



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

**A TRAJETÓRIA DA MÚSICA DE VANGUARDA LATINO-AMERICANA NA
PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX:**

OS MOVIMENTOS NUEVA MÚSICA E MÚSICA VIVA

Cristiano Roberto Galli

Foz do Iguaçu
2022

**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

**A TRAJETÓRIA DA MÚSICA DE VANGUARDA LATINO-AMERICANA NA PRIMEIRA
METADE DO SÉCULO XX:**

OS MOVIMENTOS NUEVA MÚSICA E MÚSICA VIVA

Cristiano Roberto Galli

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

Orientadora: Profa. Dra. Analía Chernavsky

Foz do Iguaçu
2022

CRISTIANO ROBERTO GALLI

A trajetória da Música de vanguarda latino-americana na primeira metade do século XX:
Os movimentos Nueva Música e Música Viva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Analía Chernavsky
UNILA

Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena
UNILA

Prof. Dr. Andrea Ciacchi (UNILA)

Prof. Dr. Danilo Bogo (UNILA)

Prof. Ms. Damián Rodríguez Kees
Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé, Argentina (UNL)

Foz do Iguaçu, 29 de abril de 2022

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

G168t

Galli, Cristiano Roberto.

A trajetória da música de vanguarda latino-americana na primeira metade do século XX: os movimentos nueva música e música viva / Cristiano Roberto Galli. - Foz do Iguaçu, 2022.

236 fls.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Parque Tecnológico Itaipu - PTI, PÓS-GRADUAÇÃO PPG-IBLA.

Orientador: Profa. Dra. Analía Chernavsky.

1. Música experimental - América Latina. 2. Paz, Juan Carlos, 1897-1972. 3. Koellreutter, Hans Joachim, 1915-2005. I. Chernavsky, Analía. II.

Título.

CDU 78(8)

Dedico este trabalho a minha querida Mãe
Eloina Galli ao meu querido Pai Roberto
Ricardo Galli e a minha amada esposa
Graciela Carla Pereira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha querida professora orientadora Profa. Dra. Analía Chernavsky que de forma muito competente e presente atuou na elaboração deste trabalho, em momento algum se furtou a corrigir e apontar novos rumos na pesquisa. Sem a atuação da professora Analía Chernavsky este trabalho não teria sido possível, portanto, agradeço de forma muito especial as orientações e a amizade que se fortaleceu durante este percurso.

Agradeço também aos professores Prof. Dr. Andrea Ciacchi (UNILA), Prof. Dr. Danilo Bogo (UNILA), Prof. Ms. Damián Rodríguez Kees (UNL) que fizeram parte de minha banca de qualificação e que gentilmente fizeram apontamentos e sugestões muito relevantes sobre esta dissertação.

Devo agradecer também ao “Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana” (PPGIELA) na pessoa da Coordenadora: Dra. Diana Araujo Pereira, pela oportunidade de fazer parte deste programa na qualidade de discente.

Quero agradecer também a Newton Camargo da Silva Cruz, responsável pela secretaria do (PPGIELA) que sempre gentil e prontamente nos atendeu a todas as nossas solicitações.

Deixo um agradecimento aos colegas de curso que com suas observações e sugestões também colaboraram com este trabalho.

A meus familiares um agradecimento muito especial por todo o apoio e encorajamento a fim de concretizar este objetivo.

Toda a obra de um homem, seja em literatura, música, pintura, arquitetura ou em qualquer outra coisa, é sempre um autorretrato; e quanto mais ele se tentar esconder, mais o seu caráter se revelará, contra a sua vontade.

Samuel Butler

RESUMO

Este trabalho trata da trajetória da música de vanguarda latino-americana na primeira metade do século XX, a partir do estudo de dois importantes movimentos: o Nueva Música, criado por Juan Carlos Paz, na Argentina, e o Música Viva, idealizado no Brasil por Hans-Joachim Koellreutter. O recorte temporal abordado está fixado entre fins dos anos 30 e início dos anos 50, período de maior atividade destes grupos. Investigamos como surgiram e quais foram suas dinâmicas de atuação. Em seguida, buscamos estabelecer paralelos na trajetória destes grupos, analisando pontos convergentes e divergentes. Por fim, em uma análise comparativa, reflexionamos sobre a produção destes grupos e sobre as formas como esses grupos se relacionaram.

Palavras-chave: Nueva Música; Música Viva; música de vanguarda; vanguarda musical latino-americana; Juan Carlos Paz; Hans-Joachim Koellreutter

ABSTRACT

This Work covers the trajectory of Latin American avant-garde music in the first half of the 20th century, from the study of two important movements: Nueva Música, created by Juan Carlos Paz, in Argentina, and Música Viva, idealized in Brazil by Hans-Joachim Koellreutter. The time frame approached is fixed between the late 1930s and early 1950s, the period of greatest activity for these groups. We investigated how they emerged and what were their dynamics of actions. Afterwards, we seek to establish parallels in the trajectory of these groups, analyzing converging and diverging points. Lastly, in a comparative analysis, we reflect on the production of these groups and on the ways in which these groups interacted.

Keywords: Nueva Música; Música Viva; Avant-garde music; Latin american avant-garde music; Juan Carlos Paz; Hans-Joachim Koellreutter

RESUMEN

Este trabajo aborda la trayectoria de la música de vanguardia latinoamericana en la primera mitad del siglo XX a partir del estudio de dos importantes movimientos: Nueva Música, creado por Juan Carlos Paz, en Argentina, y Música Viva, idealizado en Brasil por Hans-Joachim Koellreutter. El marco temporal está fijado entre el final de la década de 1930 y principio de la de 1950, periodo de mayor actividad de estos grupos. Investigamos cómo surgieron y cuáles fueron sus dinámicas de actuación. En seguida, buscamos establecer paralelos en la trayectoria de estos grupos, analizando puntos convergentes y divergentes. Finalmente, en un análisis comparativo, reflexionamos sobre la producción de estos grupos y sobre cómo se relacionaron entre ellos.

Palabras clave: Nueva Música; Música Viva; música de vanguardia; vanguardia musical latinoamericana; Juan Carlos Paz; Hans-Joachim Koellreutter.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Sonatina 1943 – Esteban Eitler – Lento (c. 105-110)	46
Figura 2. Compasso 14 e 15 Música 1941 Koellreutter	95
Figura 3. Compassos de 1 a 6 - segundo movimento - Moderato da obra Tres invenciones a dos voces, J. C. Paz.	125
Figura 4. Compassos de 1 a 11 - Improviso para flauta solo Iº movimento.....	129
Figura 5. Compassos de 1 a 3 - Improviso para flauta solo Iº movimento.	129
Figura 6. Compassos de 4 a 11 - Improviso para flauta solo Iº movimento.....	131
Figura 7. Programa do recital realizado em Buenos Aires, pela Cantora Brasileira. Edinar Altino de Campo em parceria com a ANM.....	150

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ILAACH	Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História
UNILA	Universidade Federal da Integração Latino-americana
GR	Grupo Renovación
NM	Nueva Música
ANM	Agrupación Nueva Música
MV	Música Viva

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I: O MOVIMENTO NUEVA MÚSICA	28
1.1 PRIMEIRA FASE (1937-1944). NUEVA MÚSICA.....	40
1.2 SEGUNDA FASE (1944 - 1948). AGRUPACIÓN NUEVA MÚSICA (ANM)	50
1.3 TERCEIRA FASE (1948 – 1957). REESTRUTURAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO.....	59
CAPÍTULO II: O MOVIMENTO MÚSICA VIVA.....	71
2.1 HANS-JOACHIM KOELLREUTTER E O MÚSICA VIVA	77
2.2 PRIMEIRA FASE 1939 – 1944. UM GRUPO DE MUSICA MODERNA?.....	80
2.3 SEGUNDA FASE 1943 – 1945: A OPÇÃO PELA VANGUARDA.	91
2.4 TERCEIRA FASE: MÚSICA E IDEOLOGIA. A FUNÇÃO SOCIAL DO COMPOSITOR	105
CAPÍTULO III: PROCESSOS DE APROXIMAÇÃO E DE AFASTAMENTO	121
3.1 PRIMEIRA FASE. ESTABELECENDO RELAÇÕES	121
3.2 PERÍODO DE TRANSIÇÃO (1943-1944)	137
3.3 SEGUNDA FASE: RESTABELECIMENTO DAS PARCERIAS	140
3.4 1948 – 1949: UM NOVO PERÍODO TRANSITÓRIO	151
3.4 TERCEIRA FASE (1950-1952). CAMINHOS DISTINTOS	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
REFERÊNCIAS.....	172
Anexo I: Correspondência: Juan Carlos Paz a H. J. Koellreutter.	180
Anexo II: Programa do recital de Edinar Altino de Campos.	225
Anexo III – Partitura “Tres invenciones a dos voces” J. C. Paz (1932).....	227

INTRODUÇÃO

Este trabalho de pesquisa ganha forma a partir de uma profunda inquietação pessoal, uma angústia provocada pela percepção de minha falta de conhecimento de uma parte importante da história da música na qual estou particularmente inserido. Esta história é justamente a que diz respeito à música de vanguarda latino-americana.

De fato, em minha formação acadêmica, a qual me conferiu o título de compositor, suficiente tempo e conteúdo foram dedicados ao percurso da música de concerto durante o século XX. Foram tratados temas ligados às rupturas com estéticas anteriores, à superação dos ideais do Romantismo, à crise do sistema tonal e à busca de novas formas de organização dos sons, como o Dodecafonismo, entre outros temas referentes aos acontecimentos que tiveram lugar neste período.

Porém, como não poderia deixar de ser, ao abordar estes temas, a perspectiva geralmente estava focada no espaço-tempo onde estas temáticas surgiram, e, portanto, muitas das discussões tiveram o continente europeu ou os Estados Unidos como ambiente. Dessa forma, acabei tendo uma formação que me oportunizou tomar conhecimento da origem e do desenrolar destas estéticas ao longo do século XX nestes palcos e por atores que representaram tais estéticas e movimentos, desde o futurismo italiano, com Luigi Russolo, passando pelo atonalismo alemão dos primeiros anos do século XX, e o desenvolvimento do dodecafonismo¹ proposto por Arnold Schoenberg e cultivado pelo que se convencionou denominar Segunda Escola de Viena, da qual fizeram parte também os compositores Alban Berg e Anton Webern.

Na França, vimos o surgimento da música concreta, idealizada por Pierre Schaeffer e, em seguida, a música eletrônica na Alemanha. Enfim, somente nomeio algumas das mais significativas propostas estéticas que tiveram lugar no início do século XX e que foram abordadas ao longo de meus anos de formação.

Contudo, pouco foi tratado especificamente sobre a música de vanguarda latino-americana, suas origens e sua dinâmica. Perguntas foram surgindo ao longo de minha formação acadêmica, como por exemplo: quais foram os primeiros movimentos

¹ Embora neste trabalho, quando nos referimos ao método Dodecafônico, estejamos exclusivamente tratando do sistema desenvolvido por Arnold Schoenberg, é importante mencionar que o compositor e teórico musical Josef Matthias Hauer também desenvolveu um sistema próprio que emprega o total cromático neste mesmo período. Para maiores informações ver em: <https://pt.mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/josef-matthias-hauer/>

latino-americanos? como estes surgiram e se estabeleceram? de que forma atuaram em seus países de origem? Em seguida, outras questões se fizeram presentes: como estes movimentos se relacionaram entre si? houve contatos ou parcerias? Essas perguntas pautaram desde um princípio as minhas reflexões sobre como se estabeleceu o campo da música de vanguarda no início do século XX na América Latina.

Um dos nossos objetivos nesta dissertação, portanto, é procurar explicar como se deu a construção do campo da música de vanguarda na América Latina, entendendo que este campo vai além de uma coleção de iniciativas isoladas ou individuais e se estabelece a partir das relações entre estas iniciativas e sua repercussão nos meios musicais, sociais e intelectuais nas quais estão inseridas. Portanto, não se trata de negligenciar as iniciativas individuais que existiram nesta área por toda a América Latina, mas sim de priorizar os coletivos, tentando entender de que forma se constituiu este campo, que inegavelmente partiu também de iniciativas pessoais, mas que encontraram ressonância no meio artístico musical, angariando adeptos e estabelecendo relações de pertencimento a um movimento. Estes grupos promoveram ações em prol do desenvolvimento destas ideias e ajudaram a constituir um campo de sociabilidade que, como entendido por Bourdieu, (2004: 21) é dotado de certa autonomia que surge à medida da construção de um microcosmo, gerando toda uma forma particular de relações e interações.

Baseados em pesquisas bibliográficas e na análise de documentos disponíveis à consulta pública, levantamos a princípio a hipótese de que o campo da música de vanguarda – aqui entendida como a música de concerto que explora uma nova estética para além do sistema tonal e que busca novas formas de organização dos elementos musicais, tendo como uma de suas premissas a emancipação das dissonâncias – se constitui em grande parte a partir de dois importantes movimentos musicais que surgem da confluência de interesses de compositores nesta nova forma de abordar a composição musical, tendo como premissa a necessidade de inovação e do rompimento com uma velha ordem estabelecida.

Os dois movimentos que identificamos para iniciar nossa investigação foram o Nueva Música e o Música Viva. O primeiro se desenvolveu na Argentina, mais especificamente na cidade de Buenos Aires, tendo como figura principal o compositor Juan Carlos Paz. Este movimento nasceu em 1937, ao que tudo indica, a partir de um

ciclo de concertos que Paz denominou “Conciertos de la Nueva Música”. Por sua vez, o Música Viva foi idealizado pelo compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter por volta do ano de 1939, no Brasil. O Música Viva, a princípio, se dedicou a realizar concertos com repertório não só de música de vanguarda, mas também com música de câmara dos séculos XVIII ao XX, repertório ainda pouco divulgado no Brasil.

Estas duas iniciativas, em princípio individuais, por fim se tornaram movimentos importantes, e foram se consolidando a partir do ingresso de outros compositores e intérpretes simpáticos aos ideais da música de vanguarda. Os movimentos tornaram-se referenciais na América Latina à medida em que se projetaram no cenário local promovendo concertos com estreias de diversas obras de características vanguardistas, entre estas, a de muitos compositores latino-americanos. Além disso, promoveram debates sobre as novas abordagens estéticas e sobre como lidar de forma diversa e inovadora com os materiais musicais. Trouxeram a lume também o debate sobre a relação entre a música de vanguarda e sua função social. A edição de partituras também foi uma das atividades importantes realizadas por estes movimentos em seus respectivos países de origem.

O desenvolvimento e a consolidação do Nueva Música e do Música Viva foram importantes, não somente no que diz respeito ao desenvolvimento em cada país de um ambiente onde as manifestações e discussões acerca da música de vanguarda fossem possíveis, mas sobretudo por terem sido os movimentos que estiveram na origem da formação de um campo de música de vanguarda latino-americana que irá se estabelecer para além das fronteiras nacionais.

Este campo começa a se desenvolver nos primeiros anos da década de 1940, quando tem início uma aproximação entre o Nueva Música e o Música Viva, mais especificamente entre seus idealizadores, Juan Carlos Paz e Hans-Joachim Koellreutter. Encontrando pontos de interesse em comum, notadamente em relação às linguagens musicais de vanguarda, com destaque especial ao dodecafonismo, irão iniciar um processo de colaboração e intercâmbio de partituras não somente de sua própria autoria, mas também dos demais participantes dos grupos que lideravam, construindo, desta forma, uma importante rede de divulgação de obras e de perspectivas estéticas. Assim, deram um lugar de pertencimento a jovens compositores latino-americanos de música de vanguarda, e lhes ofereceram espaços e oportunidades onde pudessem manifestar a sua arte com maior liberdade. Nesse

sentido, ajudaram a criar um microcosmo dentro do macrocosmo da música latino-americana bem estabelecida e, tradicionalmente, pouco afeita às ideias de vanguarda. Paz, por exemplo, viveu este microcosmo em uma situação bastante particular e difícil, já que suas ações dependiam da colaboração voluntária de diversos profissionais da música, incluindo intérpretes. Vivia, nessa época, à margem do campo “oficial” que se manifestava e mantinha através das grandes instituições de música na Argentina, com destaque para o *Teatro Colón*, o *Conservatorio Nacional de Música y Declamación*, a *Asociación Wagneriana* e a *Sociedad Nacional de Música*. Neste âmbito, Paz era considerado como um compositor isolado e marginal. Por outro lado, Koellreutter, no Brasil, não teve muito melhor sorte que Paz. Em um princípio foi acolhido como aquele que trazia uma nova abordagem, uma linguagem mais universalista². Em um segundo momento, sofreu uma forte rejeição por parte dos nacionalistas, representantes da música “oficial”. Porém, foi neste contexto pouco simpático aos ideais destes dois compositores que surgiram o Nueva Música e o Música Viva e com sua inter-relação fortaleceram e contribuíram para a consolidação da música de vanguarda na América Latina.

Por entender que são estes dois movimentos agentes fundamentais para a conformação do campo da música de vanguarda latino-americana, consideramos importante analisarmos cada um deles de forma mais aprofundada. A princípio, para entender como se desenvolveram e em quais circunstâncias. Em seguida, para compreender quais eram suas características e de que forma atuavam. Depois desta análise particular de cada um dos movimentos, procuraremos entender como se dava a colaboração entre os grupos e traçar paralelos comparativos a fim de entender quais

² O termo universalista é empregado geralmente neste período como a antítese do nacionalismo. Desta forma, segundo os adeptos desta perspectiva, a música universalista estaria para além das questões políticas e ideológicas ligadas às correntes nacionalistas. Juárez (2003) ao caracterizar o universalismo deste início de século XX, ecoando o pensamento de J. C. Paz, comenta: *“Esta última vertiente cosmopolita se caracteriza por estar en sintonía con las nuevas tendencias desarrolladas por las vanguardias musicales europeas, por aspirar al cambio y renovación del lenguaje, y por rechazar de cuajo aquel estado de inercia y de reacción”* (J. C. Paz). (JUAREZ, 2003: 136). Contudo, esta ideia de uma música de valor universal que estaria acima dos “prejuízos” das ideologias nacionalistas é contestada por PERRONE (2010) que, ao comentar o assunto, aponta que “Referimo-nos ao par universalismo e nacionalismo no contexto de debates surgidos no século XX, entendendo tal universalismo como uma forma de nacionalismo eurocêntrico oculta em certos discursos (PERRONE, 2010: 95). Por sua vez, Graciela Paraskevaídis em seu texto *“Comentarios al margen sobre Universalismo y nacionalismo en la música de Ernst Krenek”*, afirma que: *“El juicio descalificador de los nacionalismos por parte de los universalistas de la época, no arremete contra el problema de fondo: estos modelos universalistas emanan igualmente del más rancio eurocentrismo cultural y musical”* (2004: 59). Para maiores aprofundamentos sobre o tema ver: CHERÑAVSKY (2009) EM BUSCA DA ALMA MUSICAL DA NAÇÃO Capítulo I “Do nacionalismo ao universalismo”.

foram seus pontos convergentes e em que pontos se distanciaram. De forma mais ampla este trabalho busca contribuir com os jovens compositores latino-americanos no que se refere ao conhecimento acerca do campo social no qual se inserem, em vias a dar subsídios para a construção de suas carreiras tendo em vista a trajetória de movimentos musicais que os precederam.

Esta pesquisa terá como um de seus referenciais teóricos o pensamento do sociólogo francês Pierre Bourdieu, em específico seu conceito de campo social, que o sociólogo define como uma configuração de relações sociais que possuem suas regras próprias e que entre si mantêm uma organização em posições de dominâncias diferentes. (BOURDIEU, 2004).³

Segundo Bourdieu, um campo é um espaço social em que há uma correlação de forças desiguais em termos de capital – econômico, cultural ou social – entre diferentes indivíduos. Portanto, pode-se considerar como campos a ciência, a política, as artes, entre outras atividades sociais.

A noção de campo está aí para designar esse espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias. Se, como o macrocosmo, ele é submetido a leis sociais, essas não são as mesmas. Se jamais escapa às imposições do macrocosmo, ele dispõe, com relação a este, de uma autonomia parcial mais ou menos acentuada. (BOURDIEU, 2004: 21).

O conceito de campo nos ajuda a pensar as dinâmicas envolvidas entre os grupos que nos propomos pesquisar, entendendo que estes, ao se dedicarem a um tipo específico de música e ao formarem associações para a sua promoção, criaram um microcosmo no qual determinados valores foram estabelecidos. Sirinelli (2003), ao tratar especificamente da constituição de grupos de intelectuais com características semelhantes ao Nueva Música e ao Música Viva, aponta:

Todo grupo de intelectuais organiza-se também em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver. (SIRINELLI, 2003: 248).

Bourdieu aponta que este microcosmo conta com uma certa autonomia, mas que, ao estar inserido em um macrocosmo, sofre deste uma grande influência, sendo em

³ Queremos salientar que neste trabalho tomaremos o pensamento do sociólogo francês, e especialmente seu conceito de campo social, como base de reflexão, mas não utilizaremos seus textos diretamente no debate bibliográfico.

realidade apenas parcialmente autônomo. No caso que nos ocupa este macrocosmo pode ser compreendido como o campo da música de concerto já estabelecida e pode ser representado tanto no Brasil como na Argentina pelos grupos que cultivavam a música de caráter nacionalista. Tanto este microcosmo quanto este macrocosmo estão inseridos em uma estrutura maior que corresponde à sociedade em si. Neste caso, MORAES, (2000) considera que:

“à música [...] pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio de sons, vão (re)construir partes da realidade social e cultural.” (MORAES, 2000: 212)

Tendo em vista que os processos sociais do campo musical são dinâmicos e se inter-relacionam com as demais estruturas sociais, sejam de ordem política ou cultural, consideramos para nossa abordagem cada um dos grupos aqui estudados como um coletivo gerador do microcosmo, que, por sua vez, gera um tipo de unidade.

Para nossa pesquisa foram importantes também as considerações de Bourdieu sobre os processos de valoração do objeto artístico, assunto tratado em seu texto *As regras da arte* (1992).

Neste texto o sociólogo aborda a questão da consagração da arte pelo público, considerando que se dá um processo semelhante ao que ocorre com a consagração de bens religiosos. Neste processo há a necessidade de que a obra receba um valor atribuído tendo como base um processo histórico, mantido e reforçado por uma ordem coletiva que varia de acordo com cada sociedade. Desta forma, assim com os bens religiosos, as artes passam por um processo de valoração e transfiguração, sendo assimiladas e entendidas como bens sociais. Sendo assim, toda arte de vanguarda encontra algum tipo de resistência devido ao fato de ainda não ter sido submetida ao processo de sacralização. É preciso lembrar também que, em geral, o novo está em contraposição ao antigo sacralizado e, portanto, já tido com um bem cultural. (BOURDIEU, 1996).

Em resumo, em nossa pesquisa trabalhamos com uma das áreas da manifestação social, a música, mais especificamente um tipo de música de concerto que rompe com antigas estruturas e preza pelo novo. No entanto, o nosso foco está no estudo dos grupos que cultivaram, defenderam e divulgaram essa música. Estes grupos, por sua vez, constituíram um microcosmo o qual possuía regras e valores

próprios, microcosmo que estava ligado a uma estrutura maior, um macrocosmo da música de concerto, e ambos inseridos na dinâmica social. Olhamos para estes movimentos com a perspectiva de que a música é parte da sociedade e que seu estudo contribui para a sua compreensão.

Neste trabalho empregamos expressões que possuem diversas acepções, dependendo do contexto em que estão inseridas. Em função de seu caráter polissêmico acreditamos que se faz necessária uma rápida reflexão sobre as mesmas, bem como dar a saber de que forma foram empregadas. Estas expressões são: música contemporânea, música moderna e música de vanguarda. Não raras vezes elas são empregadas uma pela outra, sem distinção, como se fossem sinônimas. Em nosso caso, entendemos que se tratam de conceitos muito diversos e que cada qual possui uma historicidade, uma carga de significado própria e um conteúdo específico em cada contexto.

Abordamos em princípio a expressão “música contemporânea”. A palavra “contemporâneo”, segundo o dicionário Michaelis, pode significar: 1. Que é do mesmo tempo; que existiu ou viveu na mesma época; coetâneo, coevo, temporâneo; 2. Que é do tempo atual. Segundo a primeira concepção, podemos empregar a palavra para designar personagens que tenham vivido em um mesmo período, como, por exemplo, podemos dizer que Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri foram contemporâneos. A segunda concepção pode designar o momento atual ou um tempo próximo. Neste contexto, poderia ser empregada na afirmação: “a arte contemporânea é a arte da nossa época”.

Quando utilizamos a palavra contemporâneo no contexto musical, outros significados surgem a partir do momento que se utiliza o termo na condição de um adjetivo. O compositor e pesquisador argentino Dante Grela trata deste assunto em seu texto *“La música contemporânea en la universidad”* (2013). Comenta que, quando se fala em música contemporânea, o termo pode ser aplicado a pelo menos dois contextos. Primeiramente, pode se referir à música de concerto escrita durante os séculos XX e XXI: *“De tal modo, y a partir de esta óptica, quedan incluidos dentro de esta categoría compositores como Arnold Schoenberg, Heitor Villa Lobos, Béla Bartók, Paul Hindemith, Charles Ives, Julián Carrillo”* (GRELA, 2013). O segundo contexto onde o termo música contemporânea é empregado é para designar um tipo de música que se produz na academia e que faz parte de um nicho bastante específico dentro

destas instituições. Grela comenta:

En este caso, cuando hablamos de “música contemporánea”, no hay ninguna duda de que atribuimos ese nombre a la producción musical del campo académico que pertenece al período histórico en el cual vivimos /.../ la música académica creada dentro de esa franja temporal, sino particularmente a aquella que implica un compromiso con un pensamiento creativo actualizado y conectado con las corrientes de avanzada en la creación musical. Y quizás esta conexión con ideas renovadoras es la connotación más destacada en cuanto a la acepción que damos a la denominación de “música contemporánea”... (GRELA, 2013: 16)

Como podemos perceber, a expressão música contemporânea pode ser empregada em diversos contextos e se referindo a situações muito diversas. Buscando uma maior precisão com relação a esta expressão optamos por empregá-la aqui de forma a designar fatos, personagens ou processos que se dão concomitantemente em um momento temporal unívoco e específico. Portanto, ao empregar “música contemporânea”, estamos falando da música composta pelos grupos aqui estudados durante o recorte temporal delimitado para esta pesquisa. Como exemplo, podemos dizer que grande parte das obras escritas pelo Nueva Música e pelo Música Viva são contemporâneas, dando a entender que foram escritas em um mesmo período histórico.

Música moderna e música de vanguarda são outras duas expressões muito empregadas nesta pesquisa e, a nosso ver, necessitam de algumas palavras para defini-las com maior exatidão e mesmo dar a saber por que optamos por utilizá-las da forma como constam no texto.

Sobre a ideia de vanguarda, Peter Bürger ao tratar do assunto em seu texto “Teoria da vanguarda” (2009), desenvolve o conceito de choque (*Schock*) definindo-o como o “mais elevado princípio da intenção artística da vanguarda” (Bürger, 2009: 51). Socha (2014), ao aplicar este conceito, aponta que:

Por meio do choque, os movimentos históricos de vanguarda do início do século XX (principalmente o dadaísmo, o início do surrealismo e o futurismo russo procuravam então demover o esteticismo, ambicionando com isso uma redefinição do papel social da arte (SOCHA, 2014: 134)

Frederick R. Karl lembra que a vanguarda está sempre relacionada com alguma forma de contestação da ordem e da tradição, tem a característica de ser dinâmica e de constante mutação. Aponta que é justamente estes pontos que a

diferem do modernismo, ao qual Karl considera como uma linguagem mais estática e com mudanças mais lentas (KARL, 1988: 19).

