveis ao arranjo da música tonal em geral, da música popular e recreativa e, em particular, da música modal do nordeste brasileiro.

H. J. Koellreutter

Harmonia Funcional -Introdução à teoria das funções harmônicas*

São Paulo: Ricordi Brasileira, 1980 (71p.)

Livro básico de harmonia funcional, destinado à amparar cursos do assunto. Contém uma introdução onde o autor apresenta a terminologia

utilizada, um capítulo onde são apresentadas as cinco leis da harmonia funcional, um capítulo com análises harmônicas de obras fundamentais da literatura tonal, tabelas dos símbolos, acordes e cadências e um ábaco analítico das funções harmônicas. Essa estrutura foi amplamente utilizada e talvez mesmo copiada por vários outros livros do gênero.

H. J. Koellreutter

Introdução à estética e à composição musical contemporânea*

Porto Alegre: Editora Movimento, 1985 (58p.)

Texto organizado pelas Profas. Bernadete Zagonel e Salete M. La Chiamulera a partir de anotações das aulas do Curso de Estética e Composição Musical, ministrado por Koellreutter, durante a *Oficina de Musica I*, em Curitiba (01/1983). O texto mantém intencionalmente as características de anotações de aulas e resume de forma clara e precisa muitos conceitos tratados durante o referido Curso. Contém três capítulos: Introdução à Estética, Composição Musical e Modelo de improvisação Coletiva. O primeiro capítulo conceitua de forma abrangente os termos “estética” e “estilo” e delinea os fundamentos da estética da música contemporânea. O segundo, dentro do mesmo espírito, conceitua de modo abrangente os termos *gestaltismo*, dimensão, estrutura, forma, planimetria e discute alguns aspectos acerca do repertório de signos musicais, da notação musical e do processo de composição. O terceiro capítulo relata o processo de elaboração de um Oratório Experimental sobre o tema “Babel”, realizado pelos alunos da classe de composição Coletiva da referida Oficina de Música.

H. J. Koellreutter

Música da Índia

Rio de Janeiro: Edição da Embaixada da Índia, 1972 (25p.)

Pequeno livro editado logo após a estada do Prof. Koellreutter na Índia. Trata-se de um texto conciso que aborda os aspectos fundamentais da estética da música clássica daquele país, os principais instrumentos musicais e a obra de alguns músicos indianos célebres.

H. J. Koellreutter

**Estética – À procura de um mundo sem “vis-a-vis” *
(Reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental)**

São Paulo: Editora Novas Metas, 1984 (80p.)

Obra notável, verdadeiro marco na estética comparada. Indispensável à todos os que desejam compreender melhor as culturas ocidental e japonesa. O livro reproduz parte da correspondência trocada (em alemão) pelo Prof. Koellreutter e o Prof. S. Tanaka, renomado filósofo japonês, entre 1974 e 1976. Além de serem verdadeiras peças literárias, as cartas são extraordinárias reflexões sobre os paralelos e as divergências das culturas ocidental e japonesa. A última carta, em particular, enviada pelo Prof. Koellreutter ao Prof. Tanaka, em 24 de junho de 1976, se constitui numa das análises mais abrangentes e lúcidas do momento histórico ocidental neste fim de século. O livro foi publicado inicialmente numa edição bilíngue japonesa/alemã, traduzido a seguir para o português pela musicista Saloméa Gandelman e recentemente traduzido para o inglês por John Parsons. Sem dúvida... é uma obra prima.

H. J. Koellreutter

**“Audio-Game - análise de uma partitura in-analisável”, in:
Cadernos de Estudo: Análise Musical nº5**

São Paulo: Atravez, 1992 (pp.107-120)

Dentro do contexto onde compositores analisam próprias suas obras, Koellreutter analisa uma de suas últimas obras, estreada em novembro de 1995 na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. “Audio-Game é um jogo. Um jogo entre sons e... sons e pessoas”. Essa frase, que abre o artigo, define o território estético desta composição. Sugerimos sua leitura porque ela é um exemplo consistente da tendência estética desenvolvida por Koellreutter na contemporaneidade – a “estética relativista do impreciso e paradoxal”, tal como ele a define, e cuja origem está fortemente ligada ao pensamento matemático/filosófico dominante da física teórica contemporânea.

H. J. Koellreutter

**“Educação musical no terceiro mundo: função, problemas e
possibilidadea”, in: Cadernos de Estudo: Educação Musical nº1**

São Paulo: Atravez, 1990 (pp.01-08)

Artigo precioso que traz uma profunda reflexão sobre o que se chama “Terceiro Mundo”, suas estruturas sociais e a questão educacional nesses países, com um olhar específico para o Brasil. Koellreutter traça um vasto panorama da educação musical no Brasil e aponta direções verdadeiramente transformadoras, capazes de colocar a educação estética e humanista num lugar socialmente equivalente à educação científica e tecnológica.

H. J. Koellreutter

“O Centro de Pesquisa de Música Contemporânea da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais - uma nova proposta de ensino musical”, in: *Anais do II Encontro Nacional de Pesquisa em Música* (São João del Rey, 1985)

Belo Horizonte: Imprensa Oficial, pp.189-197

Neste artigo, o Prof. Koellreutter faz ampla discussão sobre a função da arte, propondo que ela varia de acordo com as intenções e necessidades da sociedade. Ele propõe que o ensino da música, conseqüentemente, deveria acompanhar essas mudanças, fazendo uma crítica às escolas de música brasileiras, cujos currículos *“ainda se orientam pelas normas e critérios em que estavam baseados os programas e currículos dos conservatórios europeus no século passado”*. Koellreutter propõe um programa de ensino de música a nível universitário, com vistas à formação de e ao treinamento musicistas profissionais de acordo com as necessidades da sociedade moderna. Cita o *Centro de Pesquisa em Música Contemporânea*, da Escola da Música da UFMG como exemplo de uma proposta atualizada de ensino de música e descreve, detalhadamente, os objetivos e o conteúdo do trabalho deste centro de pesquisa.

H. J. Koellreutter

Jazz Harmonia

São Paulo: Ricordi Brasileira, 1960 (43p.)

Este livro contém uma análise muito clara dos processos compositivos do jazz, na visão de um grande compositor, formado na tradição da música erudita. Como o próprio autor diz no prefácio *“este livro constitui um manual para os que cultivam o jazz, amadores ou profissionais. Nele estão expostos os conhecimentos básicos da harmonia de jazz, de modo conciso e resumido,*

procurando-se concentração e clareza e evitando-se o supérfluo e desnecessário. Não é um livro teórico, mas sim de prática, alheio a regras e normas estéreis e acadêmicas". O texto pressupõe um mínimo conhecimento prévio de teoria musical e harmonia (principalmente de harmonia funcional) e aborda em três capítulos, o material sonoro do jazz, o processo de harmonização e as cadências mais utilizadas, contendo ainda uma tabela de acordes e suas cifragens.

* Obras reeditadas em 2018 pela Fundação Koellreutter e disponibilizadas em www.koellreutter.ufsj.edu.br.

Maria Betânia Parizzi Fonseca é formada em Piano pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Especialista em Educação Musical por essa mesma instituição. Professora e Diretora do NEM – Núcleo de Educação Musical de Belo Horizonte – é autora, junto com Patrícia F. Santiago, do livro *"Piano brincando: atividades de apoio ao professor"* (Belo Horizonte: 1996, 2º ed.).

CURRÍCULOS ATUALIZADOS

Ana Cristina S. de Paula

<http://lattes.cnpq.br/7565713734160780>

Astréia Soares

<http://lattes.cnpq.br/9502578040829098>

Carlos Kater

<http://lattes.cnpq.br/1845763886645209>

Celso L. Chaves

<http://lattes.cnpq.br/5160426924090273>

Fausto Borém

<http://lattes.cnpq.br/5589268218426587>

Gilberto de Carvalho

<http://lattes.cnpq.br/3900679664064745>

Irene Tourinho

<http://lattes.cnpq.br/0199098726098947>

João Gabriel Marques Fonseca

<http://lattes.cnpq.br/8196317898930060>

José Nunes Fernandes

<http://lattes.cnpq.br/4108361292480451>

Josimar M. G. Carneiro

<http://lattes.cnpq.br/7836420515856347>

Jusamara Souza

<http://lattes.cnpq.br/7515925507360029>

Marcos Mesquita

<http://lattes.cnpq.br/3363989274695556>

Margarete Arroyo

<http://lattes.cnpq.br/6650565559318101>

Maria Betânia Parizzi Fonseca

<http://lattes.cnpq.br/7576459260804816>

Maura Penna

<http://lattes.cnpq.br/0654449539391787>

Neila R. Alfonzo

<http://lattes.cnpq.br/4168561510797084>

Regina Márcia S. Santos

<http://lattes.cnpq.br/9164295294690031>

Ruth Serrão

<http://lattes.cnpq.br/3430735899067527>

Valéria P. Fitipaldi

<http://lattes.cnpq.br/4834119585128409>

Vanildo Marinho

<http://lattes.cnpq.br/3813803836925083>

Ficha Editorial da Primeira Edição dos Cadernos de Estudo - Educação Musical, 1997

Conselho Consultivo

Profa. Alda Oliveira (Escola de Música - UFBA)

Profa. Anamaria C. N. Peixoto (Fundação Carlos Gomes e UFPA)

Profa. Berenice Menegale (Escola de Música - UFMG)

Profa. Cecília Conde (Conservatório Brasileiro de Música - CBM-RJ)

Prof. Hans-Joachim Koellreutter

Prof. Raimundo Martins (Departamento de Música - UFRGS)

Profa. Sandra Loureiro de Freitas Reis (Escola de Música - UFMG)

Equipe Editorial

Prof. João Gabriel Marques Fonseca (Faculdade de Medicina - UFMG)

Profa. Maria Betânia Parizzi Fonseca (Núcleo de Educação Musical - BH)

Profa. Rosa Lúcia dos M. Guia Braga (Núcleo de Educação Musical - BH)

Assistente de Edição

Profa. Walênia Marília Silva (Escola de Música - UFMG)

Produção/Apoio Técnico

Edilene Conceição de Oliveira (NAPq)

Isabel Cristina de Oliveira (Cenex)

Editor

Prof. Carlos Kater (Escola de Música - UFMG)

Cadernos de Estudo: educação musical / Organização de Carlos Kater.
Belo Horizonte: Atravez/EMUFMG/FEA/FAPEMIG, 1997.

Apoio: Fapemig - Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais



Apoio

RUMOS
Itaú Cultural

Realização



Universidade Federal
de São João del-Rei

MINISTÉRIO DA
CULTURA