Segundo Karl (1988), os termos vanguarda e moderno representam uma espécie de processo de gradação, sendo que o primeiro está ligado a um ato de contestação e ruptura e ao estranhamento. O segundo, moderno, corresponde a um momento em que a vanguarda é assimilada, gerando novas estruturas e se tornando mais aceita.

Em arte poderíamos dizer que os movimentos que rompem com a tradição são movimentos artísticos de vanguarda, que geralmente causam estranhamento e, em um primeiro momento, a rejeição por parte do público. À medida em que as ideias e procedimentos da vanguarda vão se estabelecendo e encontrando um lugar dentro daquele determinado campo artístico, passam a ser identificados com procedimentos ou pensamentos de caráter moderno.

Para este trabalho optamos por denominar como correntes musicais modernas, o neoclassicismo e o impressionismo; como música de vanguarda, a corrente expressionista com sua música atonal, serial⁴ e dodecafônica⁵.

Koellreutter (1944)⁶ comenta que três são as tendências predominantes nas músicas deste período: neoclassicismo, nacionalismo e expressionismo. A primeira trata-se de uma tendência à reafirmação e reforço do sistema tonal, a segunda busca pela expansão e ao alargamento deste sistema e, por fim, a terceira tem por característica o abandono e negação a este mesmo sistema.

A primeira resultou no neoclassicismo, com a valorização da tradição através de sua releitura. A segunda, que buscou a expansão do sistema, foi o impressionismo, cujo grande representante foi Claude Debussy. A terceira tendência foi representada

⁴ Serialismo: "Frequentemente, dodecafonismo é confundido com serialismo. Porém, procedimentos seriais já faziam parte do repertório técnico dos compositores desde a década de 1910 (Scriabin op. 67, 69 e 70, por exemplo) e não necessariamente estavam ligados à utilização de uma série de doze sons. Schoenberg também havia trabalhado desde 1908 desta forma, inicialmente com pequenos agrupamentos de sons, e, somente após doze anos, foi capaz de estabelecer as bases para a sua argumentação teórica. O que se considera serialismo hoje é toda a produção atonal de Schoenberg e outros compositores que utilizaram 3, 4, 5 e mais sons, tratando-os em inversão, retrogradação e, principalmente, utilizando o material para a confecção das texturas da peça, nas dimensões vertical e horizontal" (HARTMANN, Dodecafonismo, nacionalismo e mudanças de rumos: 2011: 105).

⁵ Para um maior aprofundamento sobre as técnicas e procedimentos destas correntes compositivas, ver: COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. Schirmer-Thompson Learning, 1997.

⁶A música e o sentido coletivista do compositor moderno. Entrevista publicada na revista *Diretrizes*, em 05/11/1944.

pelo expressionismo, corrente que se destacou pela negação do sistema tonal e pela busca de elementos diversos nos quais o tonalismo opera, derivando no atonalismo, no serialismo e no Dodecafonismo.⁷ Tanto o neoclassicismo como o impressionismo não tinham por objetivo o abandono dos pressupostos tonais, se manifestavam empregando parte de sua estrutura.

Contudo, o expressionismo buscou romper com os principais elementos do sistema, entre estes a hierarquia funcional dos acordes, e prezou pela emancipação das dissonâncias, rompendo com a relação tensão repouso, um dos pilares do tonalismo. (RAMOS, 2011: 159).

Pelo fato de se colocar como uma estética baseada na negação e na ruptura, postulando uma nova forma de relação com a organização sonora, consideramos que esta, dentre as demais tendências, é a que podemos denominar de vanguardista. E é, justamente devido ao fato de que tanto o movimento Nueva Música quanto o Música Viva promoverem a música expressionista, que os consideramos como movimentos de vanguarda em seu tempo.

A princípio, este trabalho procura estabelecer uma metodologia interdisciplinar, considerando importantes relações entre música, história e sociologia a serem exploradas desde essa perspectiva, e partindo do pressuposto de que a música consiste em um saber e em uma prática constituída no diálogo entre a sociedade e seu tempo.

Consideramos a música como algo além de um espelho sobre o qual a sociedade pode ser refletida; temos em vista que é resultado da manifestação da sociedade, sociedade esta que ao mesmo tempo é agente transformadora em processos contínuos e dialéticos.

Do ponto de vista da interdisciplinaridade, buscamos apoio no pensamento de Hilton Japiassu (1976), autor que considera que a fragmentação do conhecimento pode ser comparada a uma patologia. Contudo, o autor não nega a necessidade da especialidade, mas defende que deve haver um diálogo entre os diversos campos de conhecimento, e que isso enriquece muito o processo de construção do conhecimento:

⁷ “O sistema de doze sons criado por Schoenberg em 1923, depois de um período atonal que derivava do aprofundamento das contradições do tonalismo, se apresenta como a decorrência implacável e ao mesmo tempo a antítese do sistema tonal” (WISNIK, O som e o sentido, 1989:173).

[...] a colaboração entre as diversas disciplinas ou entre os setores heterogêneos de uma mesma ciência conduz a interações propriamente ditas, isto é, existe certa reciprocidade nos intercâmbios, de tal forma que, no final do processo interativo, cada disciplina saia enriquecida (JAPIASSU, 1976: 74)

Olga Pombo (2005: 5), por sua vez, aponta para a existência de três níveis que seriam importantes para pensar as relações interdisciplinares e que podem ser um caminho para a superação de barreiras que impedem o diálogo entre as diversas áreas do conhecimento. São estes: o nível da justaposição, o nível da interação e o nível da superação de barreiras” (POMBO, 2005). A justaposição pode ser compreendida como um "paralelismo" em que as várias disciplinas se encontram, pensamento que as dispõem ao lado umas das outras de forma a evitar algum tipo de hierarquização. O segundo nível, como o próprio termo sugere, é o da interação entre as disciplinas de forma dialogada. O terceiro nível é a superação dos entraves para que as disciplinas verdadeiramente se tornem algo, por assim dizer, mais poroso, onde o trânsito de conhecimento aconteça de forma natural e complementar.

Entendendo que a interdisciplinaridade é um desafio para o pesquisador, consideramos que os aportes teóricos desses autores foram importantes para balizar nossa reflexão sobre o tema e nos proporcionar ferramentas para conduzirmos nosso trabalho de forma a estabelecer uma relação com o conteúdo destas disciplinas, sem, contudo, desconsiderar suas especificidades.

Esta pesquisa teve por fontes a bibliografia especializada, como teses e artigos, fontes primárias, em geral disponibilizadas na internet por instituições como a Fundação Koellreutter, documentação de arquivo, especialmente o arquivo da Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis, de Montevideu, e publicações de jornais e revistas da época. No que se refere especificamente à produção musical foram consultadas partituras de diversas obras produzidas por membros destes grupos no período em questão.

Partimos do cruzamento das fontes bibliográficas com as fontes primárias, a fim de compreender como se desenvolveram os fatos analisados e também para compreender os pontos de vista de cada autor exposto no texto. Por exemplo, a partir da análise de fontes primárias, acabamos propondo uma periodização em relação às fases do Movimento Música Viva que difere da contida na obra referencial de Kater,

“Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade” (2001).

A análise a partir da escuta também revelou pontos muito importantes que dizem respeito ao discurso musical. As fontes fonográficas foram significativas para complementar o estudo destas obras escritas em partituras. Entendemos que esses documentos (partituras e fonogramas) apesar de se referirem a um mesmo objeto, possuem instâncias muito particulares, e olhar para ambos diversifica e enriquece o estudo.

Este trabalho conta com três capítulos. O primeiro capítulo trata do grupo argentino Nueva Música. O objetivo é entender como se deu o desenvolvimento do grupo, bem como pontuar suas ações e contribuições para a música de vanguarda argentina.

Ao estudarmos este grupo percebemos que existem pontos de descontinuidade em sua trajetória, os quais nos serviram para definir os momentos de transição pelos quais o grupo passou. Neste caso, dividimos a trajetória do Nueva Música em três momentos. O primeiro entre os anos de 1937 e 1944, quando ainda pode ser considerado como uma iniciativa pessoal de Juan Carlos Paz e se estabelece com o nome de “*Conciertos de Nueva Música*”. Esta fase se estende até 1944 quando, por fim, se dá a criação da “*Asociación Nueva Música*”. A partir deste fato consideramos que tem início um novo momento para o Nueva Música, que passará a contar com um grupo de compositores associados em prol do desenvolvimento deste projeto. É neste período também que tem início uma amistosa relação entre o Nueva Música e o grupo brasileiro Música Viva. Por fim, alguns elementos nos levaram a crer que tem início uma nova fase a partir do ano de 1948. Entre estes podemos destacar uma reestruturação do grupo, que entre outras novidades cria uma categoria de membros associados que contribuem financeiramente com a associação. Também, após esta reestruturação, o grupo passa a contar com presidência, vice-presidência, secretaria, tesouraria e também editora, o que deu um grau de organização interna maior que viabilizou a realização de diversos projetos de maior fôlego.

O capítulo dois é integralmente dedicado ao grupo brasileiro Música Viva. Da mesma forma que no capítulo anterior, optamos por apresentar a trajetória do grupo em três fases. Consideramos que a primeira fase se desenrola entre os anos de 1939 e início de 1943, período em que consideramos que o grupo ainda não estava alinhado totalmente com a vanguarda, por isso levantamos a hipótese de se tratar nesta época

de um grupo mais alinhado aos ideais da música moderna que propriamente da música vanguardista.

O segundo momento começa a partir do ano de 1943, quando há uma grande reestruturação interna, a elaboração de um estatuto, bem como uma priorização da música de vanguarda, a saber, atonal, serial e dodecafônica. Também há uma renovação de seus quadros de associados. Nesta fase o Música Viva publica seu primeiro manifesto e dá início à transmissão de seu programa de rádio.

A terceira fase se dá a partir de 1945, com uma paulatina, porém constante, tomada de posicionamentos divergentes por membros do grupo. Nesse período é publicado o manifesto de 1946, intitulado “A declaração de princípios”, no qual se percebe cada vez mais a inserção de temas político-ideológicos nas pautas do grupo. Nesta fase alguns dos membros procuram desenvolver uma música de vanguarda mais alinhada a seus princípios. Também é neste período que tem início a grande crise interna a partir da condenação da vanguarda difundida pelo *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais* na cidade de Praga. Por fim, o capítulo trata da Carta aberta de Camargo Guarnieri e suas consequências para o grupo.

No capítulo três trabalharemos de forma a relacionar os dois movimentos para compreender primeiramente como se deram as relações entre estes e em que momentos se estabeleceu um relacionamento colaborativo. Também, quais eram as semelhanças e as diferenças entre estes dois movimentos. Para tanto, iremos dividir este capítulo, assim como os anteriores, em três momentos distintos. No primeiro, “*As relações entre o Nueva Música e o Música Viva*”, abordaremos como se deram as relações de colaboração entre os movimentos, trabalhando com programas de concerto, recortes de jornais e as séries de cartas trocadas entre Koellreutter e Juan Carlos Paz.

No segundo momento, intitulado “Processos de aproximação e afastamento”, investigamos em que termos se deram os movimentos de aproximação e por qual motivo. Ato contínuo, investigamos por que razões, a partir de um certo momento, ocorre um tipo de rompimento velado na comunicação e colaboração entre os grupos.

Por fim, realizamos uma análise comparativa entre os movimentos, no que se refere aos valores estéticos e à vanguarda. Buscamos compreender de que forma o dodecafonismo foi trabalhado em cada movimento. Para tanto, analisamos obras

referenciais de compositores brasileiros do Música Viva e de argentinos membros do Nueva Música. Também procuramos comparar como se deu a relação estética e política em ambos os movimentos e de que forma se deu a atuação de seus líderes à sua frente.

Com este esforço pretendemos apresentar uma perspectiva de como procedeu a construção de uma parte do campo da música de vanguarda latino-americana na primeira metade do século XX a partir da experiência destes dois grupos referenciais.

CAPÍTULO I: O MOVIMENTO NUEVA MÚSICA

No ano de 1944 aqueles que tiveram a oportunidade de comparecer ao que a princípio seria apenas mais um concerto oferecido e dirigido pelo compositor Juan Carlos Paz, testemunharam o surgimento de uma nova associação que, em resumo, era o desdobramento de um movimento musical que desde havia vários anos já vinha se desenhando. Mais precisamente, este concerto se deu no dia 12 de junho do referido ano nas dependências da *Librería Santiago*, na cidade de Buenos Aires.

O programa distribuído nesta ocasião informava ao público que surgia naquela cidade a “*Agrupación Nueva Música*”:

“Conciertos de la nueva música” inicia su octavo ciclo de audiciones de música contemporánea, con una leve alteración en el título que adoptara desde sus comienzos, en 1937, hasta hoy. Y es a partir de hoy que se denominará “Agrupación Nueva Música”, ya que a su acostumbrada labor de difusión de obras contemporáneas de las tendencias más radicales, agregará ahora las de un grupo de compositores del ambiente, cuya voluntad de crear, dentro de un espíritu de avanzada, ha hecho que se unieran en idéntico propósito y finalidad. Esos compositores son Richard Engelbrecht⁸, Julio Perceval⁹, Esteban Eitler¹⁰, Daniel Devoto¹¹ y Juan Carlos Paz.¹²(FUGELIE; RICHTER-IBÁÑEZ, 2019: 171)

Esta associação não se concretizou antes de um longo processo durante o qual Juan Carlos Paz foi, sem dúvidas, a figura central. Sua personalidade afeita à dinâmica dos processos de desenvolvimento das linguagens estéticas lhe colocava sempre em contato com as mais recentes abordagens, bem como com as reflexões

⁸ Richard Engelbrecht: Compositor e maestro alemão, nascido em Munique. Estabeleceu-se em Rosário, Província de Santa Fé, Argentina, em 1946. Disponível em: <http://www.requiemsurvey.org/composers.php?id=3281>. Acesso em: 14/12/2021.

⁹ Julio Miguel Perceval: Compositor, organista e professor de música argentino de origem belga. Estudou no conservatório de sua cidade natal. Em 1926 chega a Buenos Aires a convite de uma produtora de cinema que lhe oferece o emprego de organista de cinema. Logo trabalhou como organista na catedral da capital, no Colégio Nacional e no Teatro Colón, e em 1930 tornou-se cidadão argentino. Disponível em: <https://peoplepill.com/people/julio-perceval>. Acesso em: 14/12/2021.

¹⁰ Esteban Eitler: Iniciou seus estudos musicais em Bolzano (Áustria) sua cidade natal. Em princípio tocava violino e violoncelo e, em seguida, no Conservatório de Bolzano, fez estudos de flauta. No ano de 1936 chega a Buenos Aires contratado pela Rádio Splendit. Em 1942 inicia a sua atividade de compositor junto com outros músicos sob a direção de Juan Carlos Paz. Disponível em <https://www.estebaneitler.com.br/sobre/>. Acesso em: 14/12/2021.

¹¹ Daniel Devoto: Estudou em Buenos Aires e em Paris pensando inicialmente em se dedicar à música como solista e compositor. Teve Julio Perceval e Jane Bathori, a grande intérprete de Debussy, como professores nessas facetas. Em 1944 iniciou sua carreira universitária na Argentina como professor de História da Música, Estética e Harmonia na Universidade de Cuyo. Disponível em https://second.wiki/wiki/daniel_devoto. Acesso em: 14/12/2021.

¹²Este programa consta no arquivo de Paul Walter Jacob, Universidade de Hamburgo.

sobre o fazer musical, notadamente no que se referia à composição. Inicialmente, fora afeito a uma estética na qual tinha como referências os compositores César Franck e Vincent d'Indy. Este último exerceu maior influência principalmente a partir de seu "*Cours de composition musicale*"¹³. Paz, em 1929, foi um dos fundadores do Grupo Renovación, primeiro grupo com propostas renovadoras no campo musical argentino no século XX, do qual trataremos a continuação. O compositor foi estimulado sempre pela busca do novo e idealizou os concertos de La Nueva Música em 1937, caracterizados pelo destaque dado às composições dodecafônicas.

Em um olhar retrospectivo, podemos perceber que o debate no qual Paz participa como um dos mais aguerridos críticos têm origem nas primeiras décadas do século XX, mais especificamente nos anos 20, época na qual, Buenos Aires estava imersa em um processo de modernização que produziu rápidas transformações sociais e culturais motivadas pelo grande fluxo migratório, o recente processo de industrialização argentino e o crescimento econômico. Estes fatores, entre outras coisas, fomentaram um debate intelectual em torno a temas como o nacionalismo e o cosmopolitismo.

Como era de se esperar, no campo das artes, nestes debates se manifestavam perspectivas conservadoras e perspectivas modernizadoras. As primeiras vinculadas com a manutenção das tradições e a preocupação em se resguardar das influências externas. As segundas empenhadas na busca de espaço e legitimidade no campo artístico portenho.

A formação do campo de arte moderno se processou em contraposição às instituições do estado e aos intelectuais e artistas conservadores que mantinham as representações simbólicas nacionais limitadas ao meio rural e em apoio ao Estado oligárquico. (KERN, 2016: 327).

É neste contexto que surge a "*Asociación Amigos del Arte (AAA)*", uma das mais destacadas instituições argentinas deste período no que diz respeito à arte moderna. Fundada em 1924 com o intuito de promover o trabalho dos artistas locais

¹³*Cours de composition musicale* (Curso de composição musical). Obra de caráter didático publicada no ano de 1912 em dois volumes, redigida por Vincent d'Indy com a colaboração de Auguste Serieyx, O primeiro livro aborda os temas: ritmo, melodia, notação, harmonia, canção popular, tons, expressão, história das teorias harmônicas, moteto, a canção e o madrigal. O segundo volume aborda a música sinfônica e a dramática e a classificação dos gêneros sinfônicos. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Cours_de_Composition_Musicale_\(Indy%2C_Vincent_d'\)](https://imslp.org/wiki/Cours_de_Composition_Musicale_(Indy%2C_Vincent_d')). Acesso em 21/12/2021.

e facilitar o acesso por parte da sociedade a estas produções artísticas, desenvolveu diversas atividades nos campos das artes visuais, música, cinema, teatro, abrindo espaço para o debate de ideias através de conferências e publicações. Entre estes temas estavam as questões ligadas à arte de vanguarda e ao cosmopolitismo. (KERN, 2016: 338)

Esta associação tornou-se um polo de atração, onde se reuniam vários artistas e intelectuais interessados nas mais modernas formas de expressão e manifestações artísticas de seu tempo. Frequentavam a galeria Van Riel, local sede da AAA, diversos jovens músicos. Entre estes, citamos os argentinos Juan Carlos Paz, os irmãos José María Castro¹⁴ e Juan José Castro¹⁵, ambos compositores e maestros, Gilardo Gilardi¹⁶, compositor e pianista, e o compositor russo Jacobo Fischer¹⁷. Estes cinco jovens compositores em conjunto levaram adiante uma nova abordagem, trazendo uma outra perspectiva para a música de concerto argentina, uma proposta de renovação. Surgiu, então, o Grupo Renovación, no ano de 1929.

Em carta dirigida a Curt Lange¹⁸ datada de 24 de maio de 1934, Juan Carlos

¹⁴ José Maria Castro: Compositor, maestro, violoncelista. Formou-se no Conservatório Santa Cecília de Buenos Aires, com o primeiro prêmio, medalha de ouro, em 1907. Estudou violoncelo com José García Jacot e Humberto Ferrari; harmonia com Constantino Gaito; e composição com Eduardo Fornarini [...]. Após a estreia como maestro em 1930, à frente da Orquestra de Câmara da Associação dos Professores de Orquestra (A.P.O.), passou a titular da Orquestra Filarmónica da referida instituição (1931-1948). Disponível em: <http://www.musicaclassicaargentina.com/castrojm/index.htm> Acesso em: 15/12/2021.

¹⁵ Juan José Castro: Compositor, maestro, violinista e pianista. Foi um dos mais prestigiosos músicos argentinos da primeira metade do século. O seu talento e profissionalismo permitiram-lhe ocupar o pódio das principais orquestras do mundo e despertar, com as suas criações, a admiração de figuras como Stravinsky e Honegger, entre tantos outros. Sua formação, realizada em Buenos Aires e na Europa, o guiou no caminho do nacionalismo romântico e nas tendências da Schola Cantorum parisiense. Disponível em: <http://www.musicaclassicaargentina.com/castrojj/>. Acesso em 15/12/2021.

¹⁶ Gilardo Gilardi: Compositor, pianista e maestro argentino. Iniciou sua formação musical com o pai, Andrés Gilardi, e posteriormente com o compositor argentino Berutti em Buenos Aires. Compôs desde muito jovem, apresentando a sua primeira ópera, Ilse, no Teatro Colón, aos 23 anos. Gilardi foi cofundador do grupo Renovación em 1929, do qual saiu em 1932. Disponível em: <https://gilardogilardi.wordpress.com/quien-fue-gilardo-gilardi/> Acesso em 15/12/2021.

¹⁷ Jacobo Ficher: Compositor argentino, maestro, violinista e professor de origem russa, nasceu em Odessa, Ucrânia (antiga Rússia), em 15 de janeiro de 1896. Em 1912 ingressou no Conservatório Imperial de São Petersburgo para continuar seus estudos de violino com S. Korguieff e Leopoldo Auer. Paralelamente estudou harmonia, contraponto, fuga, composição e orquestração com Vasili Kalafati, Maximilian Steinberg (genro de Nicolás Rimsky-Korsakoff), Nikolai Tcherepnin e Nicolai Socoloff. Em 1919 obteve, por concurso, o cargo de concertino da Ópera Estatal de Leningrado (antigo Teatro Imperial). Em 1923 fixou residência em Buenos Aires, Argentina, e a partir dessa data começou a desenvolver uma intensa atividade artística, primeiro como violinista e depois como compositor e maestro. Disponível em: <http://ciweb.com.ar/Ficher/> . Acesso em: 15/12/2021.

¹⁸ Franz Kurt Lange: Nasceu em Eilenburg, Alemanha, veio para a América do Sul em 1923, no primeiro pós-guerra. A intensa atuação de Curt Lange como educador, pesquisador e animador cultural, durante praticamente todo o século XX, deu-se em âmbito geográfico bastante amplo, de modo que ele se

Paz comenta quais foram os principais motivos que o levaram juntamente com os demais membros a criarem o Grupo Renovación.

El Grupo Renovación fue fundado por nosotros con el solo objeto de agrupar unos cuantos espíritus jóvenes que en principio se asfixiaban en medio de una atmósfera de falsos valores que respira el ambiente musical de Buenos Aires; y que estimulándose mutuamente, dichos jóvenes contribuyeron, en la medida de sus capacidades y sin menoscabo de sus propios temperamentos, contribuyeron, digo, a la formación de un verdadero ambiente musical, donde las jerarquías fueran rigurosamente respetadas. Así, pues, verá Ud. que dicha actitud, en el fondo era tanto ética como estética, o tal vez más la primera que la segunda. Nosotros negamos la música oficialista argentina, formada por todos los incapaces, musicalmente hablando, que tiene el país (Carta de J. C. Paz a Curt Lange. 24 /05/ 1934)¹⁹.

As pesquisadoras Ana Cláudia de Assis e Susana Castro Gil, lançando um olhar mais abrangente sobre o Grupo Renovación, chamam a atenção para o contexto sócio-histórico em que o Grupo é constituído, o que inegavelmente influenciou sua forma fundamental, do ponto de vista ético e estético.

“El Grupo Renovación surgió en un periodo de entreguerras, caracterizado por el cuestionamiento de valores y tradiciones, así como por reconsideraciones sobre el ser humano como actor y creador social, hechos que son estimulados por los procesos creativos a todo nivel (ASSIS; GIL, 2019: 131).

As intenções e interesses do Grupo Renovación foram expostas em um manifesto, que conta com seis itens que, de forma bastante concisa e direta, apresentam, em linhas gerais, as suas intenções. No documento podemos ler:

El Grupo Renovación se constituyó el 21 de septiembre de 1929 para procurar los siguientes fines: 1°. Estimular la superación artística de cada uno de sus afiliados por el conocimiento y examen crítico de sus obras; 2°. Propender a la difusión y conocimiento de las obras por medio de audiciones públicas; 3°. Editar las obras de sus afiliados; 4° Extender al extranjero la difusión de la obra que realiza el grupo; 5°. Prestar preferente atención a la producción general del país facilitando su conocimiento por los medios a su alcance; 6°. Abrir opinión públicamente sobre asuntos de índole artística, siempre que ello pueda significar una contribución al desarrollo o afianzamiento de la cultura

tornou um dos principais responsáveis pelo avanço da musicologia latino-americana. Destacou-se na função de editor de periódicos como o Boletín Latino Americano de Música – BLAM (1935-1946), através dos quais pôs em prática o movimento do Americanismo musical, por ele iniciado na década de 1930. Foi idealizador e cofundador do Instituto Interamericano de Musicología (1938) – continuação do Instituto de Estudios Superiores, criado anteriormente – e da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (1941). Disponível em: https://www.ufmg.br/rededemuseus/acl/?page_id=508. Acesso em: 18/12/2021.

¹⁹ PAZ, J.C. [carta] 24 mayo 1934, Buenos Aires [para] CURT LANGE, F., Montevideo. 2p. Fundación del Grupo Renovación. (apud ASSIS, A. C., 2019: 4.)

musical. [Firmas] Juan Carlos Paz. Jacobo Ficher. Juan José Castro. Gilardo Gilardi. José María Castro. (SCARABINO, 1999: 69).

A forma encontrada pelo Grupo para promover seu desenvolvimento, bem como para analisar de forma crítica a produção dos membros foi a de realizar reuniões periódicas geralmente em casas dos filiados. No que se refere à apresentação de seu repertório ocorria através de diversos concertos ordinários promovidos pelo Grupo, concertos extraordinários promovidos por outras instituições, mas que incluíam composições de membros do Grupo *Renovación* e, por fim, os concertos internacionais de intercâmbio em parceria com a *ISCM, International Society of Contemporary Music*²⁰.

Estes concertos internacionais se fizeram possíveis a partir de 1932, quando o Grupo *Renovación* se vinculou a ISCM, que o reconheceu como sendo sua sede argentina. Esta vinculação possibilitou que o Grupo *Renovación* divulgasse sua produção nos países onde esta associação possuía sessões filiadas, sendo uma forma muito eficaz de difusão e intercâmbio.

Sobre a participação de Paz enquanto membro do Grupo *Renovación*, não foram encontrados atas, estatutos ou outras documentações que tivessem discriminadas informações sobre quem eram os responsáveis pelas atividades administrativas e diretivas do grupo, porém é possível através de outros meios, ao menos inferir, que várias atividades foram exercidas por Paz. Segundo Scarabino, (1999: 89) há evidências de que Paz teve uma atuação bastante significativa à frente do Grupo *Renovación*.

Corroborando esta hipótese encontramos, por exemplo, uma informação publicada em um programa de concerto realizado em Montevideu em 18 de setembro de 1935. Neste documento, Paz é apresentado como "presidente actual y fundador del Grupo *Renovación*" (SCARABINO, 1999: 89).

No artigo intitulado "Juan Carlos Paz y el Grupo *Renovación: Encrucijadas*

²⁰ A Sociedade Internacional de Música Contemporânea fundada em 1922, conta com a participação de cerca de 60 países. Tem como objetivos principais a promoção à escala internacional de todos os aspectos ligados à criação musical contemporânea, favorecendo a produção, a criação, a investigação, a difusão de obras, a pedagogia, etc... Entre as várias iniciativas que promove figura em destaque o festival World Music Days, que desde há décadas se afirma como um momento de eleição no calendário internacional dos festivais, e que visa promover a criação musical de todos os países membros, programando anualmente cerca de 150 obras de compositores de todo o mundo. Disponível em: <https://www.misomusic.me/iscm> Acesso em 15/12/2021.

estéticas e interpersonales (1933-1945)” (ASSIS, 2015) o autor sugere que era corrente este protagonismo, afirmando que “*la propia curaduría de los conciertos, que implicaba la elección de repertorio, intérpretes, espacios, entre otros, quedaba también bajo la dirección de Juan Carlos Paz*”. (ASSIS, 2015: 5).

Paz, de espírito inquieto, se mantinha em busca de uma estética que estivesse alinhada a seus anseios por uma música que fosse de encontro a uma nova forma de expressão e que rompesse com as antigas fórmulas, e assim tomou contato com o dodecafonismo.

Nenhum outro procedimento composicional despertou tantas polêmicas durante o século XX como a dodecafonia; as discussões surgidas a seu respeito se estendem, pelo menos, desde a Europa Central até os países da União Soviética, Estados Unidos e América Latina (FUGELLIE, 2018: 169)

Schoenberg desenvolve o método dodecafônico ao longo de 12 longos anos e a primeira aplicação do método de forma consistente foi em sua *Suíte para piano op. 25* escrita entre os anos de 1921 e 1923.

Em linhas gerais, o método consiste em trabalhar a composição de forma a não mais ter um ponto de referência, como acontece no sistema tonal. A tonalidade no dodecafonismo é evitada a partir de procedimentos que visam a desconstrução das relações de hierarquia entre os graus da escala, propondo uma metodologia onde a harmonia não mais está organizada segundo a ordem de alternância entre tensão e repouso. Para tanto, propõe o emprego de todas as 12 notas da escala cromática organizadas pelo compositor como uma série. Cada nota não pode ser repetida antes de que todas as demais notas desta série forem expostas. A série é apresentada de forma fixa, ou seja, sempre em uma ordem pré-estabelecida. Esta ordem fixa pode ser apresentada em sua forma original, retrógrada, invertida ou em inversão e retrogradação. Estes quatro procedimentos podem ainda ser transpostos a alturas diversas embora obrigatoriamente se deve manter a série sem alterações no que diz respeito à organização sequencial original. Esta possibilidade de apresentar a série nestes quatro procedimentos, aliada à possibilidade de modelos a 12 alturas diversas somam 48 possibilidades de utilização. A série então será a matéria prima para as construções contrapontísticas melódicas e harmônicas que o compositor irá elaborar para a construção de seu discurso musical.²¹

²¹ Para maior detalhamento do método dodecafônico consultar: LEIBOWITZ, René. *Introduction à la*

Esta abordagem composicional, para além das questões estritamente musicais, se desenvolveu em um período político conturbado, onde o totalitarismo se fortalecia na Europa. Desse modo, representou uma forma de resistência. A esse respeito Cavallotti sublinha a importância de que “a dodecaфония se tornasse um símbolo, uma linguagem favorecida pelos oponentes do nazismo dispersos pelo mundo todo, um meio de expressão dos emigrantes e marginalizados (CAVALLOTTI, 2014: 169), tornando-se um símbolo, uma atitude artística de negação, apresentada como antítese aos regimes totalitários nacionalistas europeus.

Paz se caracterizava por ser um compositor inquieto e curioso que buscava soluções compositivas que fossem de encontro com suas premissas, entre elas a superação do nacionalismo, e, por outro lado, a busca por uma nova forma de organização interna dos materiais musicais a fim de propiciar uma poética que estivesse de acordo com a vanguarda de seu tempo, manifestada já quando da composição de *Três invenciones a 2 voces*, escrita para piano em 1932, onde o atonalismo já se faz presente. Portanto, a incursão de Paz no dodecafonismo pode ser entendida como um meio de organizar sua própria linguagem atonal. Villafañe (2005) comenta que, para além da simples organização coerente de uma peça atonal, Paz encontra neste método, sobretudo:

El empleo de un nuevo diatonismo orientado eminentemente a la saturación del total cromático, y cuya legitimidad estética esté dada únicamente por la coherencia interna de sus materiales, se alinea no solamente con el auge de las corrientes objetivistas ya asentadas en los ámbitos musicales de la época, sino también con la aspiración a la contemporaneidad perseguida por Paz. (VILLAFANE, 2015: 126)

Paz, embora estivesse interessado em se aprofundar na metodologia dodecafônica, não teve contato direto com seu idealizador, mas sim com outros compositores estrangeiros que nesta época já estavam pondo em prática em suas obras a composição através dos doze tons (ASSIS; GIL, 2018: 6).

Este contato entre Paz e alguns destes compositores se deu graças a dois fatores importantes. O primeiro, a filiação do Grupo *Renovación à International Society of Contemporary Music*, o que dava aos seus filiados oportunidades de contatos com obras de diversas estéticas, mediante concertos de intercâmbio. Mas, talvez, o fator

musique de douze sons. Paris: L'Arche, 1997.

mais relevante tenha sido a atividade de Paz como correspondente e interlocutor do Grupo *Renovación* frente a esta associação a qual lhe pôs em contato direto com compositores adeptos da técnica dodecafônica, como Paul Pisk²² (divisão austríaca), Alois Hába²³ (divisão da Tchecoslováquia), Józef Koffler²⁴ (divisão polonesa), Slavco Osterc²⁵ (divisão iugoslava) (SCARABINO, 1999: 270).

Estes compositores serviram como orientadores no processo compositivo de Paz e difusores entusiastas de sua obra; por outro lado, tais compositores encontravam em Paz e no Grupo *Renovación* a possibilidade de ter suas composições apresentadas ao público latino-americano.

Segundo SCARABINO (1999), ao que tudo indica, Paz, diferentemente dos demais membros do Grupo *Renovación*, foi o único compositor a demonstrar interesse pelas novas técnicas de composição, principalmente o dodecafonismo. Neste aspecto, é interessante observar que Arnold Schoenberg pensava o dodecafonismo como uma forma de organização para a música atonal. Para o compositor vienense não se tratava de uma proposta de rompimento, mas de organização. Já, na América Latina, a introdução deste método funcionava efetivamente como uma ruptura com as escolas nacionalistas e neoclássicas, assumindo um caráter realmente vanguardista.

²² Paul Pisk: Nasceu em 16 de maio de 1893, em Viena, Áustria. Ele recebeu um PhD da Universidade de Viena em 1916. Estudou com o famoso compositor austríaco Arnold Schoenberg e recebeu treinamento formal no Conservatório de Viena, do qual recebeu um diploma em 1919. Disponível em: <https://composers.com/composers/paul-pisk>. Acesso em: 14/12/2021.

²³ Alois Hába: Compositor tcheco conhecido por seus experimentos com música microtonal. Estudou em Praga, Viena e Berlim, foi influenciada pelo compositor Arnold Schoenberg e procurou libertar a música das tradicionais restrições formais e tonais. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Alois-Haba>. Acesso em: 14/12/2021.

²⁴ Józef Koffler: É hoje considerado o mais importante pioneiro da Música Contemporânea na Polónia. Era menos conhecido nos círculos de Varsóvia do período pré-guerra do que no estrangeiro, onde as suas obras figuravam regularmente nos programas dos festivais patrocinados pela Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Nascido em Stryi, Galiza, Koffler foi para Viena em 1914 para estudar direito e música (composição, regência e musicologia). Após o serviço militar no exército austríaco, ele obteve o doutorado em 1923 sob o comando de Guido Adler, com uma dissertação sobre "cor orquestral nas obras sinfônicas de Mendelssohn". Disponível em: https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?composerid=100251&ttype=BIOGRAPHY. Acesso em: 14/12/2021.

²⁵ Slavko Osterc: Compositor esloveno estudou no Conservatório de Praga (1925–27) com V. Novák, K. B. Jírák e A. Hába. Depois de se formar, lecionou no Conservatório de Ljubljana. Compôs música orquestral, de câmara, vocal, solo (especialmente para piano) e música de palco (ópera e balé). Escreveu suas primeiras obras no espírito do Romantismo tardio, mas depois foi um fervoroso defensor da vanguarda. A música de Osterc é expressionista, com especial destaque para a polifonia neobarroca. Ele escreveu no espírito de I. Stravinsky e P. Hindemith, aceitando novas técnicas, atonalidade e atematismo. Disponível em: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=45775>. Acesso em: 14/12/2021.

É especificamente no ano de 1934, em concerto organizado pelo Grupo *Renovación* em 31 de outubro, que, pela primeira vez, tem-se notícias da apresentação pública de uma obra dodecafônica escrita por um compositor latino-americano.

Segundo o programa, as peças que fizeram parte desta apresentação foram *Sérénade* para piano, de Igor Stravinsky; *Variaciones sobre un tema judío* de J. Ficher; *Las noches turquestánicas*, de A. Mossolov; *Divertimento N°1*, de L. Giannco e *Composición sobre los 12 tonos para Flauta y Piano*, de Juan Carlos Paz.

Esta obra marca de forma bastante significativa a adesão de Paz à técnica dodecafônica. Esta adesão irá perdurar até meados dos anos 1950, sendo que o compositor a empregara em várias de suas peças deste período. Paz também apresenta esta composição no prestigiado festival promovido pela ISCM²⁶ neste mesmo ano de 1934, projetando-se também no exterior como um músico dodecafonista.

Segundo SCARABINO (1999), os festivais da ICSM mantinham um grupo de compositores na qualidade de jurados e, nesta ocasião, um destes jurados era Josepf Komer, que foi um importante referencial para o desenvolvimento da técnica de Paz. Komer, depois de analisar a obra, enviou a Paz uma extensa carta, na qual, de forma bastante cordial, apontava para as falhas técnicas e de estilo que a peça possuía. Agradecido, Paz responde:

[...] quién sabe cuánto tiempo hubiera deambulado yo, aislado en Buenos Aires y sin recursos para evolucionar, ya que el ambiente musical de entonces en nuestra querida y apartada aldea, y los compositores en particular, no terminaban de admirarse ante Ravel, Pizzetti, Stravinsky o Falla, cuyos aportes conceptuaran como los límites posibles de la evolución musical (Paz, apud SCARABINO, 1999: 97).

Até 1936 Paz teria pelo menos mais quatro composições dodecafônicas de sua lavra incluídas nos concertos promovidos pelo Grupo *Renovación*, além da já citada *Composición sobre los 12 tonos para Flauta y Piano*, estreada em 1934. São apresentadas em concerto no dia 5 de agosto de 1935 a *Sonata en los doce tonos para piano*, e consta no programa do concerto de 9 de setembro de 1935 a sua peça intitulada *Segunda composición en los doce tonos para flauta y piano* e, em 21 de

²⁶ Esta edição do festival da ISCM foi realizada na cidade italiana de Florença entre os dias 2 de abril a 7 de abril de 1934. Disponível em: <https://iscm.org/wnmd/1934-florence/>. Acesso em: 21/12/2021.

agosto de 1936, a estreia de *Cuatro piezas para clarinete en los doce tonos* (SCARABINO, 1999: 97). Paz, com o passar dos anos, se consolida tanto na Argentina como no exterior como um compositor dodecafônico.

Corrado (2010) chama a atenção para o fato de Paz ter sido, segundo ele, o único compositor latino-americano que durante um tempo considerável empregou de forma consistente e contínua o método dodecafônico em suas composições. Aponta também que foi um defensor deste método nos ambientes artísticos por onde transitava, onde expunha e sustentava de forma veemente a pertinência histórica deste método para fazer frente aos academicismos e nacionalismos que reinavam neste período, e que Paz considerava como linguagens ultrapassadas (CORRADO, 2010).

Com o passar dos anos e a adesão ao dodecafonismo, Paz se distancia cada vez mais da estética de seus companheiros do Grupo *Renovación*. Este distanciamento estético somado a outras circunstâncias é entendido como um dos pilares que por fim ocasionaram sua saída do Grupo, levando ao rompimento com este e seus participantes no final do ano de 1936.

Em 21 de agosto de 1936 foi registrada a última vez em que uma peça de Paz foi incluída em um concerto promovido pelo Grupo *Renovación*, mais especificamente suas *4 piezas para clarinete en los 12 tonos*. A partir de então, Paz se afasta do grupo que ajudara a fundar. Em carta enviada a Paz pelo compositor yugoslavo Boris Papandopulo²⁷, datada de 1937, é possível perceber que tal notícia já havia sido divulgada até mesmo em outros países.

Comenta o compositor yugoslavo: "*Hace poco recibí una carta del señor Honorio Siccardi, quien en nombre del "Grupo Renovación [...] me hizo saber que usted se há separado de ese Grupo"* (SCARABINO, 1999: 91).

Foram levantados ao menos três fatores que teriam influenciado de forma decisiva para que se concretizasse esta separação. Entre estes, destacamos, primeiramente, a questão ligada diretamente à adoção por parte de Paz do método

²⁷ Boris Papandopulo: Foi um compositor e maestro de ascendência judaica grega e russa. Ele era filho do nobre grego Konstantin Papandopulo e da cantora de ópera croata Maja Strozzi-Pečić e um dos músicos croatas mais distintos do século XX. Papandopulo também trabalhou como redator musical, jornalista, crítico, pianista e pianista acompanhante; no entanto, ele alcançou o ápice de sua carreira musical como compositor. A sua obra de composição é imponente (contando cerca de 460 obras): com grande sucesso criou música instrumental (orquestral, concertante, câmara e solo), vocal (para voz solo e coro), música de palco e música para cinema. Disponível em: <https://www.prestomusic.com/classical/composers/8173--papandopulo>. Acesso em: 14/12/2021.

dodecafônico, o que já significava por si só uma ruptura no âmbito estético com os demais membros do Grupo *Renovación*. Estes, como mostra sua produção, estavam, por sua vez, muito mais interessados em uma música moderna representada por outras correntes não tão radicais como o era o serialismo dodecafônico.

Nos livros de Paz podem ser encontradas muitas opiniões acerca de seus companheiros de grupo e suas respectivas produções. Muitas destas opiniões eram polêmicas e pouco cordiais. Seguem alguns exemplos destas opiniões compilados por Scarabino:

Según Paz, Juan José, José María Castro, Ficher y Perceval ... trabajan con un material muerto" (Paz 1955: 363). José María Castro le merece, empero, la más alta consideración entre todos, al reconocerle dignidad estética, a la vez que espíritu de ordenación rigurosa, aunque no de aventura ... neo.clasicista que cultiva una excepcional pulcritud armónica e instrumental" (Paz, 1955: 380). Juan José Castro, en cambio, "compensa con una brillante técnica de la orquestación inventiva y sus perpetuos 'clichés' retóricos, sentimentales y extemporáneos" (Ibid.). Ficher, quien "insiste en un academicismo brahmsiano, redundante y caudaloso" (PAZ, apud SCARABINO,1999: 91)

Para além das questões de ordem puramente estética, Scarabino apresenta também outra possível motivação para a separação de Paz do grupo: a inclusão de Passacaglia no 15º festival da ISCM, ocorrido no ano de 1937. Ao que tudo indica, a rusga teve por base a correspondência enviada a Paz em 31 de julho de 1936 pelo compositor Yugoslavo Slavko Osterc, na qual este escreve: "Estoy este año en el Jurado del XV Festival de la ISCM en París. Si usted lo desea, estoy gustoso a su disposición (SCARABINO,1999: 94). O teor desta carta levantou a desconfiança por parte de membros do grupo, que supuseram que Paz estivesse empregando os contatos do Grupo *Renovación* em benefício próprio. Essa suposição pode ser contestada, segundo Carmen García Muñoz (1989), analisando o conteúdo da carta resposta enviada por Paz, com data de 27 de agosto de 1936, na qual se pode ler:

Mi querido amigo: [...] lo felicitamos por su designación para el Jury de 1937. Nosotros pensamos concurrir al Festival XX del SIMC con algunas obras de cámara y sinfónicas (...) en estos días le enviaré la primera partitura de orquesta editada por el Grupo Renovación del Concerto Grosso de nuestro colega José María Castro [...] (PAZ apud MUÑOZ,1989: 141)

Por outro lado, em correspondência de cunho íntimo travada entre Paz e Curt Lange, emerge outra razão que poderia ter contribuído neste processo de

rompimento: a relação amorosa entre a pianista austríaca Sofia Knoll²⁸ e Paz. Nestes tempos conturbados, onde se avizinhava a Segunda Guerra Mundial, muitos daqueles que já sofriam alguns de seus efeitos ou anteviam o que a grande guerra iria ocasionar, migraram para a América Latina. Este foi o destino de muitos destes imigrantes, entre eles a pianista austríaca Sofía Knoll, que chegara a Buenos Aires no ano de 1935 e logo no ano seguinte iniciou sua contribuição como intérprete junto ao Grupo *Renovación*. Consta sua primeira participação já em 23 de agosto de 1936, quando da realização do 23º. Concerto do Grupo *Renovación* interpretando duas peças: *Sonata Op 28*, de Prokofiev, e *Sonatina Op.12*, de Jarnach.

Em carta a Lange, datada de 5 de setembro deste mesmo ano, Paz confidenciava ao amigo: “*Estoy pasando... momentos realmente trágicos. Vivo un problema sentimental que sólo tiene una solución, y esto sería muy grave*” (ASSIS; Gil, 2015: 9).

Este problema sentimental dizia respeito ao início do relacionamento amoroso entre Paz e Knoll. Nesta época, Paz era casado com Eloísa García Castro, que, por sua vez, era prima dos irmãos Juan e José Castro. Portanto, esta relação dava a Paz algum grau de parentesco com estes que também assinam o manifesto do Grupo *Renovación*. Não demorou a vir a público esta relação amorosa com Knoll e, em carta endereçada mais uma vez a Lange em 6 de outubro de 1936, Paz dá a saber ao amigo as consequências decorrentes do fato:

¿Recuerda Ud. lo que le escribí cuando el viaje de Fraulín Knoll a Montevideo? El asunto siguió su curso, y un buen día todo fue descubierto. Mi casa se vino abajo, pues tuve que abandonarla y llevo una existencia de abrumadora inestabilidad. En este intenso asunto sentimental, tengo el poco agrado de comunicarle que mis compañeros del “G.R.” no se han portado conmigo como podría esperar: han olvidado los límites de lo privado mezclando el asunto artístico.... Comenzaron por despojarme de la secretaría... se hicieron media docena de reuniones sin notificarme y se tomaron las decisiones en ausencia mía no dándome por lo tanto el más elemental derecho a la defensa [...] (ASSIS; Gil, 2015: 9).

Acreditamos que este pode ter sido o fato que culminou com a saída de Paz do grupo, tornando insustentável sua presença. É fato que o distanciamento já vinha de

²⁸ Sofia Knoll nasceu em Viena, capital do Império Austro-Húngaro, em 24 de maio de 1908, em uma família judia com uma situação econômica muito boa. Ela era a filha mais nova de Adolf Abraham Knoll e Fanny Burstyn. Estudou piano naquela cidade com Paul Weingarten. Quando ela tinha 12 anos, Richard Strauss ouviu sua previsão de um grande futuro para ela. No final de 1935 ela desembarcou em Buenos Aires. (GLOCER, S., 2017: 4)

anos anteriores e, no que se refere às questões estéticas, o abismo foi se abrindo entre Paz e os demais membros. Ou seja, as causas aparentemente iniciam com as diferenças do ponto de vista estético, se complicam com os problemas de confiança no que se refere a sua atuação como secretário e correspondente, e culminam com questões de ordem pessoal.

1.1 PRIMEIRA FASE (1937-1944). NUEVA MÚSICA.

Após seu rompimento com o Grupo *Renovación*, Paz dará início a uma nova empreitada no âmbito da divulgação da música de concerto de seu tempo. Porém, como não poderia deixar de ser, priorizando a música de vanguarda de caráter serial, embora também incluísse repertório de outras vertentes. Tendo como diretriz, justamente, a intenção de oposição a seu antigo grupo, o compositor dará ao serialismo e, particularmente, ao dodecafonismo um lugar de destaque em sua nova investida no panorama musical portenho. A princípio, esta iniciativa ficou conhecida como *Conciertos de Nueva Música*. Em seu primeiro momento, que vai de 1937 a 1944, foi dirigida, ao que tudo indica, unicamente por Paz, sendo este além de seu idealizador, também curador e diretor dos eventos.

Já no final do ano de 1936, Paz comenta em carta a Lange, datada de 26 de outubro, portanto ainda no mesmo ano em que deixa o Grupo *Renovación*, seu interesse em continuar seu mister de divulgação da música de vanguarda agora de forma independente, porém em moldes semelhantes ao que já estava acostumado, ou seja, através de concertos públicos onde se poderia apreciar as mais recentes obras da vanguarda musical nacional e internacional.

Estoy muy de acuerdo con sus apreciaciones sobre la futura marcha del "Grupo Renovación", que de tal no tendrá más que el nombre. Por mi parte pensaba continuar el año próximo la serie de conciertos de música contemporánea que por mi realizó el "G.R" y que le confirieron un lugar único en el movimiento musical de Buenos Aires. Sé de elementos que responderían llegado el caso, hay interesante música que dar a conocer y con ambas cosas pueden hacerse muchas otras [...] (Carta de Paz para Curt Lange, F. 06/10/1936)²⁹

²⁹ Carta. J.C Paz para Curt Lange, F. 6 de outubro de 1936. (Mi estimado Juan Carlos... estimado amigo Lange). (Apud ASSIS; Gil, 2015: 9).

Para pôr em marcha o seu projeto, Paz lançou mão de sua experiência à frente da secretaria do Grupo *Renovación* e como correspondente do grupo, o que lhe permitiu angariar uma série de contatos com compositores de diversos países. Na organização dos concertos, tudo indica que era Paz quem exercia, se não todas, ao menos a maior parte das diversas atividades necessárias para a realização destes eventos, desde os contatos com os intérpretes, a curadoria e demais providências necessárias, como comentou o próprio compositor em carta a Lange, com data de 6 de outubro de 1936, quando de sua ruptura com seus antigos companheiros.

[...] Y tampoco cuenta, por lo visto, mi tarea de organizador, el conocimiento que yo he hecho con personalidades y entidades extranjeras, mis escritos de divulgación sobre la obra del "Grupo", la terrible preparación de los conciertos, [...]; sin contar el mantenimiento de la correspondencia, todo ello a costa de mi tiempo y de mis energías jamás apoyadas por ninguno de ellos (Carta de Paz para Curt Lange, F. 06/10/1936).³⁰

De posse de toda a experiência angariada ao longo de sete anos na organização de eventos, tendo contato com intérpretes já familiarizados com as novas linguagens, o que lhe faltava eram as obras que comporiam os programas destes concertos. É justamente neste momento que foi de muita utilidade a rede de relações que construiu com o passar dos anos envolvendo diversos compositores e instituições.

Lançando mão desta vasta rede de contatos, que envolvia compositores e instituições, como é o caso da ISCM, e também diversas editoras, já durante o planejamento do projeto Paz escreveu a seus contatos no exterior solicitando o envio de partituras. Esta solicitação foi muito bem acolhida por parte dos compositores e demais instituições, como atesta a grande quantidade de obras que recebeu nesse período. De Berlim e Europa Oriental em geral chegaram, enviadas por Universal Edition, dezessete peças de compositores vienenses. Por intermédio de Curt Lange recebeu diversas obras de compositores latino-americanos e norte-americanos, editadas por Lange como suplementos de seu *Boletín Latino-americano de Música*. E também, por intermédio da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (1941–1953), recebeu partituras enviadas do Brasil e do Uruguai. Dos Estados Unidos recebeu ainda cinquenta e sete partituras enviadas pela *New Music Edition* em 1940, e mais quarenta e seis enviadas pelo compositor Henry Cowell em

³⁰ Ibidem.

1943 (FUGELIE; RICHTER-IBÁÑEZ, 2019 p: 163).

Em mais uma correspondência endereçada a Lange, em 19 de julho de 1937, o compositor argentino comentou sobre o recebimento de farto material proveniente de vários lugares. Estas obras recebidas tornaram possível dar início à realização de seu projeto.

“El Dr. Pisk me hizo enviar, por la Universal-Edition diecisiete obras de la escuela vienesa: Schönberg, Alban Berg, Wellesz, Krének, Pisk, Kauder, Webern. El barón de Menascé, que ejecutó en Viena algunas de nuestras composiciones, me envió también algo de la misma escuela. Osterc, además de su adhesión incondicional —de él y de su grupo— me envía varias obras de todos ellos. Ud., en fin, ya sabemos. Tengo música de sobra para 20 audiciones: no puedo quejarme.” (PAZ, carta a Lange, Buenos Aires, 19.07.1937, apud FUGELIE; RICHTER-IBÁÑEZ, 2019: 163).

Neste primeiro momento, o Nueva Música se caracterizava como entidade organizadora de concertos independentes os quais não estavam diretamente vinculados a qualquer instituição em âmbito formal. Embora mantivesse ao longo desta fase parcerias, estas não se caracterizavam como vínculo institucional, mas sim de colaboração em eventos específicos, mantendo assim o Nueva Música a sua independência. Esta situação de independência financeira garantia sua liberdade, aparentemente, também no que se referia às questões estéticas, sociais e políticas.

Um dos pontos interessantes desta fase é o fato de que, ao se analisar o repertório, é possível perceber que em grande parte este foi constituído por obras de compositores estrangeiros, o que nos leva a pensar que este já é um ponto que caracterizava o distanciamento com o Grupo *Renovación*, no sentido de que não parece haver uma preocupação em levantar uma bandeira específica pelo fortalecimento da música de concerto argentina moderna ou de vanguarda.

O compromisso com a música contemporânea deste período, com suas diversas correntes, também figura de forma clara como uma característica do Nueva Música, que pode ser atestada analisando as informações oferecidas ao público e registradas nos programas de concerto. A princípio, se tomarmos como verdadeira a hipótese de que o primeiro concerto ocorreu em 18 de setembro de 1937, temos a informação em seu programa de que tal evento se tratava simplesmente, como uma audição de obras. Já, nos concertos seguintes deste mesmo ano, o programa informa, mais especificamente, que serão apresentadas “*Diversas tendencias del 900*” de 1938 a 1947 “*Antología de las tendencias actuales*”, informando ao público qual seria a

delimitação temporal a qual estes concertos iriam se ater.

Além das informações citadas acima, os programas traziam na contracapa uma lista contendo os nomes dos compositores cujas peças já haviam sido apresentadas em concertos anteriores do Nueva Música. É através deste meio que sabemos que uma grande quantidade de compositores esteve em seu repertório nesta primeira fase. O programa do 35º concerto ocorrido em julho de 1943 traz a informação de que até aquela data já haviam sido apresentadas ao público obras de cerca de cinquenta compositores de diversas nacionalidades.

Apesar do Nueva Música estar bastante alinhado com a estética desenvolvida por compositores serialistas, sendo o próprio Paz já nesta época reconhecido como o primeiro compositor latino-americano dodecafonista, não é correto pensar que esta era a única estética musical contemplada nos concertos do Nueva Música. Mesmo em sua primeira fase, compositores representantes da Segunda Escola de Viena tinham sim seu lugar garantido no repertório, porém não só estes eram prestigiados. Também estiveram presentes através de suas peças compositores como Edgar Varèse, John Cage e Olivier Messiaen. A presença de obras destes compositores já demonstra que havia a representação de várias tendências do espectro da música contemporânea de então.

Este dado se confirma ao analisarmos os programas de concerto deste período, onde podemos constatar que os compositores que mais frequentemente tiveram peças executadas entre 1937 e 1943, além de Paz, foram Paul Hindemith, Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky, justamente representantes de três diferentes grandes correntes estéticas deste período. Para além destes compositores já citados, estiveram nos repertórios dos concertos do Nueva Música peças dos compositores Alban Berg, Esteban Eitler, Ernst Křenek, Darius Milhaud, Slavko Osterc, Julio Perceval, Paul Pisk, Domingo Santa Cruz e Demetri Zebre. O que não se pode negar é o fato de que houve uma forte presença de compositores estrangeiros nos repertórios apresentados, notadamente de compositores de origem europeia, o que de fato acabava por privilegiar a difusão de um repertório em grande medida estrangeiro.

Se observa nesta primeira etapa que o repertório foi constituído por obras escritas para instrumentos solo ou para pequenos grupos. Desta forma foram apresentadas regularmente entre os anos 1937 e 1943 peças para solo, duos e trios.

Nota-se que na dinâmica das apresentações os intérpretes se intercalam. Não havia, porém, um grande número de intérpretes em cada concerto, mas sim um pequeno grupo, como foi o caso do segundo concerto do Nueva Música, ocorrido em 21 de outubro de 1937 nas dependências da Asociación Amigos del Arte, onde os intérpretes foram Sofía Knoll no piano, Lan Liberman no clarinete, J. C. Paz no piano, Carlos Pessina no violino e Lucy Ritter no canto. Nesta ocasião, grande parte das partituras interpretadas foram para piano solo ou duo de piano e canto, como por exemplo a *Sonata para Piano*, de Stravinsky; *Tres movimientos de jazz*³¹, de J. C. Paz, também para piano solo, *dois Lieder*, de Wiener e *Quatro Lieder de op.9*, do compositor Křenek. Também se nota que os instrumentos mais recorrentes eram o piano, a flauta, o violino e o clarinete. Composições para estes instrumentos solos ou combinados eram frequentes.

A razão pela qual os programas traziam peças para pequenas formações em sua grande maioria pode estar relacionada a duas circunstâncias. A primeira é de ordem prática, já que estas formas permitem uma dinâmica de ensaios mais fácil, pois marcar ensaios entre poucos é mais simples do que ensaiar com um grupo grande como uma orquestra, por exemplo. Além da disponibilidade dos instrumentistas, é necessário um espaço adequado que garanta o conforto ou seja idealmente uma sala de concertos.

Contudo, uma segunda razão parece ser a que mais influenciou para que os concertos tivessem essa característica. Nos referimos ao fato de que o Nueva Música, nesta primeira etapa, era um movimento independente e, portanto, não financiado por qualquer instituição de apoio. O que significa contar com instrumentistas que se dispusessem a tocar sem cachê, somente pelo interesse em colaborar com o projeto e com afinidade com o repertório.

A grande maioria dos colaboradores do Nueva Música nesta primeira fase foi constituída por intérpretes que, de certa forma, estavam sendo dirigidos por Paz. Entre 1937 e 1943 contam-se mais de 65, cujos nomes figuram em programas de concertos.

Neste sentido, é interessante o contraponto do que acontecia com o Grupo *Renovación*, que se tratava de um conjunto de compositores que, em parceria e com um mesmo ideal, se uniram para pôr em prática projetos em comum.

³¹ Paz, J.C. *Tres movimientos de jazz - III - Paseando por el Bosque*. Piano: Ornella Balestreri Devoto. Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=68yZf0yURFA>. Acesso em 15/12/2021.

O Nueva Música nesta primeira etapa, por outro lado, se apresenta muito mais como um projeto pessoal de Paz, no qual outros músicos notadamente intérpretes são convidados a colaborar, mas sob as diretrizes de seu idealizador e diretor. Isto se percebe também pela participação destes colaboradores que não constituíam um grupo estável, sendo que muitos destes participaram apenas de um ou dois concertos.

Apesar de não se tratar de um conjunto fixo, alguns nomes foram mais frequentes neste primeiro momento e podemos dizer que formaram de alguma forma um núcleo mais constante e periódico nos concertos. Destes nomes destacaram-se como intérpretes, devido a sua frequência nos programas, primeiramente o próprio J. C. Paz, que nesta etapa consta como intérprete em aproximadamente trinta e seis concertos. Em seguida, a pianista Sofía Knoll, que, com sua interpretação de cerca de trinta e cinco concertos, foi sem dúvida uma das figuras que mais colaborou como o projeto nesta fase inicial. Enquanto Paz se dedicou à interpretação de peças instrumentais notadamente de caráter serial, Knoll, por sua vez, incluiu em seu repertório obras de compositores de várias outras matrizes estéticas, entre os quais podemos citar Béla Bartók e Berg. Também se dedicava ao repertório latino-americano, com composições de Pedro Humberto Allende, Carlos Chávez, Santa Cruz e Andrés Sas, por exemplo. Além deste trabalho, que por si só já configura uma importante contribuição aos concertos, garantindo maior variedade, Knoll também realizou diversos concertos em duo, acompanhando cantoras ao piano (FUGELLIE; RICHTER-IBÁÑEZ, 2019: 167). Outros nomes que devem ser citados são os das cantoras Freya Wolfsbruck, Lucy Ritter, Noemi Saslavsky e Lili Heinemann, da violinista Anita Sujovolsky, do clarinetista Sam Liberman, e dos flautistas Ángel Martucci e Esteban Eitler.

Entre os intérpretes, se destacava o austríaco Esteban Eitler, que além de flautista era também compositor nascido em Bolzano, que na época pertencia ao Tirol Áustria. Ingressou no *National Hungarian Royal Franz Liszt Academy of Music* em Budapest, onde foi diplomado em 1934. Em 1936 migrou para a Argentina.³²

Encontramos o nome de Eitler como intérprete de um concerto do Nueva Música pela primeira vez no ano de 1941, mais precisamente no concerto nº 28, ocorrido no dia 21 de outubro deste ano. Em seguida, o encontramos na condição de intérprete nos programas de número 29, de 1941, 32 e 33, de 1942, e nos concertos

³² Informações disponíveis no site: <https://www.estebaneitler.com.br/sobre/>. Acesso em: 22/04/2021.

n° 34 e 35, ocorridos no ano de 1943. É curioso observar que, sendo Eitler também compositor, até o concerto de n° 35 não há registro de nenhuma obra sua interpretada em concerto do Nueva Música. Investigando em seu catálogo de obras³³, encontramos sua primeira obra *Impresiones bolivianas suíte para flauta solo*, datada de março de 1941. Portanto, sabemos que já havia peças de sua lavra que poderiam fazer parte dos concertos. Porém, como dissemos anteriormente, é somente no concerto de número 35, ocorrido em 23 de julho de 1943, que uma obra sua foi incluída, no caso sua *Sonatina 1943 para piano e flauta*. Comentando a obra, Davi Silveira dos Santos, membro do GPPI - Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas da UFRGS, aponta para interessantes questões:

A Sonatina de Esteban Eitler desenvolve processos policordais, isto é, a construção de blocos de pelo menos 2 acordes, oriundos de campos harmônicos distintos, e processos politonais / polimodais, a aplicação de diversas tonalidades e modos ao mesmo tempo. Como resultado, surge uma obra pantonal de sonoridade atonal, ou seja, a sucessão de acordes aponta para diversos centros tonais ao mesmo tempo em que apresenta constantes variações sem a definição de um centro tonal predominante. Os blocos policordais são montados tendo como critério a distância de uma segunda menor entre as notas que compõem cada acorde. A sucessão de acordes privilegia, além do próprio intervalo de 2ª, o intervalo de 3ª e, ocasionalmente, 5ª J ascendente (Repertório pianístico da América Latina, GPPI).³⁴



Figura 1 Sonatina 1943 – Esteban Eitler – Lento (c. 105-110)

³³ Catálogo de obras de Esteban Eitler: <https://www.estebaneitler.com.br/partituras/>. Acesso em: 22/04/2021.

³⁴ Repertório pianístico da América Latina, GPPI - Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Idealizado e organizado pela Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling e Administrado por Davi Silveira dos Santos. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gppi/sonatina-1943-esteban-eitler/>. Acesso em: 04/04/2021.

Como podemos perceber nesta análise de Silveira dos Santos, Eitler não se enquadra, neste momento, na qualidade de compositor dodecafônico. Sua técnica compositiva, ao menos nesta obra, se encontra muito mais próxima às técnicas empregadas por compositores como Paul Hindemith e Igor Stravinsky, pelo emprego de elementos de tonalidades distintas, tal qual um tipo de politonalidade. Este período da produção de Eitler foi denominado por J. C. Paz como "impressionismo incaico-pentatonal", devido ao interesse de Eitler por elementos musicais latino-americanos notadamente oriundos do Altiplano. Como outro exemplo podemos citar duas peças escritas em 1941: *Impressões Bolivianas*, escrita em março deste ano, para flauta solo, e *Aire Boliviano*, escrita em agosto, para flauta e harpa.

Analisando os programas do Nueva Música realizados nesta primeira etapa, observamos que Eitler foi o único membro ativo, além do próprio Paz, a ter peças de sua composição incluídas nos concertos. Além da já citada *Sonatina 1943*, apresentada pela primeira vez no concerto nº28, também foram apresentadas suas composições *Ansias*, para clarinete, *Cariño*, para flautim, e *Angustia*, para clarinete, a denominada pelo compositor de *serie sentimental* e, por fim, *Divertimento 1943*, escrita para flautim, clarinete, clarinete baixo e violão.

Embora tenha colaborado como compositor em alguns dos concertos desta primeira etapa, sua participação como intérprete foi muito mais frequente. Podemos fazer um contraponto com Paz em relação às funções de cada um dentro do projeto nesta etapa do Nueva Música, entendendo que Paz era um compositor que ora também atuava como intérprete e Eitler se encontrava muito mais como um intérprete que também compunha. Ou seja, de fato, Paz assume mais a função de compositor, enquanto Eitler a de intérprete, dentro do Nueva Música. Considerando esta tese como plausível, aparece um dado que nos ajuda na busca por entender como se configurava o Nueva Música nesta etapa, bem como se deram as suas relações e dinâmicas internas enquanto movimento.

O fato de os programas contarem com muitas obras de compositores estrangeiros, notadamente europeus, pode nos levar a pensar que se tratava de algum tipo de relação de subserviência a um repertório estrangeiro, que teria sido considerado superior à produção argentina ou latino-americana por parte do Nueva Música. Mas, se observarmos que vários intérpretes eram imigrantes, justamente oriundos da Europa, como foi o caso da pianista Sofía Knoll e do compositor e flautista

Esteban Eitler, ambos austríacos, e também da cantora Freya Wolfsbruck, imigrante vinda da Alemanha também para a Argentina, poderíamos levantar a hipótese de que, tendo estes intérpretes feito toda sua formação e iniciado suas carreiras nestes países, possivelmente já haveria algum tipo relação com este repertório que, embora se tratasse de peças relativamente recentes, correspondia a correntes estéticas já conhecidas nestes países. Não se trata aqui de afirmar que a escolha do repertório notadamente estrangeiro se deu devido exclusivamente a este fato, mas sim propor um ponto a ser considerado quando da discussão sobre este assunto.

Paz é considerado muitas vezes como um compositor à margem dos círculos oficiais, um compositor que desenvolveu sua carreira de forma isolada. Porém, esta visão carece de uma reflexão um pouco mais apurada. A ruptura com seus antigos companheiros, por certo, o conduziu para longe dos círculos frequentados por estes, o que poderíamos entender como uma cena oficial, composta por instituições musicais tidas como representativas da música de concerto argentina:

Los agentes institucionales más importantes del momento eran: la Asociación Wagneriana, surgida en 1912 para difundir la producción de Wagner en la región; los conservatorios privados como el de Williams (fundado en 1893) o el Conservatorio Thibaud-Piazzini (fundado en 1904); conservatorios estatales como el Conservatorio Nacional de Música y Declamación que se fundaría más adelante, en 1924, y el Conservatorio Municipal de 1927; la Nueva Sociedad del Cuarteto de 1910; la Sociedad Nacional de Música de 1915, con un claro perfil nacionalista; etc. (JUÁREZ, 2003: 145)

Sua própria predileção pela música de vanguarda também colaborou para este distanciamento, além de suas ácidas críticas ao ambiente musical portenho então dominado pela música nacionalista. Muitas dessas críticas foram feitas em público, em suas diversas conferências, como a proferida em 13 de setembro de 1941 nas dependências da UBA (Universidad de Buenos Aires) com o tema “Principales derroteros de la música de hoy”, ou mesmo escrita em forma de artigos por vezes bastante polêmicos e provocantes, como é o caso do artigo intitulado “Los conservatorios”, de 22 de outubro de 1923, publicado no periódico La Protesta, onde Paz já nesta época tece críticas aos conservatórios:

Si Beethoven hubiera nacido en nuestros días, hubiera sido llevado a un Conservatorio particular u oficial, donde un maestro muy rígido, muy celoso de su importancia, como Aguirre, Thibaud, Gaito, Liazzini, etc., le hubiera hecho recorrer el mismo camino en cierta cantidad de tiempo para sacarle la mayor

cantidad de dinero (PAZ, apud JUÁREZ, 2003: 145)³⁵.

De certo, o próprio Paz alimentava este perfil de compositor dissidente, autodenominando-se como um “*desarraigado*”, um auto exilado em seu próprio país (CORRADO, 2010: 22).

Embora distante dos círculos oficiais, Paz não estava sozinho. Já havia angariado fama como compositor de vanguarda e estava neste período rodeado de músicos e artistas e demais colaboradores, que de alguma forma o ajudaram a viabilizar seus projetos, e também mantinha intensas correspondências com compositores e instituições internacionais.

O Nueva Música, sob sua liderança, se caracterizava como um grupo de vanguarda, que se posicionou criticamente ante o ambiente dominado pelas correntes nacionalistas e neoclássicas então controladoras do meio musical portenho e, por isso, se via diante da impossibilidade de contar com estes recursos para o desenvolvimento do projeto.

É neste período que o Nueva Música irá contar com apoios e parcerias com instituições que não se caracterizavam por serem exclusivamente promotoras de música, mas também de diversas outras artes, como o teatro e as exposições de artes visuais, entre outras. Uma destas instituições, que foi muito importante para o Nueva Música, foi o Teatro del Pueblo, que passa a sediar seus concertos a partir de 1938. Segundo Pellettieri (2006),

Esta institución fundada en 1930 por Leónidas Barletta destacaba por presentar obras teatrales contemporáneas de Argentina, Estados Unidos y Europa, realizando a su vez exposiciones artísticas, charlas y conciertos (PELETTIERI, 2006: 237)

Também destaca o autor que o espaço primava por ser um local não elitista e aberto às novas manifestações artísticas. Características estas que, provavelmente, interessavam ao Nueva Música e a seu objetivo de divulgação da música de vanguarda.

Há outro fator que pode ter sido importante e decisivo para que o Nueva Música transferisse seus concertos até então realizados na Asociación Amigos del Arte para

³⁵ J. C. Paz. Músicos célebres: Cesar Franck, Suplemento Semanal do jornal La Protesta, 7 de maio de 1923, p 5.

o Teatro del Pueblo. Nos referimos à forma de parceria entre o Teatro e o Nueva Música. Esta parceria garantia a divisão do valor arrecadado com os ingressos entre as duas partes. Este dado pode ter sido uma forma de colaborar com a manutenção dos concertos, podendo, até mesmo, que fosse oferecido aos intérpretes algum valor como cachê. Este traslado se concretiza já no ano seguinte ao surgimento do Nueva Música, em 1938, e a parceria com o Teatro del Pueblo irá durar até o ano de 1943, quando a instituição perde sua sede, confiscada durante o Golpe Militar de junho de 1943, que foi seguido pelo governo militar de Pedro Pablo Ramírez, encerrando uma parceria de seis anos.

Também foram feitos concertos em outros locais, como no Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, em 1938, então dirigido pelo artista plástico Emilio Pettoruti, que também era um homem interessado nas manifestações artísticas de vanguarda e nesta instituição promoveu diversas atividades neste sentido. Um ponto importante a se destacar é que entre os anos de 1941 e 1943 houve concertos nas dependências da Faculdade de Filosofia da Universidade de Buenos Aires. Este fato é bastante importante no sentido de que aproximou a vanguarda musical representada pelo Nueva Música aos círculos universitários, abrindo assim, uma nova frente de divulgação e também de reflexão sobre a música.

1.2 SEGUNDA FASE (1944 - 1948). AGRUPACIÓN NUEVA MÚSICA (ANM)

O ano de 1944 marca o que poderíamos considerar como o início de uma segunda etapa do projeto iniciado por Paz, primeiramente denominado como *Conciertos independientes de la Nueva Música*. Neste ano de 1944 o grupo em torno ao projeto passa a ser conhecido como Agrupación Nueva Música (ANM). Para além da constituição desta associação, que envolve agora não só Paz e Esteban Eitler, mas também outros compositores, este período também marca o início das relações entre o Nueva Música e o Música Viva, enquanto agrupações latino-americanas constituídas por compositores de caráter vanguardista. Essas relações se refletem nos programas dos concertos organizados pelo Nueva Música, onde foram incluídas obras de compositores ligados ao movimento brasileiro. Outro aspecto relevante é a maior participação de Eitler, que, em certos momentos, se torna o protagonista de diversas atividades da ANM, contrastando com a primeira etapa, quando Paz era o

principal responsável pelas ações.

Podemos perceber que o processo de gestação que resultou na Asociación Nueva Música se deu ao longo de um longo período. Foram 7 anos que separaram os primeiros concertos, ainda nominados como independentes, do que seria mais tarde conhecido como Asociación Nueva Música. Em correspondência trocada com Lange, podemos perceber que Paz, neste período, mantém interesses na consolidação do seu projeto através da criação de um grupo que envolvesse compositores interessados na música de vanguarda. Porém, tudo indica que não obteve sucesso até 1944. Para Paz, o entrave para a constituição de um grupo de compositores estava não somente em questões que envolviam inquietudes do ponto de vista estético, mas também dos pontos de vista filosófico e político, já que um dos seus objetivos era criar uma associação de compositores que se opusesse ao que Paz denominou como música oficialista de caráter nacional. Uma dessas tentativas teria ocorrido em 1942, quando Paz costumava se reunir regularmente com os também compositores Roberto García Morillo³⁶, Nicolás Lamuraglia³⁷, Carlos Suffern³⁸, Richard Engelbrecht e Guillermo Graetzer³⁹.

Paz atribuiu o fracasso dessas primeiras iniciativas à ausência de interesses comuns no âmbito da estética e também à ausência de interesses na constituição de uma associação que representasse os interesses específicos de compositores e intérpretes ligados à música de vanguarda.

Contudo, no ano de 1943, Paz recebeu o convite para participar de um projeto que resultaria na criação de uma associação americana de compositores (*The Native American Composers*). Esta iniciativa era capitaneada pelos compositores Adolph

³⁶ Roberto García Morillo: compositor, escritor, professor e musicólogo argentino. Estudou na Escuela Argentina de Música e no Conservatório Nacional de Música de Buenos Aires. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Roberto_Garc%C3%ADa_Morillo. Acesso em: 15/12/2021.

³⁷ Nicolás Lamuraglia : Compositor argentino. Autor de Obertura para una farsa trágica, Cuatro impresiones sinfónicas, Cuarteto de cuerdas. Disponível em: [http://www.acanomas.com/Diccionario-Espanol/100957/LAMURAGLIA,-Nicolas-\(nace-en---1896\).htm](http://www.acanomas.com/Diccionario-Espanol/100957/LAMURAGLIA,-Nicolas-(nace-en---1896).htm) Acesso em: 15/12/2021.

³⁸ Carlos Aurelio Suffern: Compositor, músico e professor. Foi diretor artístico do Teatro Colón (1949-1950; 1970-1972) e um dos fundadores do Mozarteum Argentino. Entre 1950 e 1954 foi chefe da Divisão de Música. Disponível em: <http://www.musicaclasicaargentina.com/suffern/>. Acesso em: 15/12/2021.

³⁹ Guillermo Graetzer: Nascido Wilhelm Grätzer em Viena no dia 5 de Setembro de 1914. Foi compositor e Pedagogo renomado. Realizou seus estudos em Berlim com Ernst Lothar Von Knorr e Paul Hindemith e em Viena com P. A. Pisk (aluno de Arnold Schönberg), até que em 1939, devido ao nazismo migrou para a Argentina. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gppi/gruetzer-guillermo/>. Acesso em: 15/12/2021.

Weiss⁴⁰ e Paul Pisk, então residentes nos Estados Unidos. Paz seria o responsável por compor com demais compositores argentinos ou residentes no país a seção argentina desta associação.

A intenção de se constituir esta associação de compositores em âmbito continental por fim não se concretizou, mas contribuiu para despertar o interesse de alguns compositores argentinos ou residentes na Argentina em tomar parte no projeto de Paz.

Por fim, como dissemos anteriormente, no ano de 1944 foi criada a “Agrupación Nueva Música”, nesta etapa composta pelos compositores de origem alemã Richard Engelbrecht e Esteban Eitler, pelo belga Julio Perceval e pelos argentinos Daniel Devoto e Juan Carlos Paz. O programa de concerto do dia 12 de junho de 1944 anunciou ao público que a partir de então, os “Conciertos de la nueva música passariam a se chamar “Agrupación Nueva Música”, esclarecendo que o objetivo permanecia o mesmo, ou seja, a difusão das obras contemporâneas em suas tendências mais radicais, e que estes compositores se uniam ao projeto com o mesmo propósito.

Ao contrário do que se possa pensar, não se tratava de um grupo homogêneo notadamente em relação ao estilo compositivo e aos interesses nas novas linguagens. Devoto, por exemplo, demonstrava muito interesse pelas tradições hispano-americanas e, como pianista, tinha um interesse especial pela música de câmara francesa. Perceval, por sua vez, demonstrava muito interesse pelo repertório neoclássico (OLIVENCIA, 2001).

Ligados à corrente dodecafônica estavam Paz, Eitler e Engelbrecht. Estes dois últimos muito em função da própria influência do compositor argentino. Esta influência foi decisiva na carreira de Eitler e mudou profundamente sua forma de compor, tanto metodologicamente, como também em relação a sua poética musical. A princípio, Eitler estava muito mais ligado à composição de um tipo de modalismo, cuja maior característica vanguardista estava na aplicação de tonalidades simultâneas, gerando o que se convencionou chamar de politonalismo, estilo compositivo muito associado

⁴⁰ Adolph Weiss: Compositor estadounidenste. Foi aluno de Arnold Schoenberg em Viena de 1924 a 1927. Também atuou como fagotista profissional em várias orquestras, incluindo a Filarmônica de Nova York, a Sociedade Sinfônica de Nova York, o Rochester. Disponível em <https://artsandculture.google.com/entity/m09k4dqr?hl=pt>. Acesso em: 15/12/2021

ao compositor russo Ygor Stravinski. Estes elementos o mantinham ligado a uma poética musical com laços na tradição. Em 1941 a composição de Eitler deu início a sua transição estilística. Tornando-se aluno de Paz, se aprofundou no método dodecafônico e se tornou uma das figuras, assim como Paz, representativas desta estética.

No caso de Engelbrecht se deu algo muito interessante, pois migrou da Alemanha para a Argentina, mais especificamente para a cidade de Rosário, no ano de 1937, chegando a esta cidade já na condição de maestro. Desde esse ponto iniciou sua atividade profissional como professor do conservatório da cidade.

Porém, assim como Eitler, que também era oriundo de um centro musical que havia sido o berço dos compositores que desenvolveram a técnica dodecafônica, tudo indica que foi o contato com Paz que despertou no compositor alemão o interesse pelo método de Schoenberg. Embora não tenha sido diretamente aluno do compositor argentino, há indícios de que fora orientado por este em suas primeiras experiências neste campo.

Até este ponto da narrativa histórica em torno da Asociación Nueva Música, a literatura específica, como os escritos de Scarabino (1999), e de Assis e Gil (2015), trata da questão de sua formação, comentando sobre seus afiliados e em que momento foi constituída, porém não especula diretamente sobre como isto foi possível neste momento, já que por várias vezes desde o surgimento dos Concertos da Nueva Música, Paz procura sem sucesso integrar um grupo de compositores que estivessem ligados ao Nueva Música.

É possível, como foi dito anteriormente, que os esforços para a criação da *The Native American Composers* tenham chamado a atenção de compositores locais, já que possivelmente esta associação poderia representar a divulgação de suas obras não só em terras americanas, mas também em outros continentes.

Porém, cremos que outros elementos também influíram para que se fizesse possível, por fim, a consolidação do projeto de Paz e assim nascesse a ANM. O fato de que, dos cinco compositores que constituíram a primeira formação, três deles se dedicassem a compor a partir do método dodecafônico, a saber Paz, Eitler e Engelbrecht, é um elemento importante a ser considerado.

Outro ponto relevante a se pensar é sobre a ausência de qualquer documento que demarcasse o lugar da ANM no cenário musical local, assim como o fizera o

Grupo *Renovación* através de seu manifesto de 1929. Lembramos que os manifestos funcionaram, diversas vezes ao longo da história, como uma forma de divulgação de ideias e de fixação de posições que marcaram abordagens que, em geral, demonstravam um certo antagonismo com o *status quo*. Geralmente são textos apresentados de forma concisa e concentrada que trazem, em linhas gerais, os princípios que norteiam a nova abordagem. Foi um recurso empregado por diversos movimentos e agrupamentos. São muito conhecidos, por exemplo, o Manifesto Futurista (1909), de Marinetti, na Itália, na Argentina o manifesto Martín Fierro (1924), no Brasil o Manifesto Antropofágico (1928). Embora estes sejam manifestos ligados a movimentos literários, exerceram grande influência nas artes de modo geral. Este tipo de documento demonstra uma confluência de pensamento entre os membros de um grupo que, através deste veículo, tornam públicas as suas ideias. Marc Angenout (1982), em seu texto “*La parole pamphlétaire: contribution à la typologie des discours modernes*”, considera o manifesto como um gênero breve e demonstrativo. Viviane Gelado (2006), nesta mesma perspectiva, destaca quais seriam suas características:

[...] a tomada de posição de seu(s) assinante(s); o conseqüente requerimento perante o público de aderir ou de explicitar o desacordo; o cariz performático do discurso; que significa a assunção de um risco e expressa um juramento ou promessa por parte do(s) signatário(s); e a presença de momentos egonísticos ou refutativos. Trata-se, pois, de um discurso axiomático cuja estruturação demonstrativa exhibe um caráter “Manifesto” (GELADO, 2006: 38)

A ausência de um documento como este, “um manifesto”, no qual os membros da ANM se posicionassem sobre questões de ordem estética, política e filosófica, pode ter sido apenas uma opção por parte de seus afiliados, que podem não ter visto a necessidade deste documento. Porém, poderíamos especular sobre a possibilidade de se tratar de um indício de que este consenso e comunhão de ideias não estava bem alinhado devido à heterogeneidade do grupo.

A constituição da ANM não significou mudanças expressivas na dinâmica das atividades que já vinham sendo desenvolvidas nos anos anteriores, definidas no programa de 1944 como a “*labor de difusión de obras contemporáneas de las tendencias más radicales*”. A constituição do novo grupo provocou algumas alterações no repertório que, a partir de então, passa também a ser formado por peças dos novos compositores filiados.

O repertório, que até então apesar de ter obras de Paz e algumas de Eitler, era formado em sua grande parte de peças de compositores estrangeiros, a partir da formação da ANM passa a conter composições de seus filiados, abrindo espaço para a difusão das obras destes compositores residentes na Argentina.

Diferentemente do Grupo *Renovación* que, para além das atividades estritamente vinculadas aos concertos se reunia com frequência e mantinha um interesse de compartilhar opiniões e críticas sobre o trabalho dos membros do grupo, a ANM não tinha por prática reuniões frequentes que motivassem discussões de caráter estético.

Os encontros na ANM eram tão escassos que Devoto chega a mencionar, em 1945, que só conhecia Engelbrecht por cartas deste destinadas à Paz (FUGELLIE; RICHTER-IBÁÑEZ, 2019: 173). Por esta época, Engelbrecht vivia em Rosario e Perceval trabalhava na Universidad de Cuyo em Mendoza. Cremos que este teria sido um dos motivos pelos quais houvesse pouca participação destes compositores na dinâmica do grupo e também menor participação no seu repertório como compositores.

De nossa parte, gostaríamos de contribuir com a discussão levantando justamente a questão das reuniões e seus objetivos e traçando um contraponto entre a ANM e o Grupo *Renovación*.

Podemos perceber que havia objetivos muito distintos entre estes dois movimentos. O Grupo *Renovación* tinha por finalidade a busca por equiparar seus trabalhos aos desenvolvidos por outros compositores estrangeiros. Portanto, era evidente a importância das reuniões para a análise de obras destes. Além disso, pôr em análise a seus pares a própria produção do grupo era fundamental. Já, para a ANM, as fontes indicam que os objetivos se centram muito mais em se apresentar como representantes das linguagens de vanguarda, se posicionando também como atores importantes deste cenário.

A constituição da ANM, embora não tenha mudado a forma com que se expunha ao público a música de vanguarda, traz algumas importantes mudanças no que se refere ao protagonismo da direção dos concertos. O que anteriormente acontecia era que praticamente todo o trabalho ficava a cargo de Paz. Nesta fase isso se modifica, e Eitler torna-se a figura proeminente.

Atuando como intérprete desde 1941 e como compositor a partir de 1943, Eitler

tem a sua participação cada vez mais presente e consolidada a ponto de, a partir de 1944, tornar-se a figura protagonista nas ações que a ANM promove, ou seja, tornara-se responsável por arregimentar os intérpretes necessários para cada concerto e também pelos ensaios. Sua atuação se tornou constante e intensa, o que se pode verificar observando a presença de obras de Eitler em quase todos os programas de concerto realizados entre os anos 1944 e 1946, além de sua presença constante como intérprete.

Em paralelo, este período marca também uma menor participação de Paz. Praticamente não aparece mais seu nome como intérprete, apesar de ainda figurar como compositor. Uma das razões para essa mudança diz respeito a questões de pura logística, resultantes das turbulências políticas que afetaram a Argentina neste período, o golpe militar que levara Pedro Pablo Ramírez⁴¹ ao poder, o confisco do prédio situado na rua Corrientes, que fez com que as atividades passassem a ser realizadas em outro local, mais especificamente na rua Diagonal Norte nº943, em um espaço com capacidade para 150 pessoas (LARRA, 1978). E, como as atividades da ANM se realizaram em parceria com o Teatro del Pueblo, também seus concertos passaram a serem realizados neste novo espaço. Ressalte-se que nesse novo espaço não havia piano, o que inviabilizava a atuação de Paz como intérprete. Foram realizados concertos em outras salas que contavam com o instrumento, como no caso da sala da *Asociación de los Amigos del Arte*. Porém, ainda assim, não há registro de que Paz tenha participado na qualidade de intérprete.

Em movimento oposto, Eitler passa a figurar em praticamente todos os programas dos concertos realizados até finais do ano de 1947, tanto como intérprete como compositor. Sua intensa atividade e protagonismo também se refletem na conformação do grupo de intérpretes que, por influência sua, passam a participar nos concertos. Nos referimos a nomes como o do violonista Augusto Marcellino, os clarinetistas Leo Feidman e Rodrigo Martínez e também o fagotista Felix Uceli.

Destes, cabe notar que Martínez e Feidman figuravam como músicos de jazz,

⁴¹ Conhecida como a Revolução de 43, foi o golpe de Estado militar ocorrido em 4 de junho de 1943 na Argentina que deu fim ao governo de Ramón Castillo e deu início a uma série de governos militares, terminando com a convocação de eleições em 4 de junho de 1946, onde foi eleito Juan Perón. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/m0cmdh6l?hl=pt>. Acesso em: 16/12/2021. “Em geral, as explicações sobre o golpe político-militar de junho de 1943, na Argentina, têm como ponto de partida a crise ideológica e o tipo de política empreendida pelo regime conservador em um mundo de guerra. A de se ter em conta que o alinhamento das grandes potências dividiu os setores conservadores que controlavam o Estado” (CAMPOLINA, C., 2017: 1)

e Eitler desenvolvia uma carreira paralela como intérprete de música popular.

É importante destacar que, neste período, além destes intérpretes diretamente ligados a Eitler, outros passaram a colaborar nos concertos. Entre estes, a cantora Dora Berdichevsky, a violista Hilde Heinitz e o violoncelista German Weil. E, por fim, os violinistas Ljerko Spiller e Leon Spierer. (FUGELLIE; RICHTER-IBÁÑEZ, 2019: 176)

Esta fase de protagonismo de Eitler à frente da ANM dura apenas dois anos e é caracterizada por dois momentos distintos. O primeiro se dá no ano de 1946, onde há intensa atividade de apresentações. Ao consultarmos os arquivos de programas deste ano pudemos verificar que foram realizados os concertos de nº54 a 61. Foram realizados, portanto, sete concertos em apenas um ano. O que chama a atenção neste dado não é apenas a quantidade de apresentações, já que no ano anterior, 1945, consta que houve cerca de dez concertos. O interessante é justamente o contraste com o ano seguinte. O ano de 1947 esteve marcado por uma baixa atividade, contando apenas com dois concertos, o primeiro ocorrido em 02/09/1947 no Bohemien Club, Galerías Pacífico, sob a denominação habitual de “*Antología de las tendencias actuales*”, e o segundo, no dia 21/11/1947 realizado no Instituto *Francés de Estudios Superiores*.

A questão que se apresenta é: qual teria sido a razão para esta baixa atividade da ANM em 1947? Fatores de ordem social e política podem ter tido influência na dinâmica do grupo. Neste caso, é importante atentarmos para a situação social e política vivida pela Argentina neste período, já que em 1946 Perón assume a presidência iniciando um momento de intensas mudanças na política econômica interna e externa, e também se dá uma reorganização no âmbito trabalhista e no legislativo. Encontramos também três fatores de ordem pessoal que podem ter contribuído para esta situação. Primeiramente, destacamos uma maior demanda das atividades profissionais de Eitler como músico atuante nos círculos populares. Um segundo ponto é o surgimento do Grupo 9 Artes. Por fim, um possível descompasso de ordem pessoal entre Eitler e Paz.

Como já mencionamos anteriormente, Eitler obtinha seu sustento como músico popular, atuando regularmente na noite portenha, o que, apesar de lhe tomar um tempo importante, não lhe impediu de assumir a liderança nas atividades da ANM no ano de 1946. Porém, no ano seguinte, parte em sua primeira turnê pelo Brasil,

juntamente com o pianista Darío Sorín, em uma intensa rotina de apresentações que somaram 42 concertos realizados em 22 cidades brasileiras.⁴²

O segundo ponto que pode ter contribuído para esta baixa atividade diz respeito à conformação de um novo grupo denominado de “9 ARTES”, com participação de artistas de variados matizes e diversos ramos das artes, entre artistas plásticos, escritores, arquitetos e também músicos, notadamente compositores. Entre os membros deste novo grupo estavam J. C. Paz e Devoto. Programas de concertos da ANM apontam que houve parcerias entre estes dois grupos. Além do já mencionado concerto de 21/11/1947, outros dois ocorreram em 1948, e no programa aparecem como promotores dos eventos o 9 ARTES juntamente com a ANM⁴³.

O terceiro ponto diz respeito a conflitos de ordem pessoal entre Eitler e Paz, as duas figuras então fundamentais na condução das atividades do grupo. Este estranhamento aparece em carta enviada a Paz por Eitler, datada de julho de 1948, na qual Eitler comenta sobre o distanciamento de Paz. Este distanciamento possivelmente se deve a divergências entre os dois compositores no que se refere a concepções estéticas.

A partir de 1948, Eitler não mais participa dos concertos da ANM. Não consta seu nome nos programas da associação, nem como intérprete, nem como compositor. Sua última aparição em um programa foi no de número 71, realizado em 11/10/1951, no Teatro Ariel. Neste concerto foram apresentadas obras de Berg, Riegger, Guerra-Peixe⁴⁴, Paz, Hindemith e de Eitler seu *Trío 1945*. Nesta ocasião consta que também atuou como intérprete. A partir de 1947, Eitler participou de viagens anuais para o Brasil, situação que se estendeu até o ano de 1951, que somaram ao todo cinco grandes turnês. E, por fim, no ano de 1952 passou a residir no Chile, onde no ano seguinte criou juntamente com outros compositores locais a Agrupación Tonus, dando início à divulgação da música de vanguarda nesse país, através de atividades como

⁴² Disponível em: <https://www.estebaneitler.com.br/sobre/>. Acesso em: 02/12/2021.

⁴³ Estes programas correspondem aos números 62b e 64.

⁴⁴ César Guerra-peixe: Compositor, arranjador, regente, violinista, professor, pesquisador brasileiro. Em 1925, ingressou na Escola de Música Santa Cecília, e se formou em violino com apenas 16 anos, tornando-se em seguida professor na mesma instituição. Teve aulas particulares de composição e instrumentação com Newton de Pádua, no período de 1936 a 1943, e se formou em composição no Conservatório Brasileiro de Música, em 1943. Em 1944, apresentou na Rádio Tupi sua primeira composição sinfônica, de coloração nacionalista, e passou a ter aulas com Hans-Joachim Koellreutter. Ingressou no grupo Música Viva em 1945. Compôs obras dodecafônicas, como a Sinfonia nº 1, de 1946, estreada em 1947 na rádio BBC de Londres. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12029/guerra-peixe>. Acesso em: 16/12/2021.

concertos e recitais.

1.3 TERCEIRA FASE (1948 – 1957). REESTRUTURAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO.

Ao analisarmos as características da primeira fase, cujo marco inicial está situado em 1937, em contraste com a segunda, iniciada em 1944, pudemos perceber que o fato mais significativo foi a criação da ANM, o que significou a transformação de uma iniciativa particular de Paz em uma associação entre compositores. Porém, ao observarmos as práticas da ANM, vimos que, em realidade, muito pouco mudou nesse período no que se refere às dinâmicas das ações, embora, como já pontuamos anteriormente, a maior inclusão de obras de compositores latino-americanos, bem como a inclusão de obras de compositores membros da ANM sejam elementos significativos e dignos de nota.

É a partir de 1948 que tem início um novo ciclo através de processos internos que vão marcar o que poderíamos distinguir como uma terceira fase. Estes processos se desenvolvem especialmente durante a década seguinte. Tem início com o ingresso de novos intérpretes e jovens compositores de orientação vanguardista que se reuniram em torno da figura de Paz. Porém, não somente músicos têm interesse em Paz neste período. Artistas de várias outras áreas se aproximam ao compositor argentino, já notório pelo seu labor em prol da música de vanguarda. Nesta fase as reuniões para apreciação musical se tornam constantes, algo que não acontece na primeira nem na segunda fase, o que denota maior comunhão de interesses estéticos, sugerindo um grupo mais coeso e homogêneo.

Outro fato fundamental foi o processo de reorganização interna da ANM, que culminou no ano de 1952 em uma nova estrutura institucional. Esta nova organização passou a contar com colaboradores atuando em funções de presidência, vice-presidência, secretaria, tesouraria e também editoria. A associação passou também a contar com a participação financeira de seus filiados mediante uma contribuição regular, com o objetivo de custear suas ações.

Dos novos intérpretes e compositores que figuram a partir de 1948 nos programas de concerto, podemos destacar o argentino Mauricio Kagel⁴⁵, o romeno

⁴⁵ Mauricio Kagel: Nasceu em Buenos Aires e fez estudos particulares de canto, piano, direção de orquestra, órgão e violoncelo, e entre seus maestros estão Alberto Ginastera e Juan Carlos Paz. Na

naturalizado argentino Francisco Kröpfl⁴⁶ e o austríaco Michael Gielen⁴⁷. Primeiramente, estes atuaram como pianistas. Porém, não tardou a terem suas peças incluídas nos programas. Com três novos e competentes pianistas, Paz deixou de figurar como intérprete, passando a atuar nos concertos fazendo apontamentos introdutórios sobre as obras. Gielen, que mais adiante irá desenvolver carreira como regente de ópera, dirigiu orquestras como a Orquestra Nacional Belga, a companhia de ópera Real Escocesa, e a Opern und Schauspielhaus em Frankfurt. Nesta época figurou como o principal intérprete das composições de Paz nos concertos da ANM, inclusive estreando várias de suas composições.

A ligação de Gielen com a obra de Paz está justamente na intersecção desta com a obra da segunda escola de Viena, a qual desde cedo fazia parte do cotidiano do músico austríaco. Consta que seu tio Eduard Steuermann havia sido aluno de Schoenberg e que sua mãe participou como atriz na estreia de *Pierrot Lunaire* em Dresden (FIEBIG, 1997). Para além das atividades de intérprete e compositor, Gielen também atuou ativamente frente à organização dos concertos entre os anos de 1948 e 1950, ocupando o vácuo deixado por Eitler ao se afastar da ANM em 1947. Esta sua intensa atividade somente foi interrompida em 1950, quando se transferiu para a Europa.

O ano de 1951 foi marcado, assim como o ano de 1947, por uma baixa atividade. Consta que neste ano somente um concerto foi realizado, este ocorrido em 11/10 nas dependências do teatro Ariel. Neste concerto foram apresentadas a *Sonate*

Universidade de Buenos Aires estudou filosofia e literatura com Jorge Luis Borges. Com apenas 16 anos entrou na "Agrupación Nueva Música" de Buenos Aires. Em 1950 publicou sua primeira composição: *Palimpsestos*, para coro misto a cappella, e *Dois Peças para Orquestra*. No mesmo ano foi co-fundador da Cinemateca Argentina. Em 1954 ingressou na Orquestra do Teatro Colón de Buenos Aires, e em 1955 foi Maestro do Coral do mesmo teatro. Colaborou com o periódico *Nueva Visión* e se interessou por fotografia e cinema. Disponível: <http://www.mauricio-kagel.com/pt/biografiaa.html>. Acesso em: 15/12/2021.

⁴⁶ Francisco Kröpfl foi compositor, professor e pesquisador musical. Nascido na Romênia, foi criado na Argentina e educado em Buenos Aires, primeiro no Conservatório Nacional de Música (1944-47) e depois no Colégio Nacional Belgrano, onde se graduou Bachiller em 1948. De 1946 a 1952, ele também estudou composição com Juan Carlos Paz. Tornou-se diretor do Ateliê de Fonologia Musical da Universidade de Buenos Aires em 1959, cargo que ocupou até 1973. Disponível em: <https://www.gf.org/fellows/all-fellows/francisco-kropfl/>. Acesso em: 15/12/2021.

⁴⁷ Michael Gielen: Com o advento da guerra, a família Gielen se estabeleceu em Buenos Aires em 1940, onde Michael estudou filosofia na Universidade de Buenos Aires, teoria musical com Erwin Leuchter e piano com Rita Kurzmann-Leuchter, ambos em particular, de 1942 a 1947. Começou sua carreira profissional como répétiteur no Teatro Colón, a principal casa de ópera da América do Sul, e executou as obras completas para piano de Schoenberg em 1949. Disponível em: https://www.naxos.com/person/Michael_Gielen_32098/32098.htm. Acesso em: 15/12/2021.

op. 1, de Berg; *Duo para oboe y clarinete*, de Riegger; *Suíte para flauta y clarinete*, de Guerra-Peixe, *2ª composición dodecafónica*, de Paz; *Sonata (piano)*, de Hindemith; e *Trío 1945*, de Eitler. Atuaram como intérpretes o clarinetista Mariano Frogioni, o pianista Jorge Grisetti, o também pianista Francisco Kröpfl, o oboísta Etelberto Tavella e Esteban Eitler como flautista. Sobre este concerto, dois pontos chamam a atenção. O primeiro é a aparição de Eitler como compositor e pianista, nesta que seria, como já foi dito anteriormente, sua última participação em alguma atividade da ANM. O segundo ponto diz respeito ao repertório que, notadamente, é formado por peças compostas já havia vários anos. É provável que as atividades da ANM tenham sido consideravelmente impactadas na sua produção de recitais e concertos devido à ausência de Michael Gielen, algo semelhante ao que ocorreu no ano de 1947, quando Eitler se afastou do grupo.

O ano de 1952 foi marcado pelo processo de reorganização interna da ANM. Se outrora a tarefa de organizar a programação, bem como a de tomar todas as providências para que fosse possível a manutenção das atividades do grupo, recaía sobre um dos membros, nesta fase, a ANM passou a contar com uma estrutura interna muito mais organizada, com membros atuando em diversas funções executivas e administrativas. Este foi, sem dúvida, um passo muito importante para a consolidação da ANM, que passou a atuar de forma mais dinâmica e autônoma no sentido de que não dependia mais de apenas um de seus membros para pôr em prática suas ações.

Se outrora o grupo esteve dependente primeiramente de Paz, em seguida de Esteban Eitler, e por último de Michael Gielen, agora passou a ter toda uma junta diretiva a somar forças em prol do grupo. No ano de 1952 a ANM contava com o seguinte quadro diretivo: como presidente Sara Robirosa; na vice-presidência Odile Baron Supervielle⁴⁸; na secretaria Lidy Prati de Maldonado; e, como tesoureiro: Jorge Grisetti. Como é possível perceber, se estabeleceu uma organização interna com funções bem definidas. A ANM mantinha, assim, uma diretoria interdisciplinar, conformada, entre outros, “por una periodista, una artista plástica y un arquitecto; el último se desempeñava también como editor y pianista”. (FUGELLIE; RICHTER-

⁴⁸ Odile Baron Supervielle: Montevideu , Uruguai , 1 de maio de 1915 - Buenos Aires , 25 de outubro de 2016) foi uma escritora e jornalista argentina, uma das pioneiras do jornalismo feminino na Argentina. Foi diretora do suplemento literário do jornal La Nación. Irmã da compositora argentina Suzana Baron Supervielle. Disponível em: https://second.wiki/wiki/odile_baron_supervielle. Acesso em: 19/12/2021.

IBÁÑEZ, 2019: 182). A direção artística estava a cargo de J. C. Paz, Noemi Saslavsky, D. Devoto, M. Kagel e de Prat Gay.

A partir desta época, a ANM abriu a possibilidade de filiação ao grupo mediante uma contribuição mensal, passando a contar com um meio de manutenção de recursos financeiros para além dos obtidos através das audições.

Com esta reorganização interna e também graças à contribuição dos sócios do grupo, a ANM pode, a partir deste ano, se lançar à realização de projetos mais ambiciosos, contando com repertórios novos para grupos maiores de intérpretes, como foi o caso da *Ode to Napoleon Buonaparte op. 41*, de Schönberg, para quarteto de cordas, piano e narrador. Contando com a regência, portanto, trata-se de uma obra que necessita de 7 intérpretes. Esta obra fez parte do concerto do dia 13/10/1952, realizado no teatro Odeón. Também nesta ocasião foi ouvido o *Concerto para nove instrumentos op. 24*, de Webern.

Esta estrutura organizacional mais consolidada refletiu na realização de várias atividades, possibilitando um planejamento a longo prazo. É nesta etapa que a ANM passou a divulgar sua temporada anual de concertos.

A temporada de 1953 contou com seis concertos entre os meses de maio e outubro, realizados no Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires.

Para a temporada de 1954 foram planejados um total de seis concertos, porém realizaram-se apenas três. Estes aconteceram no teatro *Los Independientes*.

Um dos fatos mais marcantes nesta temporada foi a vinda a Buenos Aires do compositor francês Pierre Boulez⁴⁹, que na época despontava como uma das figuras de maior prestígio no cenário da música de vanguarda. Sua fama já havia cruzado as fronteiras de sua terra natal e Boulez tornara-se uma figura admirada e respeitada em diversos países. O compositor desembarcou na Argentina pela segunda vez, já que tinha estado no país em 1950, porém nesta oportunidade sem levantar muito alarde. Sua segunda estadia na Argentina, pelo contrário, chamou muito mais a atenção, não somente de músicos, mas também da intelectualidade local, tendo recebido a cobertura de diversos veículos de imprensa.

Nesta segunda visita, o compositor francês veio como assessor musical da

⁴⁹ Pierre Boulez: (Montbrison 26 março 1925) Compositor e regente francês. Estudou com Messiaen no conservatório de Paris (1942-5) e teve aulas particulares com Andrée Vauraboug e René Leibowitz, herdando a preocupação de Messiaen pelo ritmo, pelas formas sem desenvolvimento e pela música não europeia, junto com a tradição Schoenberguiana de Leibowitz. (DICIONÁRIO Grove de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 1994: 126)

famosa companhia de teatro de Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault. As fontes relatam que por diversas vezes, nesta ocasião, membros da ANM estiveram em encontros com Boulez. Entre estas fontes, temos o relato de Jacobo Romano, que comentou sobre as reuniões ocorridas na casa da senhora Odile Baron Supervielle, que nesta época era vice-presidente da ANM (CORRADO, 2012: 201).

No entanto, o único documento que trata efetivamente das atividades do compositor em terras argentinas é uma página datilografada com a data de 2 de julho de 1954, endereçada aos sócios da ANM, convidando-os para uma conferência a ser proferida por Boulez no dia 7 de julho do mesmo ano.

[...] estimado socio: a. n. m. y la galería Krayd invitan a la conferencia “antecedentes de la música actual y sus aspectos más recientes” que pronunciará el compositor francés Pierre Boulez al día miércoles 7 de julio a las 18,30 hs. en la galería Krayd, Tucumán 553. Dicha conferencia será ilustrada con grabaciones realizadas por Pierre Boulez en el Petit Teatre Marigny de París (PAZ, 1936).⁵⁰

Nesta temporada consta na programação pela primeira vez uma obra de Boulez, no caso sua *2ª Sonata*, escrita entre os anos de 1947 e 1948. Cremos que a obra foi incluída na programação em parte devido à visita do compositor. Contudo, ao analisarmos os programas que realmente se concretizaram, podemos verificar que pôr fim a obra não chegou a ser apresentada. Outras peças que constavam na temporada também não foram realizadas. Entre elas o *4º Quarteto de cuerdas op. 37*, de Schoenberg, o *Quarteto de cuerdas op. 28*, de Webern, *Ricercari*, de Roman Haubenstock-Ramati.

Porém, como dissemos anteriormente, não foi somente na estrutura administrativa que a ANM se reorganizou. Também passou por profundas transformações nas suas dinâmicas sociais. Ao que parece, foi neste momento que se concretizou realmente a ideia da existência de um grupo efetivo, com comunhão de ideias e perspectivas estéticas, diferentemente da segunda etapa, onde não houve um contato mais profundo entre os primeiros membros da então nascente ANM. Muito pelo contrário, parece que houve um certo distanciamento entre eles, seja por razões de ordem física, devido ao fato de que alguns de seus membros residiam fora de Buenos Aires, seja pelo distanciamento promovido pelas distintas visões sobre

⁵⁰ Arquivo de Juan Carlos Paz, Biblioteca Nacional Argentina, Buenos Aires. Apud FUGELIE; RICHTER-IBÁÑEZ, 2019: 171.

questões de ordem estético-musicais. Nesta terceira etapa, pelo contrário, ocorreu uma convergência de ideias, o que tornou a ANM um polo de atração onde gravitavam compositores e intérpretes interessados em explorar as novas linguagens advindas das vanguardas. E, também, como dissemos anteriormente, passou a atrair, além de músicos, também outros artistas, como poetas, escritores e arquitetos.

Para além dos encontros promovidos diretamente durante os concertos, a convivência entre membros afiliados e demais interessados passou a se dar também em outras oportunidades. Entre elas, destacaram-se as reuniões periódicas promovidas para apreciação e discussão de obras. Estas reuniões aconteciam duas vezes por semana e ocorriam onde funcionava a sede da revista *Nueva Visión* e onde também funcionava o estúdio *Axis* e a *Organización de arquitectos modernos* (OAM).

Se tratava de um espaço que, como podemos perceber, não era exclusivamente frequentado por músicos; era um espaço onde transitavam diversos artistas e interessados em arte de vanguarda. Nestas reuniões frequentemente ouviam-se gravações de compositores como A. Schoenberg, A. Berg, A. Webern, B. Bartók, C. Ives, I. Stravinsky, A. Honegger, A. Scriabin, I. Wischnegradsky, J. Carillo, E. Varèse, J. C. Paz, A. Roussel, entre outros. Também nestas reuniões eram noticiados os programas de concerto referentes a cada temporada.

Uma outra forma de reunião muito menos formal passava a acontecer regularmente. Estas reuniões apresentavam um caráter mais próximo a um encontro entre amigos do que a algum tipo de reunião de trabalho, e aconteceram regularmente ao longo dos anos de 1952 e 1953.

Lugares habituales de encuentro eran la esquina de las calles Florida y Viamonte, en el centro de la capital y cerca de la Facultad de Filosofía y Letras, y el Jockey Club, ubicado cerca de la oficina de la revista Sur, en un barrio de librerías y bares. Esta zona fue titulada por John King como un "ghetto" de intelectuales, una denominación que atribuye a Ernesto Goldar y Juan José Sebreli (King, 1985: 25).

Muitos dos participantes destes encontros informais eram alunos de Paz, enquanto outros provinham de outras áreas da arte. Reuniam-se em caráter de confraternização, ora participando de almoços, ora promovendo jantares.

A ANM passou a ser um ponto de convergência não somente de indivíduos, mas também de associações, que de certa forma encontraram pontos comuns e

desenvolviam atividades em conjunto. A criação do grupo Interdisciplinar 9 Artes, em 1947, já denota o interesse em estabelecer um diálogo entre as diversas manifestações artísticas por parte de Paz e de outros membros da ANM. Como foi dito anteriormente, este diálogo se concretizou de forma mais ampla justamente nesta terceira fase.

A temporada de 1955 se deu em um ano de grande agitação e dificuldades nos âmbitos político, social e econômico, marcado por levantes populares e repressão militar e, por fim, pela deposição do então presidente Juan Domingo Perón. (MACHADO, 2018: 3).

Um dos fatos mais marcantes ocorreu no dia 16 de julho deste ano e ficou conhecido como o bombardeio da Plaza de Mayo. O descontentamento de parte das forças armadas com o governo Perón promoveu um intenso e desproporcional ataque a manifestantes pró-governo, que se encontravam em frente à Casa Rosada. Este ataque foi realizado pela Aviação Naval, que bombardeou intensamente a praça ocasionando um número enorme de mortes, calculadas em aproximadamente 300 pessoas.

El ataque aéreo se realizó en sucesivas oleadas entre las 12:40 y las 17:40, siendo acaso la más destructiva la que se lanzó a partir de las 15:15 y contó con el concurso de cazas Gloster Meteor. Los ataques tuvieron como objetivo la Casa Rosada, la Plaza de Mayo y sus adyacencias (donde se registró el mayor número de víctimas), el Departamento Central de Policía y la residencia presidencial... (PORTUGHEIS, 2015: 12).

A este ataque seguiram-se as tensões que culminaram em setembro na insurreição cívico-militar. No dia 16 ocorreu a deposição de Perón: “Os militares tomaram a presidência em uma “revolução autodenominada “libertadora”,na qual afirmavam estar libertando a população de um poder fascista, que manipulava o povo”. (MACHADO, 2018: 1).

A Revolução Libertadora marcou a tomada do poder pelas forças armadas, dando início a um governo militar que, após retirar Perón do poder, fechou o congresso e depôs os membros da suprema corte argentina.

Este ano foi muito difícil e turbulento, pouco propício para atividades de caráter cultural. Entretanto, apesar desse ambiente hostil, há registros de que a ANM teve uma temporada bastante ativa e contou com um total de oito concertos, todos realizados nas dependências do Instituto de Arte Moderno. Consta que foram

realizados concertos no dia 7 de julho, portanto apenas 21 dias após o bombardeio da Plaza de Mayo. Outro ocorreu na data de 20 de outubro, apenas 34 dias após o golpe militar que derrubou Perón.

Aunque casi todos los programas individuales de los conciertos de 1955 están documentados, solo fue posible localizar algunas reseñas aisladas en la revista Polifonía (conciertos núm. 88, 90 y 91) y en La Nación (concierto núm. 88), lo que podría relacionarse con los tumultos políticos vividos por el país durante ese año (FUGELLIE; RICHTER-IBÁÑEZ, 2019: 191).

Se na temporada de 1955, mesmo ante toda a agitação política e a convulsão social, a ANM conseguiu de alguma forma levar a cabo sua programação, o mesmo não se deu em 1956. A instabilidade política aliada aos problemas de saúde enfrentados por Paz marcou um ano com poucas apresentações.

A instabilidade do regime militar se mostrou através das disputas internas pelo poder entre a ala nacionalista católica e a ala liberal. Fato marcante ocorreu em 9 de julho deste ano devido a um levantamento cívico-militar malsucedido contra o governo de Eugenio Aramburu⁵¹. Os insurgentes foram presos e condenados ao fuzilamento. (PORTUGHEIS, 2015: 12)

A crise política e social parece também ter atingido a ANM, não somente nas suas atividades públicas, mas também em sua própria organização interna. Neste ano de 1956, muito provavelmente sofrendo os reflexos das agitações políticas, apresentou uma diminuição em sua estrutura, passando a contar com apenas uma comissão diretiva sem cargos definidos.

Neste mesmo ano, Paz passou por problemas de saúde. Em documento que registrou suas memórias encontram-se sob o título de “*Notas para recordar un año-eje*”, as seguintes anotações:

“Internación e intervención quirúrgica (26-III a 10-V). [...] Cambio de hábitos de vida. Mucho quietismo, mucho hogarismo, abandono de la tertulia de café. [...] Nueva órbita de relaciones humanas” (PAZ, 1972 apud FUGELLIE; RICHTER-IBÁÑEZ, 2019: 192)

⁵¹ Pedro Eugenio Aramburu nasceu em Río Cuarto, província de Córdoba, em 21 de maio de 1903. Estudou no Colégio Militar de la Nación e, em 1922, graduou-se subtenente. Foi diretor da Escola Superior de Guerra e chefe do Estado-Maior do Exército. Em 1955 comandou, com o general Eduardo Lonardi e o contra-almirante Isaac Rojas, a denominada Revolução Libertadora, um golpe militar que derrubou Juan Domingo Perón. Pouco tempo depois, substituiu o general Eduardo Lonardi na presidência e começou uma perseguição a todas as frentes opositoras, em especial ao peronismo, que foi proscrito. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/aramburu-pedro-eugenio>. Acesso em: 15/12/2021.

Sendo Paz uma das figuras centrais da associação, é possível que seu frágil estado de saúde tenha também contribuído para a diminuição das atividades da ANM.

Contudo, mesmo ante todas as adversidades oriundas da profunda crise de ordem política e social e da situação de saúde de Paz, a ANM ainda manteve neste período sua atividade. Tanto foi assim, que a temporada de 1956 contou com três concertos: o de número 95, ocorrido em 03/09/1956; o de número 96, em 01/10/1956; e, por fim, o de número 97, em 05/11/1956.

Esta temporada marcou um aumento progressivo de peças de jovens compositores argentinos ligados ao grupo incluídas na programação dos concertos da associação. A temporada em questão contou com composições de Francisco Kröpfl, Carlos Rausch⁵², Nelly Moretto⁵³, Edgardo Cantón⁵⁴, Osías Wilenski⁵⁵ e César Franchisena⁵⁶.

Apesar da Argentina ainda estar em uma situação bastante delicada politicamente, e sob um governo militar, a temporada de 1957 transcorreu com certa normalidade. Neste ano ocorreram cinco concertos entre junho e novembro.

A organização interna, por sua vez, retorna aos moldes de 1952, com uma estrutura composta de Presidência, Vice-Presidência, secretaria, tesouraria, entre

⁵² Carlos Rausch: Nasceu em 1924 em Buenos Aires, Argentina. Estudou harmonia e contraponto com Cayetano Marcolli e composição com Juan Carlos Paz. Ingressou na Agrupación Nueva Musica como compositor. Em 1958 mudou-se para os Estados Unidos estudando regência de orquestra com Mtro. Pierre Monteux e música eletrônica com Bulent Arel e Mario Davidovsky. Teve uma introdução anterior à música eletrônica com o compositor Francisco Kropfl em Buenos Aires. Disponível em: <https://composers.com/composers/carlos-rausch>. Acesso em: 16/12/2021.

⁵³ Nelly Moretto: Compositora e pianista argentina. Nasceu em Rosário e estudou no Conservatório Nacional e no Instituto Torcuato di Tella, em Buenos Aires, e na Universidade de Illinois. Trabalhou por um período no estúdio eletrônico Estudio de Fonología Musical (EFM) da Universidade de Buenos Aires. Disponível em: <https://peoplepill.com/people/nelly-moretto>. Acesso em: 16/12/2021.

⁵⁴ Edgardo Cantón: músico e compositor argentino. Iniciou seus estudos no Conservatório de Buenos Aires. Em 1960 viajou para a Europa e se estabeleceu em Paris. Nesta cidade associou-se ao mundo da arte e colaborou com compositores preocupados com a investigação da música contemporânea. Trabalhou, no período 1960-62, com o grupo de pesquisa musical da Orquestra de Rádio e Televisão Francesa (Orquestra Nacional da França), fundado por Pierre Schaeffer. Disponível em: <https://www.soundohm.com/artist/edgardo-canton?layout=big-grid>. Acesso em: 16/12/2021.

⁵⁵ Osías Wilenski: nasceu em Buenos Aires, Argentina. Desde cedo estudou piano com o professor Vicente Scaramuzza e harmonia, contraponto e composição com o Dr. Erwin Leuchter, aluno de Alban Berg. Daí seu interesse inicial pela música de 12 tons. Disponível em: <http://www.osiaswilenski.com/about-me/>. Acesso em: 16/12/2021.

⁵⁶ César Franchisena: Compositor, pesquisador e pedagogo, César Mario Franchisena nasceu em 1923, em uma pequena cidade do Chaco argentino. Franchisena era membro da ANM, grupo que Juan Carlos Paz fundou em 1937, com o objetivo de divulgar compositores emergentes e cultivar a música contemporânea. Disponível em: <https://clasicacordoba.com.ar/homenaje-a-cesar-franchisena/>. Acesso em: 16/12/2021.

outros cargos administrativos e de caráter artístico.

Neste ano de 1957 a ANM completou 20 anos de existência. Desde a sua criação por J. C. Paz, atuou ininterruptamente promovendo diversas apresentações e participando ativamente através de seus afiliados do debate público em torno da música de vanguarda.

Por esta ocasião foi realizado um grande concerto nas dependências do prestigiado Teatro Smart para comemorar estas duas décadas de existência. O concerto comemorativo ocorreu no dia 22/07/1957 às 22:00, e configurou-se como sendo o concerto de número 100. Em seu programa está escrito “Agrupación Nueva Música. Audición extraordinária”. Na ocasião foram apresentadas *Composición 1957*, de Suzana Baron Supervielle; *Septeto* de, I. Stravinsky; *Konzert op. 24*, de A. Webern e, por fim, *Octandre*, de E. Varèse. Varèse já era muito apreciado por Paz desde 1948, e tem pela primeira vez uma obra apresentada em um concerto da ANM (DEZILLIO, 2020: 104). Outro ponto interessante a se destacar é a presença, também pela primeira vez, de uma obra de Suzana Baron Supervielle⁵⁷, então membro da ANM.

Podemos inferir que a presença de peças destes dois compositores marcou uma posição do grupo, que focava no futuro, abrindo espaço para novas perspectivas, tanto poéticas como estilísticas.

No que se refere ao repertório realizado até finais de 1957, ainda era notória a manutenção de peças oriundas da Segunda Escola de Viena. Contudo, houve também obras representativas de mais escolas de composição, como é o caso das de Bartók, Hindemith, Milhaud e Ives, entre outros. Neste período também é possível encontrar nos programas de concerto peças de compositores argentinos, como Moretto e Osías Wilenski.

Ao analisarmos os programas de concerto desta terceira etapa também podemos perceber que a participação de compositores brasileiros neste período diminuiu consideravelmente. Tanto é assim, que, em nossas pesquisas, somente

⁵⁷ Susana Baron Supervielle. (1910 - 2004): Compositora. Nascida em Buenos Aires, Supervielle estudou com Nadia Boulanger, Vera Vaurabourg, Furio Francheschini, Hans Koellreuter, Gilardo Gilardi e Juan Carlos Paz. Foi membro da Agrupación Nueva Música. Sua produção consistia principalmente em música de câmara para várias combinações de instrumentos; ela também compôs canções e obras para piano. Durante grande parte de sua vida morou em São Paulo. Disponível em: https://zims-en.kiwix.campusafrika.gos.orange.com/wikipedia_en_all_nopic/A/Susana_Baron_Supervielle. Acesso em: 19/12/2021.

encontramos referências ao nome de Cláudio Santoro⁵⁸ no programa de número 74, ocorrido em 25/07/1952 nas dependências do Instituto de Arte Moderno, onde foi apresentado um de seus *Cuartetos de Cuerdas*. Nomes como Hans-Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe, tão presentes nos programas até o ano de 1951, não mais aparecem depois desta data.

O projeto Nueva Música, que nasceu em 1937, constituiu uma das mais significativas contribuições para o estabelecimento de um campo musical de vanguarda na América Latina. Em função da análise apresentada, dividimos sua trajetória em três fases distintas, apesar de acreditarmos que os processos de desenvolvimento social e, neste caso, também artístico, são constantes, contínuos e interdependentes. Vimos que, durante a primeira etapa, o projeto foi capitaneado principalmente pelo compositor argentino J. C. Paz, que ao romper com o Grupo *Renovación* deu início a uma série de concertos de forma independente, denominados pelo compositor como “Conciertos de la Nueva Música”. Esta etapa se caracterizou como uma iniciativa voltada a dar visibilidade às várias correntes estilísticas e estéticas deste período, notadamente à corrente do dodecafonismo. É neste período também que tem início a relação entre o Nueva Música e o movimento brasileiro Música Viva.

A segunda etapa é marcada pela constituição de um grupo de compositores que, ao se associarem a Paz, criaram a Agrupación Nueva Música (ANM), no ano de 1944. Neste período se intensificaram as relações com o Música Viva e o repertório passou a contar com várias obras de membros do grupo brasileiro.

A terceira etapa se destacou pela consolidação da ANM e pela reorganização interna que passou a contar com um organograma composto por presidência, vice-presidência, secretaria, tesouraria entre outros cargos. Passou a contar também com contribuições periódicas realizadas por afiliados, o que permitiu a apresentação de repertórios que exigiam um grupo maior de intérpretes.

A criação e atuação da ANM não constituiu um movimento isolado na América

⁵⁸ Cláudio Franco de Sá Santoro Compositor, regente, violinista e professor brasileiro. Em uma obra profícuca e variada, experimenta diversos estilos e técnicas de composição. Sua carreira artística reflete os embates estéticos e políticos que marcam a música do século XX, opondo a vanguarda dita "burguesa" ao realismo socialista e a técnica dodecafônica ao nacionalismo folclórico. Em 1940, participa da fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), em que atua como primeiro violinista. No mesmo ano, passa a ter aulas com o compositor e professor alemão naturalizado brasileiro Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), introdutor do dodecafonismo no Brasil. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359497/claudio-santoro> Acesso em 16/12/2021.

Latina. Neste período, no Brasil, atuava o movimento Música Viva, o qual, assim como a ANM, tinha por interesse a música de vanguarda.

A seguir, no próximo capítulo, vamos buscar compreender o que foi o movimento Música Viva e quais foram suas principais características. Buscaremos entender como atuava e como se deu sua atividade em terras brasileiras.

CAPÍTULO II: O MOVIMENTO MÚSICA VIVA

Como vimos no capítulo anterior, na Argentina se consolidou um campo musical de caráter vanguardista em grande parte através da atuação do movimento Nueva Música. Este, sob a direção de Juan Carlos Paz, teve início na segunda metade da década de 1930. Em sua primeira fase desenvolveu concertos e audições, aos quais denominou de concertos Nueva Música. Em um segundo momento, mais especificamente a partir de 1944, o movimento se organiza, transformando-se na *Asociación Nueva Música*. É considerado pela bibliografia especializada como uma das mais importantes iniciativas em prol da música de vanguarda na Argentina.

No Brasil, concomitantemente, surgia um movimento que se tornaria um marco referencial não somente para a história da música brasileira, mas, assim como o Nueva Música, para toda a América Latina, no que se refere à música de vanguarda. Este movimento foi denominado Música Viva e marcou sua trajetória como divulgador da música de vanguarda no Brasil.

O Música Viva se estabeleceu no cenário musical brasileiro como o primeiro movimento que introduziu uma nova linguagem estética fazendo frente ao nacionalismo vigente ainda nos anos 40 e 50, período em que atuou introduzindo no Brasil o atonalismo e as novas técnicas compositivas representadas pelo serialismo, mais especificamente pelo dodecafonismo. O que lhe conferiu a característica de ser o primeiro movimento brasileiro de vanguarda musical.⁵⁹

Idealizado por Hans Joachim Koellreutter, o Música Viva se propunha a atuar em prol da música, para além da simples curiosidade pelo novo. O movimento visava se inserir no cenário musical brasileiro através da divulgação das novas tendências musicais, bem como tomar parte no debate público propondo discussões com temáticas que envolviam a música e a sociedade.

Para a concretização desses objetivos lançou mão de atividades como a realização de concertos públicos, onde se dariam a conhecer composições de diversas tendências e também peças de jovens compositores. Se fez presente na mídia impressa publicando um boletim que levava o nome do grupo, o *Boletim Música*

⁵⁹ Como já apresentado na introdução, neste trabalho estamos considerando como movimentos musicais de vanguarda aqueles que têm por base o abandono e a negação da tradição, representada pelo sistema tonal.

Viva. Esta publicação trazia artigos que, entre outros assuntos, discutiam temas como as novas linguagens musicais.

Muito bem sintonizados com os avanços na área da comunicação, lançaram mão da radiofonia como forma de divulgação, criando um programa de rádio chamado *Música Viva*, transmitido pela rádio do Ministério da Educação e Saúde. A respeito destas ações, Koellreutter comenta: "Foi um compromisso com o desconhecido, o contemporâneo e a renovação" (KOELLREUTTER, 1999: 4).

A fim de fixar e divulgar suas posições estéticas e políticas, o movimento brasileiro publicou dois manifestos, um em 1944 e outro em 1946.⁶⁰ Do manifesto 1946 é importante destacar alguns pontos que nos ajudam a entender quais foram as linhas de pensamento que estiveram presentes no movimento, bem como quais eram suas posições acerca dos temas propostos. Entre estas posições destacam-se a refutação da arte acadêmica, a afirmação da impossibilidade da realização de uma arte sem ideologia, a defesa de um ensino científico em oposição ao ensino técnico de música e o abandono do conceito de beleza, entre outros pontos.

Percebe-se também, através dos textos destes manifestos, que o *Música Viva*, possuía interesses para além dos assuntos ligados exclusivamente à vanguarda musical e artística, entendendo que não há arte sem posicionamento político e demonstrando um alinhamento com um pensamento de caráter marxista e defendendo que a arte deve ter uma função social em prol do coletivo.

Este posicionamento político foi motivo de uma série de debates ao longo dos anos de atuação do grupo, tornando-se um dos temas mais presentes, tanto em discussões internas, como também em discussões públicas propostas pelos seus membros através de artigos publicados em periódicos ou em conferências. Posicionamentos que foram motivos de aproximações, mas também de distanciamento e mesmo de rupturas dentro do grupo.

Destacamos, a seguir, um pequeno trecho do manifesto de 1946 onde é possível perceber a inclusão de questões de ordem ideológica.

"MÚSICA VIVA" compreendendo que o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível

⁶⁰ Carlos Kater, em seu Livro "*Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em Direção a Modernidade*", apresenta o que seria o "*Manifesto 1945*": um documento encontrado no acervo pessoal de Geni Marcondes em 1989. Kater comenta que este documento fora encontrado datilografado e com anotações a lápis com caligrafia de Koellreutter e que não há notícias que este documento tenha sido publicado à época. (Kater,2001:246)

de desenvolvimento, apoiará qualquer iniciativa em prol de uma educação não somente artística, como também ideológica; pois, não há arte sem ideologia' (Manifesto música viva 1946)⁶¹

O Música Viva se destacou por ter sido um movimento que se manifestou através de diversas formas e por varios meios, emitindo opinião a respeito de diversos âmbitos de atuação vinculados à arte musical. Por um lado, propondo discussões de cunho estético, apresentando novas formas de lidar com os materiais musicais. Por outro, colocando em questão novas maneiras de se tratar o ensino da música. Além disso, atuou de forma prática na divulgação da música de vanguarda.

Podemos observar que as ações do Música Viva se apoiam em três pilares fundamentais, que são a educação, a criação e a divulgação. Para o pesquisador Kater (2001) o movimento pode ser apresentado de maneira didática pensando em três momentos, que o autor chama de fases. Embora entendamos que os processos de desenvolvimento histórico obedecem a um *continuum*, esta abordagem nos ajuda a compreender como este movimento se desenvolve através de marcos temporais, que de alguma maneira distinguem um momento de outro. Assim procedemos ao tratar do Nueva Música e assim procederemos no estudo do Música Viva. Seguiremos, então, a divisão proposta por Kater.

O primeiro momento se caracteriza por ser um período de integração, marcado pela coexistência interna de tendências estéticas e ideológicas bastante distintas. Nesta fase é possível perceber um grande interesse na divulgação dos compositores contemporâneos e de suas obras.

Já a segunda fase teve início com a publicação do primeiro manifesto do movimento, em 1944. Esteve marcada pela saída de antigos membros ligados a ala nacionalista e pelo ingresso de alunos de Koellreutter, como Cláudio Santoro, Eunice Catunda⁶² e Guerra-Peixe. Estes novos membros deram maior coesão ao grupo e um

⁶¹ Disponível em: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/2-po.html> Acesso em: 14/12/2021.

⁶² Eunice do Monte Lima Catunda: Pianista, compositora, professora e regente brasileira. Iniciou seus estudos de piano aos cinco anos [...]. Estreou como pianista aos 12 anos no Instituto Nacional de Música (Rio de Janeiro) e como concertista aos 19, à frente da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira profissional como solista no Theatro Municipal de São Paulo em 1941 sob a direção de Camargo Guarnieri, com quem teve aulas de composição e harmonia moderna (1946 - 1950). Em 1946, voltou ao Rio de Janeiro e conheceu Hans-Joachim Koellreutter - compositor alemão que chegou ao país em 1936 e fundou o movimento Música Viva em 1938, aderindo ao seu grupo até 1950. Compôs, sob sua orientação, a cantata *Negrinho do Pastoreio*, com a qual recebeu o prêmio Música Viva. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa635609/eunice-catunda>. Acesso em: 16/12/2021.

direcionamento mais alinhado com a música de vanguarda. Neste período teve início o programa radiofônico Música Viva e também foi criado o núcleo paulistano do movimento.

O terceiro momento tem por marco inicial a publicação do segundo manifesto, no ano de 1946. Também foi marcado pelo aprofundamento das discussões de ordem política e pelo desenvolvimento do movimento em São Paulo que, assim como o movimento carioca, estabeleceu uma fecunda atividade promovendo conferências, cursos, audições e concertos.

Neste período, com o fim da Segunda Guerra Mundial e as novas configurações de ordem econômica e política, se instalou no mundo a polaridade entre as duas grandes potências, Estados Unidos e URSS, dando início ao que ficou conhecido como Guerra Fria. Esta polarização exerceu no movimento uma influência muito significativa, à medida que obrigava à tomada de posição, tanto em relação a questões de ordem estética, quanto em relação à própria função que a vanguarda deveria exercer neste novo ambiente.

A condenação da vanguarda musical promulgada pelos membros do partido comunista soviético durante o “II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais” levou alguns membros do Música Viva a abandonar o grupo e a se vincular a uma estética que estivesse mais de acordo com o realismo socialista (AMBROGI, 2012: 13)

A publicação da carta aberta redigida por Camargo Guarnieri em 1950 atacando abertamente o movimento Música Viva e seu idealizador Koellreutter foi também um golpe duro no grupo. A partir deste ano há um lento processo de desarticulação. Kater (2001) comenta que “Os produtos engendrados pelos grupos paulista e carioca rarefazem-se entre 51 e 52, praticamente nenhuma menção ao Música Viva subsistindo após estas respectivas datas” (KATER, 2001: 76). Por fim, o movimento cessou suas atividades a partir deste período, porém não sem antes ter fixado na cultura musical brasileira pilares fundamentais que sustentam o desenvolvimento do campo da música de vanguarda.

Ao longo de sua atuação, o grupo Música Viva foi se consolidando como um movimento musical de vanguarda. A princípio, buscando um lugar no cenário musical brasileiro então dominado pela corrente nacionalista. Divulgador de novas técnicas compositivas e novas abordagens estéticas musicais, passou a fazer frente a uma

escola de caráter nacionalista já bem estabelecida.

O nacionalismo musical brasileiro pode ser compreendido, segundo SOARES (2006: 25), como tendo pelo menos duas grandes fases: a primeira marcada pelas tendências estéticas herdadas do romantismo Europeu e a segunda marcada pela figura de Heitor Villa-Lobos e também de Mário de Andrade⁶³. A primeira se caracterizou pelo que Bruno Kiefer (1977: 75) denominou de “tendências criadoras”, fase marcada pela tentativa de inserir elementos, que de alguma forma fizessem referência a uma “brasilidade”, como por exemplo divisões rítmicas oriundas da música popular. Este nacionalismo esteve presente notadamente nas óperas escritas por compositores como Alexandre Levy, Brasília Itiberê da Cunha, Alberto Nepomuceno e Carlos Gomes.

Já o segundo momento é denominado por Kiefer como nacionalismo modernista. Este movimento tinha por objetivo a renovação estética e a valorização da cultura popular nacional através da superação dos paradigmas vigentes cristalizados em um tradicionalismo de ordem elitista⁶⁴.

Esta segunda fase é caracterizada por uma estética musical de caráter moderno, na qual o neoclassicismo, bem como o impressionismo musical se fizeram presentes. Os compositores desta fase utilizaram instrumentos musicais de origem indígena aliados à proposta de uma maior imersão na cultura popular e ao emprego de elementos melódicos e harmônicos oriundos do folclore nacional. Esta prática musical foi capitaneada por Villa-Lobos. Nesta segunda fase a atuação de Mário de Andrade como crítico musical e pensador do movimento modernista brasileiro foi determinante. Andrade argumentava que o compositor nacionalista, antes de tudo, deveria a princípio proceder como uma espécie de arranjador das músicas folclóricas,

⁶³ Mário de Andrade em seu texto *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) propõe a divisão do nacionalismo musical brasileiro em três fases, a fase da tese nacional, a do sentimento nacional e a da inconsciência nacional. Andrade expõe o que entendia por estas três fases que em sua opinião, são pelas quais deviam passar “tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada”. Para maiores aprofundamentos ver em: (CHERŃAVSKY, Em busca da alma musical da nação: um estudo comparativo entre os nacionalismos musicais brasileiro e espanhol a partir das trajetórias e das obras de Heitor Villa-Lobos e Manuel de Falla 2009: 182)

⁶⁴ Podemos destacar como exemplo da perspectiva modernista o pensamento de Mário de Andrade (1928) impresso neste destaque do seu texto (*Ensaio sobre a Música Brasileira*) onde afirma que: “Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior a nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas do além, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não” (ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. p.1.

a fim de absorver com maior profundidade a cultura nacional, e que somente depois da imersão neste universo deveria se lançar a apresentar suas próprias obras. Portanto, propõe em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928, uma perspectiva estética para a música brasileira que seria a base fundamental para o fazer musical nacionalista neste período.

A pesquisadora Elizabeth Travassos chamou a atenção para cinco pontos que considerava basilares nesta proposta contida no texto de Mário de Andrade:

1) a música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artificialmente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta para figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade. (TRAVASSOS, 2000: 34)

Não se pode perder de vista que o movimento musical nacionalista guardava profunda relação com o ambiente social e com o momento histórico a que estava vinculado e dialogava com os demais nacionalismos, sejam eles artísticos, sociais ou políticos. Sobre este ponto cremos relevante a reflexão de Lúcia Lippi de Oliveira ao tratar do nacionalismo em seu aspecto político:

Enquanto o nacionalismo romântico enfatiza o grupo primário e a comunidade, o nacionalismo do século XX assenta-se sobre a crescente identificação entre nação e Estado. O Estado é que sustenta e administra a ordem social [...]. O nacionalismo ocupa-se em identificar uma coletividade histórica em termos de Nação, e são os fatores étnico, geográficos e culturais que asseguram a solidariedade nacional. Para os nacionalistas, a Nação, o conjunto de valores morais, constitui um todo orgânico cujos fins se realizam através do Estado. (OLIVEIRA, L. L., 1984: 14)

O Música Viva surge no período referente ao segundo nacionalismo brasileiro, em um ambiente onde a música era considerada como uma forma de representação de uma nacionalidade e, portanto, objeto de interesse de intelectuais nacionalistas e ideólogos, que viam na manifestação musical uma forma de construir uma grande nação e difundir seus valores. Fizeram parte deste segundo período do nacionalismo musical no Brasil, além de Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri.

O Música Viva, com uma perspectiva mais aberta ao diálogo com as diversas

correntes estéticas vindas do exterior e notadamente com a música de vanguarda, ao longo dos anos de atuação vai sendo cada vez mais percebido pelos nacionalistas como uma ameaça aos seus ideais.

2.1 HANS-JOACHIM KOELLREUTTER E O MÚSICA VIVA

É fato que um movimento cultural não se desenvolve somente com os esforços de um único indivíduo, e que o caráter desses movimentos se constrói, portanto, a partir da colaboração entre diversas pessoas. Também podemos perceber que, por vezes, há nesses movimentos um pensamento norteador que se relaciona de forma dialética com os demais pontos de vista de membros filiados, porém, se destacando de forma a gerar um tipo de atmosfera propícia à especulação e ao debate ideológico.

Este parece ter sido o caso do Nueva Música, que tinha em Juan Carlos Paz este elemento norteador da proposta, e também do Música Viva, guiado pela figura de Hans-Joachim Koellreutter, que imprimia neste movimento não somente um caráter estético vanguardista, como também sua visão sobre aspectos de ordem social e política, e também algo bastante peculiar à sua personalidade, que era a liberdade de pensamento notadamente aplicada à estética. Por esta razão, consideramos importante conhecer um pouco sobre a origem de Koellreutter, sua formação musical, bem como sobre sua visão sobre as diversas problemáticas que envolviam seu tempo histórico.

A vida de Koellreutter pode ser compreendida no período da história denominado por Eric Hobsbawm como a Era dos Extremos, que tem início em torno a 1914 e se encerra no início dos anos 90. Tratou-se de um período de grandes transformações, marcado por catástrofes, crises, embates ideológicos e tensões geopolíticas.

Koellreutter nasceu na cidade de Freiburg, na Alemanha, no ano de 1915, em uma Europa dominada pelos conflitos da Primeira Grande Guerra (1914-1918). Mesmo em um ambiente pouco propício, iniciou seus estudos na área da música de forma regular na *Staatliche Akademische Hochschule für Musik* em Berlim, onde aos 19 anos estudou flauta, instrumento que tocava desde seus 12 anos. E na mesma instituição deu início aos seus estudos de direção de coro e composição. (JUNQUEIRA, 2018: 38)

Nesse mesmo período teve a oportunidade de participar de palestras e cursos sobre a música moderna com o renomado compositor alemão Paul Hindemith, demonstrando já neste período seu interesse pela música de vanguarda.

Também neste mesmo ano criou, com seus colegas Dietrich Erdmann, Ulrich Sommerlatte e Erich Thabe, o Arbeitskreis für Neue Musik (Círculo de Música Nova) com o objetivo de promover e discutir a vanguarda musical. Porém, devido ao posicionamento do grupo contra o regime nazista, seus membros foram perseguidos pelo governo que, por fim, exigiu que Koellreutter se filiasse ao partido nazista alemão.

Negando-se a cumprir tal ordem, o músico transferiu-se para Genebra em 1936, onde fundou com Franck Marin outro grupo, denominado Cercle de Musique Contemporaine.

Nesta ocasião, Koellreutter entrou em contato com o regente alemão Hermann Scherchen (1891-1966), e tornou-se seu aluno em seus cursos extracurriculares de direção de orquestra. Scherchen era um entusiasta da música de vanguarda, no início de sua carreira já havia trabalhado com Schoenberg e regido obras em primeira audição de compositores como Hindemith, Schoenberg, Berg, Webern, Prokofiev, Stravinsky, Dallapiccola, Nono, H.-W. Henze. Scherchen cunhou a expressão “música viva”, que deu nome a um movimento musical e a um periódico por ele editado em Bruxelas entre os anos de 1933 a 1936. Exerceu profunda influência em compositores como Hartmann, Libermann, Maderna, Dallapiccola, Nono e sobretudo em Koellreutter que, ao se referir a ele, comenta:

[...] Scherchen é sem dúvida o homem que mais me influenciou, também como caráter, forma de trabalhar, intensificar as coisas. Ele abriu realmente tudo, ensinou a evitar preconceitos, abrir a todas as tendências. Foi talvez o mais importante que aprendi com ele. E também trato disso até hoje como princípio principal (KOELLREUTTER, 1999: 3)

Segundo o próprio Koellreutter, o nome do grupo Música Viva “vem da revista que Scherchen editava na Suíça” (KOELLREUTTER, 1999: 04).

Perseguido pelo regime nazista e denunciado por membros de sua própria família, Koellreutter deixou definitivamente a Europa, desembarcando na cidade do Rio de Janeiro em 1937. Ao migrar para o Brasil trouxe consigo sua vivência social e política em um ambiente de ascensão de regimes totalitários, que moldaram sua visão de mundo e sociedade. Por outro lado, a influência de Hermann Scherchen o impulsionou e norteou em suas atividades de prática e divulgação da música de

vanguarda.

No ano de 1939 os periódicos anunciaram a criação no Brasil de um grupo capitaneado por um eminente compositor alemão, que residia em terras brasileiras. O Música Viva passou a ser assunto nos mais destacados jornais do Rio de Janeiro, figurando em artigos de diversos críticos, entre eles, Andrade Muricy, do *Jornal do Comércio*, que comenta:

Propõe-se o Professor Koellreutter a formar um grupo, sob o nome de “Música Viva”, disposto a executar e valorizar “obras musicais completamente desconhecidas ou pouco conhecidas das grandes épocas pré-clássica e clássica”, e também a “mostrar que também na nossa época existe música que é a expressão viva de nosso tempo” (MURICY, 1939)⁶⁵.

Nas considerações de Muricy já estão expostas algumas das intenções do grupo, entre elas, a apresentação ao público brasileiro de peças ainda inéditas de épocas distintas e também a apresentação da produção contemporânea.

Outro artigo relevante, intitulado “Agremiações novas, ‘o grupo Música Viva”” foi escrito pelo crítico musical João Itiberê da Cunha e publicado no jornal *Correio da Manhã*, em maio de 1939. Neste texto o autor mencionava as já citadas intenções de apresentar obras inéditas e comentava sobre a proposta do Música Viva de pôr em discussão questões de ordem musical, através da realização de conferências e palestras. Comentava sobre a intenção da realização de intercâmbios internacionais. Mas chama bastante a atenção o ponto no qual comentava sobre o Música Viva ter vindo para tirar do “marasmo” o então movimento musical brasileiro:

“Música Viva” mostrará também que na nossa época existe música que é a expressão viva do nosso tempo (bem embrulhada, benza-a Deus) e procurará reavivar a música clássica de real valor, inexplicavelmente esquecida [...] Será preciso também regular cultura de música de câmara que será obtido por meio de execuções, conferências, palestras, e um intercâmbio internacional para difusão das obras musicais contemporâneas de diferentes países... No relativo marasmo do nosso movimento musical a criação do “Música Viva” vem, como o seu título indica, emprestar um pouco de vida inteligente e buliçosa. (CUNHA, J. I., 1939).

Dessa forma, em 1939, foi apresentado e publicizado o movimento Música Viva pela imprensa carioca. No entanto, o movimento já estava em processo de gestação desde o ano de 1938.

⁶⁵ Andrade Muricy. Série de recortes do *Jornal do Comércio* que vão do ano de 1939 a 1945. Disponível em Fundação Koellreutter <http://www.koellreutter.ufsj.edu.br/>. Acesso em: 28/10/2021.

Inserido no ambiente musical brasileiro pelo compositor e musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo⁶⁶, Koellreutter passou a frequentar a loja de música Pinguim, local onde grande parte da intelectualidade carioca se encontrava, e onde os debates sobre as problemáticas de ordem musical eram uma constante. É neste ambiente que os pontos de vista sobre música e sociedade de Koellreutter encontram eco.

Entre os frequentadores deste local encontravam-se o próprio Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, o também compositor Brasília Itiberê, o crítico musical Otávio Beviláqua, então articulista do jornal o Globo, Andrade Muricy, crítico musical do Jornal do Comércio, o maestro Werner Singer, de nacionalidade alemã, que se encontrava no Brasil na condição de refugiado e também Alfredo Lage, o primeiro aluno de Koellreutter. Estes foram os primeiros membros do Música Viva.

2.2 PRIMEIRA FASE 1939 – 1944. UM GRUPO DE MUSICA MODERNA?

O período de gestação e debates foi importante para o alinhamento dos pensamentos que, por fim, chegaram ao público.

Entre estes alinhamentos podemos verificar as considerações sobre a obra musical, entendida “como a mais elevada organização do pensamento e sentimento humanos, a mais grandiosa encarnação da vida, [e que] está em primeiro plano, no trabalho artístico do Música Viva” (Boletim MÚSICA VIVA ano 1 n°1, maio 1940).

Em seu primeiro boletim o grupo tornou públicas suas intenções de intervenção no cenário brasileiro através da inserção de uma perspectiva ligada à valorização e à divulgação da música produzida no momento, bem como dos compositores brasileiros e suas peças. Também se comprometeu a dar lugar a obras do passado com o intuito de trazê-las ao presente. Embora, aparentemente, não tenha caráter de manifesto,

⁶⁶Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) se destaca por ser um dos grandes pensadores e ideólogos do nacionalismo musical brasileiro. “Professor da primeira cátedra de folclore oficialmente instituída na então denominada Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, e do Centro de Pesquisas Folclóricas. Aprovado em concurso realizado naquela academia em 1939, viaja a convite, para os Estados Unidos da América em 1941, para exercer por seis meses, o cargo de consultor na Divisão de Música da União Panamericana. Ao retornar, incumbido e financiado pela Divisão de Música da Library of Congress, sediada em Washington DC, realiza, de 1942 a 1944 três viagens de coleta de folclore musical em Goiás, Ceará e Minas Gerais, respectivamente. Em 1943 funda na Escola Nacional de Música, o primeiro Centro de Pesquisas Folclóricas de uma universidade em terras brasileiras”. (DRACH, 2012: 2)

neste texto já é possível se ter uma ideia das perspectivas e intenções do grupo:

A atividade do grupo “Música Viva” dedica-se principalmente à produção contemporânea e sobretudo à proteção da jovem música brasileira: “Música Viva” quer mostrar, que em nossa época também existe música, expressão viva de nosso tempo. Além disso, uma das mais importantes tarefas deste grupo, consiste em tirar do esquecimento obras da literatura musical das grandes épocas passadas, desconhecidas ou pouco divulgadas: “Música Viva” quer reanimar a música clássica de real valor e sem razão esquecida. Eis o nosso programa, cujo único fim é servir a obra musical com todos os esforços. “Música Viva” realizará concertos e audições com programas especiais e de acordo com as finalidades do grupo. “Música Viva” realizará conferências e discussões sobre temas atuais. “Música Viva” publicará obras contemporâneas e composições inéditas da literatura clássica. “Música Viva” encarregar-se-á da divulgação e da execução das obras que publicar, no Brasil e no estrangeiro. “Música Viva” realizará um intercâmbio de composições contemporâneas entre o Brasil e outros países. “Música Viva” publicará mensalmente uma folha musical para servir às finalidades do grupo e apoiar todo movimento tendente a desenvolver a cultura musical. Ela [sic] quer informar, ajudar, defender e criticar numa base positivo [sic] e objetiva. (BOLETIM MÚSICA VIVA ano 1 n°1, maio 1940)⁶⁷

É interessante observar que não há no texto referência alguma a questões de estilo ou de estética, embora a “produção contemporânea e sobretudo a proteção da jovem música brasileira” tenham no texto uma atenção especial, dando a entender que serão divulgadas as obras que o grupo considerar relevantes para suas audições.

Apesar da aparente confluência de pensamentos neste momento, como expressa a publicação anteriormente citada, em realidade o grupo estava composto por membros cujas orientações estéticas e ideológicas eram bastante diferentes. A princípio, o grupo mantinha um ambiente onde o tradicional e o novo dialogavam e compartilhavam do objetivo de somar forças para a criação de um ambiente musical mais ativo e dinâmico.

Composto por membros já bastante conhecidos e atuantes no cenário brasileiro, o grupo liderado por Koellreutter congregava personalidades cuja formação e atuação vinham das mais diferentes áreas da música. Conviviam nesse ambiente, músicos nacionalistas, modernistas, como também aqueles adeptos do neoclassicismo e do impressionismo.

Como exemplo destas distintas posições e perspectivas podemos destacar as presenças de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Brasília Itiberê e Andrade Muricy no mesmo círculo em torno ao Música Viva. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, musicólogo

⁶⁷ Boletim Música Viva 1940, In: KATER, C. Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa, 2001, p.230.

e folclorista titular da cadeira de folclore do Instituto Nacional de Música apresentava tendências nacionalistas. O compositor e escritor Brasília Itiberê, o qual, como Luiz Heitor, também era um folclorista, porém bastante atuante no meio modernista, tendo sido um dos fundadores da revista “Festa” e tendo escrito alguns dos mais significativos contos de caráter modernista. Por último, Muricy. Segundo Soares (2006: 22), “Andrade Muricy era uma das vozes contrárias ao universalismo musical e às técnicas vindas de fora”. Koellreutter representava justamente o novo que vinha de outro lugar e que não estava ligado às correntes nacionalistas modernistas e trazia um olhar diferente sobre o fazer musical e sua função na sociedade. Todas estas posições estéticas e ideológicas conviveram nesta primeira fase do movimento de forma aparentemente pacífica e colaborativa.

Esta heterogeneidade do grupo se reflete notadamente nos programas de concerto, nos quais se percebe que havia uma intenção integradora, pois constavam nos programas composições de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri ao lado de peças de Koellreutter.

Podemos inferir que diante de tão distintas posições algo em comum deveria fazer parte daquele momento, algo que colaborou para a união ao menos momentânea destas diversas perspectivas. Segundo Neves (1981), “Por volta dos anos 40, o nacionalismo brasileiro tomará feições nitidamente neoclássicas” (NEVES, 1981: 116). Analisando o Música Viva, Neves percebe que também este, nesta fase, apresenta o neoclassicismo como uma de suas características estéticas mais presentes. Portanto, pelo menos neste período houve, segundo esta abordagem, algum tipo de proximidade estética.

Este fato nos leva a crer que o Música Viva, em sua primeira fase, pelo menos no que se refere aos concertos e recitais, ainda não havia se apresentado totalmente como um movimento musical de vanguarda. A ausência de obras de compositores como Webern, Schoenberg ou mesmo Berg, apontam que o grupo estava mais inclinado na época a um tipo de estética ligada à música moderna e suas manifestações neoclássicas e nacionalistas do que propriamente à vanguarda.

Reforçamos neste ponto que estamos tomando como pressuposto de vanguarda musical o rompimento com as estruturas tonais, mais especificamente o atonalismo e o emprego das técnicas serialistas, tendo o dodecafonismo como uma de suas mais claras manifestações. Ao considerar esta ruptura, Nattiez comenta:

A busca da totalidade. Seja a obra tonal baseada na consonância e dissonância, ou na tensão e distensão, nos dois casos é a totalidade do universo sonoro possível que, de cada vez, articula os contrários num todo homogêneo. É precisamente no momento em que a harmonia tonal atinge o seu ponto de ruptura, mas em que os outros parâmetros conservam a sua lógica tonal e asseguram ao antigo edifício a sua coerência, que Schoenberg empreende a construção de um novo sistema sobre as «ruínas» do antigo: a aventura dodecafônica consistirá, portanto, em reencontrar, com novos meios, os princípios que, aos olhos dos compositores seriais, tinham permitido o sucesso da tonalidade clássica. Neste sentido, não é exagerado dizer que as pesquisas atonais - numa acepção larga (seria melhor dizer «não tonais») - constituem a última manifestação, sempre inacabada, da crise da tonalidade (NATTIEZ, 1984: 345)

Koellreutter, como podemos perceber em suas considerações contidas no texto *A Música e o sentido coletivista do compositor moderno*, publicado em 1944, também considera o serialismo como um rompimento com o que denominou “rotina musical”, porém, identificando este rompimento com uma característica do expressionismo musical, o qual, segundo Koellreutter, tem em Schoenberg seu principal representante.

Finalmente, o expressionismo aparece como consequência do alargamento da expressão musical pelo cromatismo (Debussy). Todas essas três tendências (o neoclassicismo, o nacionalismo e o expressionismo) são antirromânticas. O neoclassicismo e o nacionalismo respeitam, por assim dizer, a rotina musical, ao passo que o expressionismo representa uma revolução, pois transforma inteiramente a imagem do som (harmonia, contraponto, forma (KOELLREUTTER, 1944: 159) ⁶⁸

Considerando que estas obras de caráter expressionista, que se manifestam através de uma linguagem atonal e serialista, ainda não estavam sendo contempladas nos concertos do *Música Viva*, entendemos que o trabalho do grupo se unia aos esforços do nacionalismo modernista.

O caráter neoclássico encontra espaço nesta fase do *Música Viva* e pode ser considerado o ponto de contato onde compositores nacionalistas e compositores ligados à música moderna se encontram.

Outra informação importante que poderia corroborar esta hipótese encontra-se nas próprias palavras de Koellreutter, quando afirma que o nacionalismo de Villa-Lobos nada tem a ver com o “pseudo-nacionalismo dos compositores folkloristas”.

⁶⁸ KOELLREUTTER. *A música e o sentido coletivista do compositor moderno*. Entrevista publicada na revista Diretrizes, em 05/11/1944.

Os compositores da escola nacionalista pretendem vencer as convenções, penetrando fundo na linha melódica do povo; procuram assim criar um estilo nacional. O nacionalismo de Bela Bartok, na Húngria, e de Villa-Lobos, no Brasil, é um nacionalismo substancial, criador, que nada tem a ver com os pseudo-nacionalismos dos compositores folkloristas, que apenas ambientam melodias populares com processos harmônicos franceses ou alemães. (Koellreutter, 1944)⁶⁹

Não menos relevante é o fato de que o Música Viva escolheu Heitor Villa-Lobos como seu presidente de honra, o que demonstra que neste período não houve por parte do movimento a intenção de romper com a ordem vigente. É importante lembrar que o ambiente musical brasileiro era dominado pela corrente nacionalista e que Villa-Lobos era então sua figura de maior destaque.

Ao analisarmos os primeiros programas de concerto referentes a esta primeira fase, percebemos que as tendências presentes são as de reforço e afirmação, que se manifestam na estética neoclássica / nacionalista e a tendência de alargamento e expansão características da música impressionista. Vejamos como exemplo o primeiro programa de concerto, que se refere a apresentação realizada na cidade do Rio de Janeiro no dia 11/06/1939. O referido programa está dividido em três partes. A primeira contou com as obras *Suíte Brasileira*, de Brasília Itiberê, seguida de *A lenda Sertaneja*, de Francisco Mignone e, por fim, *Marcha dos soldadinhos desafinados*, de Lorenzo Fernandez. A segunda parte contou com *Tango caprichoso*, de Francisco Braga, *Canto do Cisne branco e Mariposa na luz* de Heitor Villa-Lobos. Para a terceira parte as peças apresentadas foram, ainda de Villa-Lobos, *A maré encheu*, *Garibaldi foi à Missa*, *N'esta rua* e, por fim, o programa apresentou a obra *Três miniaturas de 1938*, de Radamés Gnattali.

Ao menos três pontos nos chamam a atenção neste programa: primeiramente, a ausência de obras de caráter serialista, identificada por musicólogos e mesmo por Koellreutter como expressionistas. O segundo ponto que chama a atenção é o destaque que se dá a obra de Villa-Lobos.

E, por fim, notamos que no programa constam apenas compositores brasileiros, nem mesmo composições de Koellreutter, seu idealizador, figuram nesta primeira audição. Sendo um movimento que anuncia como um de seus objetivos

⁶⁹ KOELLREUTTER. "A música e o sentido coletivista do compositor moderno". In: Diretrizes. 05/11/1944. (Fundação Koellreutter)

dedicar-se principalmente à produção contemporânea e sobretudo à proteção da jovem música brasileira, seria bastante compreensível o conteúdo do programa. Porém, também anuncia que o “Música Viva realizará um intercâmbio de composições contemporâneas entre o Brasil e outros países”. É justamente neste ponto em que nos apoiamos para pensar sobre a forma como grupo se apresentou publicamente em sua primeira manifestação.

A inclusão de somente compositores brasileiros poderia ser um aceno ao cenário modernista/nacionalista de então? Um alinhamento com o pensamento deste corrente representado em linhas gerais como “nosso e novo”? Poderíamos considerar que este fato tenha relação apenas com a hipótese de que o movimento apresentava características mais próximas à música moderna do que a de vanguarda? Porque então a obra de Koellreutter não está presente neste primeiro programa? Enfim, questões interessantes a serem estudadas em outra oportunidade.

Sem dúvida uma das fontes documentais mais significativas no estudo desta primeira fase do movimento encontra-se na série de 11 edições do boletim publicado pelo grupo.

Esta série de publicações mensais, que tiveram início no mês de maio de 1940, demonstra quais foram suas estratégias de divulgação e inserção no debate público brasileiro. Também através desta publicação podemos perceber qual era a dinâmica do grupo, os temas de interesse, bem como acompanhar a lenta e gradual aproximação com a música de vanguarda. Segundo Ramos (2011):

O principal objetivo da publicação era a divulgação das discussões e questionamentos musicais que estavam acontecendo naquele momento no mundo. Para tanto, trazia informações sobre movimentos nacionais e estrangeiros; análises de obras e artigos sobre a música e o músico contemporâneo. (RAMOS, 2011: 14)

Em sua primeira edição publicada em maio deste ano consta a informação de que seu corpo editorial estava formado por H. J. Koellreutter, fundador, como diretor, o Prof. Octávio Bevilácqua, e como redatores o Prof. Brasília Itiberê, Egydio de Castro e Silva, Koellreutter e Luiz Heitor.

As edições seguiam uma estratégia bastante interessante na qual cada publicação vinha acompanhada com uma partitura como suplemento, esta geralmente de pequeno porte, inédita e frequentemente de compositores brasileiros.

A obra em questão estava vinculada a algum artigo que se referisse a seu

compositor. Desta forma, cada edição, para além dos demais assuntos, centrava-se em uma figura específica. O boletim não só trazia informações e promovia o debate como também fomentava o desenvolvimento musical local oferecendo novas peças inéditas.

A primeira obra foi *sem fim*, uma modinha de Frutuoso Viana para piano e canto, obra de caráter nacionalista. As demais edições foram dedicadas aos compositores Max Brand (nº3), Camargo Guarnieri (nº4), Luiz Cosme (nº5), Koellreutter (nº6), Villa-Lobos (nº7/8), Arthur Pereira (nº9) e Juan Carlos Paz (nº 10/11)” (EGG, 2005: 62).

Esta primeira edição trouxe diversos artigos, entre estes podemos destacar “O sucesso da música brasileira nos Estados Unidos”, assinado por Ildelfonso Falcão, e também “Uma canção popular religiosa e sua variante” escrita por Brasília Itiberê.

Trouxe também um interessante texto como o título “A atividade do grupo Música Viva” em 1939, onde consta que o grupo realizou cinco audições, assim chamadas as apresentações de cunho particular, e dois concertos com peças contemporâneas. Foram também promovidos um curso de interpretação e um total de dez conferências. Demonstrando que havia sido um ano em que o Música Viva realizou atividades diversas para além das atividades práticas de concertos e audições, mas também se fez presente com atividades didáticas como a promoção do curso de interpretação e também de conferências, cumprindo com seus propósitos educacionais.

Se nesta primeira etapa a vanguarda não havia tido espaço nas audições e concertos promovidos pelo Música Viva, é nos boletins através de artigos que encontra seu lugar.

Temas como a música atonal e o dodecafonismo foram apresentados e discutidos em algumas de suas edições. Compositores ligados à corrente serialista também foram apresentados aos leitores através de seus traços biográficos. Contudo, a vanguarda esteve diretamente presente nos complementos através de partituras com peças de caráter serialista expressionista.

Apesar do corpo editorial ser composto em sua maioria por simpatizantes do nacionalismo, Koellreutter conseguiu introduzir paulatinamente artigos que tinham como conteúdo a vanguarda. Isto se reflete, como podemos perceber, na quantidade de edições dedicadas a compositores vanguardistas. Em oito edições três foram

dedicadas aos compositores nacionalistas Camargo Guarnieri, Frutuoso Viana e Villa-Lobos, duas outras aos compositores Arthur Pereira e Luís Cosme, que não estavam diretamente ligados ao movimento nacionalista, e três foram dedicadas a Koellreutter, Max Brand e Juan Carlos Paz, compositores diretamente ligados à vanguarda ou, como no caso de Koellreutter, em transição para a linguagem serial.

É especificamente a partir da terceira edição que aparece a figura do compositor alemão Max Brand⁷⁰, uma figura muito importante neste período, mas pouco mencionada nos estudos sobre o Música Viva. Brand, que desembarcara no Brasil no mesmo ano que Koellreutter, assim como este, fugindo do regime nazista, havia estudado composição em Berlim com Erwin Stein e Alois Haba, e em 1929, já havia estreado sua ópera *Maschinist Hopkins*, escrita em uma linguagem atonal. Foi convidado por Koellreutter a contribuir com o boletim apresentando ao público brasileiro, pela primeira vez, os princípios norteadores do dodecafonismo.

Max Brand escreveu uma “Peça para flauta e piano”, publicada no Suplemento Musical do terceiro Boletim, de julho de 1940, na qual utilizou a técnica dodecafônica, apresentada ao público através do artigo “A Música e a Nossa Época”, publicado no mesmo Boletim. (WOLFF, 1991: 27)

Desta forma surgiu no boletim a primeira referência a uma obra que rompe com a “rotina musical”, uma obra escrita tendo como método a técnica dodecafônica. Embora pareça uma simples apresentação de uma estética diferente, na realidade marca a introdução de um debate que será muito importante e presente nos anos que se seguirão, sendo por vezes motivo de embates e rupturas dentro do próprio Música Viva.

Já a edição seguinte, de número 4, de setembro do mesmo ano, traz o artigo “A dodecafonia - horizontes novos”. Este artigo foi assinado por Lopes Gonçalves e

⁷⁰ Embora pouco se saiba da vida pessoal de M. Brand até sua chegada ao Brasil, em 1937, sua ligação com o modernismo vienense e a Segunda Escola Vienense o tornava *persona non grata* para o regime nazista. Tendo estudado composição em Berlim com Erwin Stein e Alois Haba, já em 1929 sua ópera *Maschinist Hopkins*, de conteúdo socialista, escrita numa linguagem atonal, havia feito enorme sucesso, tendo sido comparada à “Ópera dos Três Vinténs”, de Brecht e Kurt Weil, lançada no ano anterior. O caráter expressionista dessa pequena ópera parecia compatível com a intenção de denunciar a robotização humana na “era da máquina”. Além disso, o interesse de Brand pelo cinema experimental o levava a aproximar-se do engajado compositor Hans Eisler na produção de música para filmes expressionistas. Mas, com a chegada ao poder dos nazistas, suas obras foram banidas da Alemanha e, antes que o mesmo ocorresse na Áustria anexada, Brand, visto como um judeu modernista, conseguiu escapar para o Brasil. (WOLFF “Koellreutter e Max Brand no Brasil: signos da modernidade e da nacionalidade na Era Vargas”., 2015: 2)

se refere de forma positiva à nova linguagem. A edição de número 6, de novembro de 1940, foi dedicada a Koellreutter e traz como suplemento sua primeira obra dodecafônica *Invenções* para oboé, clarineta em si bemol e fagote. Segundo Adriana Faria (1997) em seu texto “Koellreutter e a Crítica de Andrade Muricy”, esta obra não passaria incólume pela crítica, que a considerava uma “cerebralidade schoenberguiana” por parte do compositor e uma obra de caráter “intencional e sistemática” (FARIA, 1997: 68). A edição de número 10/11, de maio de 1941, foi dedicada ao compositor argentino Juan Carlos Paz, considerado o primeiro dodecafonista latino-americano e criador da *Asociación Nueva Música*. Como suplemento trouxe sua obra *Balada para piano*.

Segundo Egg:

A leitura dos números 3 a 11 do boletim indica que a direção e os redatores do periódico foram mantidos, e que os nacionalistas continuaram participando da revista, mas aos poucos a música de vanguarda foi entrando na pauta. (EGG, 2005: 62)

Portanto, podemos inferir que ao menos nos boletins houve algum tipo de equilíbrio entre a corrente nacionalista e a corrente vanguardista, sendo que esta última vai aos poucos conquistando espaço e se estabelecendo no seio do grupo.

O boletim *Música Viva* teve como sua última edição desta primeira fase a de número 11°. Foram oito edições publicadas periodicamente e regularmente entre maio de 1940 a maio de 1941. Sua interrupção se deu devido a problemas de saúde enfrentados por Koellreutter por conta de uma intoxicação por chumbo, devido a seu trabalho como gravador de música na editora Magnione.

Se o tema da vanguarda musical, aqui entendida como as tendências de ordem atonal, dodecafônica e identificada como corrente estética expressionista, já estavam sendo discutidas nos boletins publicados pelo *Música Viva*, aos poucos também foi ganhando espaço nas orientações estéticas do próprio grupo. Kater (2001) defende que:

Ao invés de mera “florescência espontânea”, sua prática (atonalismo e dodecafonismo) muito provavelmente teria se instaurado enquanto proposta deliberada e objetiva, fundamento de um projeto maior de formação musical de orientação universalista, compatível com a franca tendência de modernização e cosmovisão das metrópoles brasileiras (em particular Rio de Janeiro e São Paulo) (KATER, 2001: 112).

Se tomarmos esta hipótese de Kater como válida, podemos inferir que o movimento, então deliberadamente, se direciona ao atonalismo como forma de expressão do grupo em vias a se posicionar como um grupo legitimamente ligado à vanguarda musical, desta forma se afastando do nacionalismo e do modernismo com os quais havia dialogado e convivido desde sua formação em 1939. Neste processo de transição, a figura do compositor Cláudio Santoro é sem dúvidas fundamental.

Nascido em Manaus e já tendo estudado piano e violino, recebeu do governo do estado do Amazonas apoio para continuar seus estudos musicais na cidade do Rio de Janeiro. Nesta cidade conheceu Koellreutter e, a partir do ano de 1940, tornou-se seu aluno. Santoro, ao que tudo indica, foi um dos responsáveis pelo novo direcionamento do Grupo, à medida que seu interesse pelo dodecafonismo despertara em Koellreutter o desejo por trabalhar esta técnica, bem como de divulgá-la entre seus alunos. Nas palavras de Koellreutter:

Em 40, quando eu ensinava composição a Cláudio Santoro, ele fazia a "Sinfonia para Duas Orquestras de Cordas", com trechos que já traziam essas técnicas em embrião. Ele me perguntou o que era dodecafonia. Eu não o forcei a fazer. Eu dava aulas de acordo com minha orientação estética. Ele estudou em conservatório e ouviu falar disso, mas não foi informado. No fundo ele me obrigou, com as perguntas que me fez, a estudar mais a coisa. E escrevi "Invenção", o primeiro trio rigorosamente dodecafônico. Mas quem me levou a fazer isso a sério foi o Santoro. (KOELLREUTTER, 1999: 04)

No ano de 1941, Santoro também contribui como articulista no boletim editado pelo grupo. São seus dois artigos. O primeiro foi publicado na edição nº9, com o título "Considerações em torno da música brasileira contemporânea". O segundo aparece na 10/11 edição: *Considerações em torno da música*.

Sobre Santoro há uma interessante nota divulgada no programa radiofônico do Música Viva que comenta um pouco sobre a sua personalidade e sua posição estética.

Cláudio Santoro, compositor brasileiro, tornou-se por temperamento e convicções estéticas um enérgico defensor das orientações universalistas da escola contemporânea mais avançada. Em virtude da orientação marcadamente nacionalista dos principais compositores brasileiros, Cláudio Santoro é um solitário cuja música é pouco conhecida no Brasil ... Orientado na técnica dos 12 sons, desenvolve por si mesmo essa tendência adaptando-a a seus sentimentos estéticos. Evita todas as influências do folclore e qualquer exterioridade aderindo ao atonalismo e visando unicamente a sua própria expressão [...] (Roteiro do programa Música Viva, 26 de janeiro de

1946)⁷¹

Santoro não só fará parte de todo um momento de transição para uma nova fase do movimento, como também pode ser considerado como um dos responsáveis por esta transição.

Neste processo de transição rumo a uma postura de caráter vanguardista, as rupturas com os membros ligados ao nacionalismo se tornam inevitáveis.

À medida que se estabelece um ambiente onde há uma maior atenção à música de caráter serialista e atonal, compositores que esteticamente estão mais próximos a técnicas compositivas que guardam com o tonalismo alguma relação, passam a sentir uma maior dificuldade de diálogo interno, considerando também que o nacionalismo possui todo um arcabouço de caráter ideológico fundado na ideia de nação povo e valorização do popular, o questionamento destes postulados e, se não muito, a ausência de atenção a estes postulados em prol de uma linguagem entendida como “universalista” cria um ambiente pouco confortável para os membros da ala nacionalista.

Este posicionamento da ala vanguardista do Música Viva frente a ala nacionalista fica ainda mais explícito quando esta se posiciona com relação à legitimidade da vanguarda, passando a considerá-la como uma forma de evolução da linguagem musical.

Basicamente, o argumento do grupo Música Viva era de que o ecletismo era algo natural, já que as tendências musicais vinham se sucedendo ao longo da história, e a música contemporânea era a sucessão do sistema tonal e do Romantismo. (SOARES, 2006: 22)

Neste contexto intelectual, os nacionalistas passaram a tecer duras críticas a este tipo de música. Entre estes críticos se encontrava João Itiberê da Cunha, que a princípio se referiu ao Música Viva positivamente, como sendo uma iniciativa bem-vinda. No entanto, ao se referir à música atonal dodecafônica em sua coluna no jornal Correio da Manhã, tecia duras críticas:

[...] música insólita, ou se quizerem inusitada, extravagante [...] é uma dessas imaginações diabólicas que parecem inventadas pelo bolchevismo musical para dar cabo da própria música [...]” (CUNHA, 1940)⁷²

⁷¹ In KATER, C. Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa, 2001: 308.

⁷²CUNHA, J. I. Uma instituição nova e promissora. Correio da Manhã. Correio Musical, 10/01/1940.

Não somente a crítica se levanta contra a nova estética, também o compositor Camargo Guarnieri se manifesta sobre o tema. Em artigo publicado em 28 de agosto de 1941 na revista *Resenha Musical*, Guarnieri tece críticas a obra de Koellreutter, mais especificamente a sua *Música de câmara para canto, viola, corno inglês, clarinete baixo e tambor militar*, na qual o compositor alemão emprega os princípios da técnica dodecafônica.

Guarnieri crítica a obra e comenta sobre seu desapontamento com a mesma devido ao emprego de técnicas serialistas.

Somando as críticas por parte da imprensa e de compositores nacionalistas, há também, por parte de Koellreutter, uma nova postura diante do cenário musical brasileiro. Se outrora o compositor e líder do movimento apresentava uma posição conciliadora entre as alas vanguardista e nacionalista, aos poucos vai se aproximando cada vez mais da primeira e, através de críticas, assume publicamente seu lugar como um intelectual alinhado com as tendências vanguardistas.

No ano de 1943 profere a conferência denominada *Problemas da Música Brasileira*. A conferência está dedicada a rebater as críticas de João Itiberê da Cunha e também de Andrade Muricy, críticos ferrenhos da música atonal. Nesta conferência, Koellreutter se posiciona como um defensor do dodecafonismo.

Neste ponto podemos perceber que já há uma ruptura entre estas duas tendências. De um lado, todo o nacionalismo com sua tendência de afirmação e conservação e, de outro, o Música Viva apresentando agora uma tendência à ruptura e negação. Tendências claramente antagônicas e inconciliáveis. A partir desta tomada de posição tem início uma nova fase para o Música Viva.

2.3 SEGUNDA FASE 1943 – 1945: A OPÇÃO PELA VANGUARDA.

Embora Kater considere o ano de 1944 como o ano em que tem início a segunda fase do Música Viva, observamos que o ano de 1943 tem uma importância muito grande para o grupo. É justamente neste ano que se tomaram decisões e tiveram lugar ações que consolidaram uma nova postura e um novo direcionamento, tanto estético como político.

Kater considera que o início desta nova fase se dá a partir da publicação do

primeiro manifesto do grupo, ocorrido no ano de 1944. Se tomássemos como premissa que a nova fase tem início a partir do momento em que se torna pública a nova postura, estaríamos de acordo com o pesquisador. Porém, cremos que esta nova fase tem início de forma paulatina desde 1943 e que os acontecimentos anteriores à publicação do manifesto são absolutamente relevantes para que o grupo se dirija a este momento. Pensamos que o manifesto não é senão a consequência destes fatos anteriores.

Nesse sentido, o ano de 1943 seria mais adequado como marco inicial de um novo período do Música Viva, já que é justamente neste ano que se dão uma série de ações que demonstram o novo posicionamento.

Dentre estas ações podemos destacar o processo de reorganização interna através da implantação de um estatuto, em cujo texto podemos encontrar, no seu artigo nº3 pontos determinantes, como aparece, por exemplo, no item b, que indica como objetivo do grupo: “proteger e apoiar principalmente as tendências dificilmente acessíveis”.

Neste ano de 1943, Koellreutter se posicionou mais explicitamente como um defensor da música atonal e suas vertentes, tornando pública sua posição ao realizar a conferência “Problemas da Música Contemporânea”, onde fez uma defesa da técnica dodecafônica rebatendo as críticas de João Itiberê da Cunha.

Portanto, tratou-se de um ano em que houve uma reorganização interna, a saída de membros antigos ligados à música nacionalista e moderna, e um novo posicionamento em defesa da música de vanguarda por parte de Koellreutter.

Este redirecionamento fez um aceno a novos compositores de tendências vanguardistas e culminou no manifesto do ano seguinte, que tornou pública a nova postura do grupo, deixando claro que, a partir de então, o Música Viva deveria ser visto como um movimento de contraponto às estéticas nacionalistas e modernistas e no qual a música de vanguarda encontraria abrigo e divulgação.

O ano seguinte foi o ano em que dadas as novas diretrizes, se concretizaram diversas ações resultantes dos impulsos e da energia posta em movimento no ano anterior. Foi em 1944 que aconteceu a filiação de novos membros ligados à música de vanguarda. Além de Claudio Santoro, membro desde 1941, destacamos a filiação

de compositores como Guerra-Peixe e Edino Krieger⁷³, então alunos de Koellreutter e adeptos a linguagens atonais.

No dia 1º de maio, dia do trabalhador, veio a lume o primeiro manifesto, que deu a conhecer publicamente as novas diretrizes desta fase e deste novo corpo de filiados. Teve início também a divulgação das ideias do grupo através do programa de Rádio Música Viva, uma iniciativa que englobava não só a divulgação das peças e tendências defendidas pelo grupo, como também realizava, diretamente, um dos objetivos do grupo: a formação de público através da informação e atualização das ideias estéticas musicais. Também foi neste ano que se consolidou o Música Viva Paulistano, em gestação desde 1941.

Neste período percebemos que o grupo Música Viva estava passando por um redirecionamento estético, assim como também acontecia com as obras de seu próprio idealizador. Esta fase coincidiu com um interesse cada vez maior de Koellreutter pela linguagem atonal, o que o levou a explorar novos horizontes e a apresentar uma nova abordagem estética em suas obras.

Ao chegar ao Brasil o maestro alemão ainda não trabalhava efetivamente com uma técnica compositiva que poderíamos chamar de vanguardista, no sentido com o qual estamos trabalhando, ou seja, uma estética que rompia com a tradição. Kater (2001) inclusive aponta que a obra *Sonata 1939*, escrita neste ano na cidade do Rio de Janeiro, claramente ainda obedecia às regras do sistema tonal. Inclusive, o pesquisador destaca que esta obra está na tonalidade de lá menor, e que:

Em graus diferentes, esta e outras peças remetem-se de maneira muito mais direta à via estética adotada por um Hindemith do que aquele praticado por um Schoenberg, com que de fato não possui nenhuma afinidade (Kater, 2001: 107)

Porém, o interesse cada vez maior de Koellreutter pela música atonal foi estimulado pelo interesse na técnica dodecafônica por parte de seu aluno Cláudio Santoro.

Em programa radiofônico veiculado poucos anos antes de sua morte,

⁷³ Edino Krieger: Compositor, crítico musical e produtor cultural, foi um dos principais nomes da criação musical brasileira. Seu catálogo inclui diversas obras para orquestra sinfônica e de câmara, oratórios, obras para coro e para vozes e instrumentos solistas, além de partituras incidentais para teatro e cinema. Suas composições têm sido executadas com frequência no Brasil e no exterior. Disponível em: <https://musicabrazilis.org.br/compositores/edino-krieger>. Acesso em: 21/12/2021.

Koellreutter comentava como se deu seu primeiro contato com a técnica dos 12 sons ainda em seu tempo de estudante na Alemanha, bem como em que circunstâncias passou a fazer parte em suas obras.

“Eu comecei a trabalhar música dodecafônica, que eu tinha estudado com o compositor Hans Krenek já em Genebra e com Scherchen também, mas eu não usava essa técnica [...]. Acontece que o Cláudio Santoro, num determinado momento, trouxe uma Sinfonia para Duas Orquestras de Cordas [...]. Eu vi, analisando a peça e comentando a composição dele, que esteve no início de seus estudos de composição, eu senti uma certa tendência ao serialismo, não rigoroso [...]. Eu perguntei a ele: o que é que você conhece de Schoenberg e ele quase não conhecia naquele tempo nada. [...]. Então, eu mesmo comecei a desenvolver uma espécie de didática da técnica dodecafônica (KOELLREUTTER apud OLIVEIRA, R. M, 2010: 87)⁷⁴

Koellreutter compôs, já no ano de 1940, a obra *Invenção para oboé, clarinete e fagote*, primeira obra de caráter dodecafônico, na qual o compositor empregou de forma ortodoxa esta técnica. A obra foi incluída como suplemento na edição de nº6 do *Boletim Música Viva*.

Poderíamos inferir que esta primeira incursão no mundo da dodecafonía foi uma forma de se aprofundar na técnica em vistas da própria necessidade como docente. Pensamos que assim se deu pelo fato do emprego da técnica se dar de forma bastante tradicional nesta primeira obra.

É a partir da sua *Música 1941*, escrita para piano, que podemos considerar que o compositor se apropria da técnica, e esta passa a ser um dos recursos composicionais mais presentes em suas peças neste período.

Esta apropriação se dá a partir do estudo e da experimentação do compositor, que passa a dominar os princípios básicos e a trabalhar de forma que sua personalidade se torne elemento presente no resultado do emprego desta determinada técnica. É a partir das escolhas que se fazem ao trabalhar o material musical, tendo a técnica como elemento intermediário, que se desenvolve um processo dialético entre compositor e técnica, do qual emerge um estilo próprio. Partindo deste princípio, é nesta sonata em três movimentos que emerge um Koellreutter já com um estilo atonal, serial e por fim dodecafônico.

Sobre a obra em questão, o pesquisador Adriano Braz Gado, em seu artigo “Koellreutter e o serialismo” (2006), traz informações que denotam por parte do

⁷⁴ Programa radiofônico Música de Invenção. São Paulo: Cultura FM, maio de 2000.

compositor um domínio da técnica a partir das próprias soluções inventivas no emprego do dodecafonismo:

O movimento (I) tranquilo não emprega os doze sons da série, mas somente segmentos incompletos da série. Portanto, aqui não ocorre a técnica de doze sons conforme os seus princípios básicos [...] O movimento (II) Muy expresivo, de andamento lento, faz uso da técnica de doze sons utilizando a série somente em sua forma Original, em diversas transposições. Apesar do emprego dos doze sons, seu uso não é sistemático. O movimento (III) Muy ritmado y destacado é o que utiliza a técnica de doze sons mais próxima de seu uso clássico. (GADO, 2006: 3)

Na citação anterior podemos perceber nitidamente que a *Música 1941* se trata de uma obra dodecafônica, porém também podemos observar que há a omissão de uma nota da série no compasso 5, uma “omissão de classe de altura”. Demonstra através de seu emprego em outros momentos da obra um traço característico do uso da técnica pelo compositor, denotando um procedimento de caráter pessoal e estilístico.



Figura 2 Compasso 14 e 15 *Música 1941*⁷⁵ Koellreutter⁷⁶

A partir do ano de 1943 Koellreutter passou a desempenhar, juntamente com seu aluno Santoro, um papel como defensor da música atonal e, por extensão, da música dodecafônica, da qual tornou-se um praticante. Participou intensamente do debate público através de entrevistas e conferências, apresentando uma postura mais combativa, criticando as velhas estruturas de ensino, contrastando com a sua posição apaziguadora da primeira fase.

Neste ano, mais especificamente no dia 18 de dezembro, o líder do *Música*

⁷⁵ Apud GADO, A. B. Koellreutter e o serialismo: *Música 1941* - um estudo de análise, 2006.

⁷⁶ Sonata 1941, de Hans-Joachim Koellreutter, interpretada por Beatriz Román. Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MpwyffCVJdk>. Acesso em: 16/12/2021.

Viva, realizou a conferência “Problemas da Música Contemporânea”, no Salão da Biblioteca do Conservatório Nacional de Música. Esta conferência teve por objetivo rebater as críticas de João Itiberê da Cunha (Correio da Manhã), que, ao lado de Andrade Muricy (Jornal do Comércio) era um ferrenho crítico da música dodecafônica. Em um de seus muitos artigos, Cunha critica de forma bastante ácida a obra *Música 1941*.

Logo para começar uma pergunta. Por que “Música 1941”, e não “Música 2941” ou 594? Ou mesmo sem marcação alguma no tempo e no espaço? (Koellreutter que tenha paciência. Música é música. Notas esparsas, por mais bem arrumadas que sejam, constituindo apenas ruídos musicais – ou anti-musicais – não podem ter a pretensão de ser música (CUNHA apud ÁVILA, 2016: 34)

Na referida conferência, Koellreutter rebatia as críticas de forma a tentar demonstrar que há um valor importante na música atonal, e para corroborar com seus argumentos promovia a audição de *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg, uma obra emblemática e simbólica do movimento. Porém, também foram ouvidas nesta ocasião a *Sonatina para oboé e Piano*, de Cláudio Santoro⁷⁷, como representante da produção brasileira, entre outras obras.

Nesta mesma data foi publicada a entrevista no jornal *Diário da Noite do Rio de Janeiro*, intitulada “O Futuro Terá uma Nova Expressão Musical”. Segundo Souza (2009), “Essa entrevista é de notável importância porque indica a nova projeção pública de Koellreutter, agora como polemista, séquito de seu intuito permanente de renovação musical” (SOUZA, 2009: 72).

Esta nova postura vai cada vez mais se consolidando e se radicalizando, como podemos perceber em suas críticas à educação musical direcionadas à Escola Nacional de Música, emitidas em entrevista concedida a revista *Diretrizes* no ano seguinte.

Creio que há, neste momento, maior precisão de educar professores que virtuosos [...] Falta aqui a base [...] aliás, a matéria principal do ensino da música é a composição. E, infelizmente as cadeiras de composição nas escolas oficiais brasileiras são ocupadas por professores de teoria, nunca por compositores. Os resultados são lastimáveis. Não há nenhum compositor que possa ser levado a sério, entre os músicos brasileiros de 20 a 35 anos, formado pela Escola Nacional de Música. Acho que isso demonstra

⁷⁷ Cláudio Santoro, *Sonatina para Oboé e Piano*. Recital da classe de Oboe do professor Ravi Shankar, DEMUS-UFPA Oboé: Junielson Nascimento Piano: Lucas Bojikian. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ba3SD_JNb_s. Acesso em: 17/12/2021.

claramente que nada se faz no sentido de preparar verdadeiros profissionais que se possam dedicar a um mister da mais alta responsabilidade, como a música. [...] Ensina-se teoria em lugar de prática; regras em vez de criação, análise quando deveriam ensinar síntese. O estudante fica cheio de teorias antiquíssimas e acaba por desconhecer completamente os processos modernos de composição. A escola parou em Debussy [...] ora isso é um absurdo. Imagine um aluno de medicina que aprendeu, na faculdade, a técnica operatória de cem anos atrás (KOELLREUTTER, 1944)⁷⁸

Esta nova postura de seu líder colocou o Música Viva em uma posição cada vez mais ofensiva, e à medida que se projetava como um movimento de vanguarda, ia cada vez conquistando mais espaço nos meios de comunicação, e colocava-se como um representante das novas ideias musicais e como veículo importante de uma nova estética que respondia a um tipo de “evolução da linguagem musical”, na visão do grupo.

Esta projeção pública foi seguida por uma reformulação interna, que se deu, como foi dito anteriormente, em fins de 1943, a partir da proposição de um estatuto para o grupo que estivesse mais de acordo com as novas posições estéticas de seus mais destacados membros: Koellreutter e Santoro.

Este estatuto previa a divisão das competências em três instâncias, Assembleia Geral, Comissão Executiva e Júri, cada qual com funções e atribuições bem definidas. Contudo, no artigo de número três, “Finalidades”, se lê:

Art. no.3: O grupo “Música Viva tem como fim: a) cultivar a música contemporânea de valor para a evolução da expressão musical e considerada a expressão de nossa época, de todas as tendências, independente de nacionalidade, raça, ou religião do compositor b) proteger e apoiar principalmente as tendências dificilmente acessíveis c) reviver as obras de valor da literatura musical das grandes épocas passadas, desconhecidas, pouco divulgadas ou de interesse especial para a evolução da música contemporânea d) promover uma educação musical ampla e popular sob pontos de vista modernos e atuais e) animar e apoiar todo movimento tendente a desenvolver a cultura musical f) promover o trabalho coletivo e a colaboração entre os jovens musicistas no Brasil (ÁVILA, 2016: 36).

Vários são os pontos que poderíamos destacar em uma análise mais profunda deste documento. Porém, para não nos alongarmos muito, neste item destacamos apenas dois pontos, que divergem do primeiro documento público intitulado “o nosso programa” e publicado na primeira edição do Boletim Música Viva, de maio de 1940.

⁷⁸ Koellreutter. “A música e o sentido coletivista do compositor moderno”. In: Diretrizes, 05/11/1944. (Fundação Koellreutter).

Há um nítido contraponto entre estes dois documentos. Quando no primeiro, “o nosso programa”, por um lado, em seu segundo parágrafo lemos que uma das finalidades do grupo será sobretudo “a proteção da jovem música brasileira”, no estatuto, por outro, podemos ler “cultivar a música contemporânea... de todas as tendências, independente de nacionalidade, raça, ou religião do compositor.” Este trecho deixa claro a ruptura com as tendências nacionalistas.

Um outro ponto a destacar, e que não consta no texto “O nosso Programa”, refere-se ao item b), onde lemos que um dos objetivos é “proteger e apoiar principalmente as tendências dificilmente acessíveis”, um claro aceno à música de vanguarda em sua manifestação atonal.

Somente estes dois pontos já podem nos dar uma ideia aproximada das profundas mudanças que o grupo passou nesse período.

O processo de reorganização interna e sua postura mais combativa contribuíram para que houvesse também uma renovação de membros. Nomes como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Egydio Brasília Itiberê, Otávio Bevilacqua, Andrade Muricy, Werner Singer e Alfredo Lage, que estiveram presentes até então, a partir desta reestruturação, não mais aparecem em seus quadros.

Contudo, por outro lado, as novas diretrizes também atraem novos membros, estes por sua vez mais inclinados à música atonal. Entre estes podemos citar: Jayoleno dos Santos, Marcos Nissenson, Santino Parpinelli, Loris Pinheiro, Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Egydio de Castro e Silva, Edino Krieger, João Breitinger, Mirella Vita, Oriano de Almeida. Muitos dos novos membros do grupo eram ou haviam sido alunos de Koellreutter.

Com esta nova organização interna e a inclusão de novos membros notadamente jovens compositores, o Música Viva passou a ser um movimento mais coeso no que se referia ao alinhamento estético de seus membros. Embora pudessem ser notados traços e elementos que denotavam a personalidade de cada compositor, em linhas gerais, se nota uma estética que permeava a produção do grupo, norteadada pelo atonalismo.

Como dissemos anteriormente, em 1944 o grupo tornou pública sua nova postura através da publicação de um manifesto. Embora já tenhamos abordado no capítulo I, em linhas gerais, os elementos que caracterizam um documento manifesto, pensamos que seja oportuno aqui apresentar este gênero textual de forma mais

detalhada. Consideramos importante entender do que se trata e quais são suas características para compreender a importância simbólica da qual um documento como este é portador.

Um manifesto é um documento que serve como uma forma de divulgação de ideias e de fixação de posições que marcam uma abordagem, que em geral demonstra um certo antagonismo com o *status quo*. Geralmente é apresentado de forma concisa e concentrada e traz em linhas gerais os princípios que norteiam a nova abordagem. Gelado (2006) destaca quais seriam suas características.

[...] a tomada de posição de seu(s) assinante(s); o conseqüente requerimento perante o público de aderir ou de explicitar o desacordo; o cariz performático do discurso; que significa a assunção de um risco e expressa um juramento ou promessa por parte do(s) signatário(s); e a presença de momentos egoísticos ou refutativos. Trata-se, pois, de um discurso axiomático cuja estruturação demonstrativa exhibe um caráter “manifesto” (GELADO, 2006: 38)

Devido à importância de um manifesto, podemos inferir que, ao adotar este tipo de documento, o grupo Música Viva objetivava tornar pública sua nova postura diante do cenário musical brasileiro, se colocando como um movimento que reunia membros com ideias e princípios em comum e que comungavam dos mesmos ideais, ideais estes que divergiam das demais correntes de então. Portanto, entendemos que com este documento o Música Viva se apresentava agora publicamente como um movimento de vanguarda.

O Manifesto Música Viva foi publicado pela revista *Clima* no dia 1º de maio de 1944, e assinaram o documento Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Egídio de Castro e Silva, João Breitinger, Hans-Joachim Koellreutter, Mirella Vita e Oriano de Almeida.

O Grupo Música Viva surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito. A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do Grupo Música Viva. Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência. A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova. Ideias, porém, são mais fortes do que preconceitos! Assim o Grupo Música Viva lutará pelas ideias de um mundo novo, crendo na força criadora

do espírito humano e na arte do futuro. 1º de Maio de 1944. Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Egídio de Castro e Silva, João Breitinger, Hans-Joachim Koellreutter, Mirella Vita e Oriano de Almeida (NEVES, 1981: 94)

Como é possível perceber, trata-se de um documento de poucas linhas, com suas principais ideias e princípios postos de forma concisa e objetiva. A seguir, destacamos alguns pontos que chamam a atenção neste documento.

Primeiramente, já em suas primeiras linhas o grupo se apresentava como “uma porta que se abre à produção musical contemporânea”. Essa afirmação poderia dar a entender, então, que outras portas, ou movimentos não davam essa abertura à música de vanguarda.

Em seguida, se posicionavam como um grupo que estava “participando ativamente da evolução do espírito”, denotando que, nesta fase, entendiam a música de vanguarda como sendo o resultado de um processo evolutivo.

Mais adiante, podemos ver que há também uma mudança significativa com relação à defesa da música brasileira. No texto “o nosso programa”, publicado na primeira edição do *Boletim* em 1940, o grupo afirmava que a atividade do Música Viva “dedica[va]-se principalmente à música contemporânea e sobretudo à proteção da jovem música brasileira”, desta forma em consonância com as ideias modernistas e nacionalistas. Já, no manifesto, esta postura muda significativamente, pois se afirmava que o grupo iria divulgar “...a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano...”, se distanciando, portanto, dos nacionalistas e se aproximando cada vez mais de grupos musicais de vanguarda latino-americanos, como por exemplo o Nueva Música.

O manifesto também deixava claro que o grupo compreendia este período como um período de radicais transformações sociais, um tipo de “revolução espiritual”, que, por sua vez, “se faz notar também nos meios sonoros”. Considerava esta situação como a causa da incompreensão da qual a música de vanguarda era objeto, deixando transparecer mais uma vez uma visão evolutiva da música.

Por fim, declarava que “o Grupo Música Viva lutará pelas ideias de um mundo novo”, deixando claro que a partir de então tornaria-se um grupo mais combativo e defensor dos ideais vanguardistas.

Neste mesmo ano de 1944, o Música Viva passou a atuar também de forma a divulgar seus princípios pelo meio de comunicação mais popular na época: o rádio.

Esta também pode ser considerada uma abordagem de vanguarda promovida pelo grupo, que expandia seu alcance, antes restringido às salas de concertos e à mídia impressa. A partir deste momento, se fazia presente também no cotidiano brasileiro através de um moderno veículo de comunicação de massas. Segundo Ornaghi (2013:122) este veículo se “difundia vertiginosamente” desde sua primeira transmissão no Brasil em 1922.

O programa passou a ser transmitido a partir de 13 de maio de 1944 pela Rádio Ministério da Educação e Saúde (PRA-2), portanto apenas poucos dias depois da publicação do manifesto.

Segundo ASSIS:

O objetivo dos programas radiofônicos *Música Viva*, era, dentre outros, fomentar um novo circuito de divulgação para a música contemporânea, sobretudo para aquela produzida pelos jovens compositores brasileiros e latino-americanos (ASSIS, 2010: 61).

Os programas eram de frequência semanal, alternando entre apresentações ao vivo e programas que transmitiam gravações em disco. As apresentações ao vivo contavam com a colaboração dos próprios membros do grupo e também com a participação de convidados. Não raramente participavam intérpretes de outros países latino-americanos (ASSIS, 2010: 61). Dentre os colaboradores mais frequentes, destacavam-se Egydio de Castro e Silva, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Koellreutter, Aldo Parisot, João Breitinger, Edino Krieger, Esteban Eitler, Geni Marcondes e Eunice Catunda.

Nestes programas foram apresentadas, em primeira audição, diversas peças de compositores brasileiros e também latino-americanos, além das obras de compositores europeus e norte-americanos, também em primeiras audições.

Houve transmissões de peças de compositores nacionalistas, estas por sua vez em menor número. Nomes como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri estiveram presentes nos programas transmitidos, evidenciando que houve por parte do *Música Viva* uma postura não excludente, mesmo ante as novas abordagens estéticas praticadas pelo grupo. Portanto, não eram apenas composições de caráter atonal que estiveram presentes nos programas. Podemos especular por quais razões os programas contemplavam obras de caráter nacionalista. Poderia ser pelo apelo popular que a música nacionalista apresentava e apresenta, sendo de alguma forma

mais “palatável” ao público, ou mesmo pela necessidade de um aceno ao governo getulista que via com bons olhos a corrente nacionalista. Soares, contudo, pondera que:

O argumento do grupo Música Viva era de que o ecletismo era algo natural, já que as tendências musicais vinham se sucedendo ao longo da história, e a música contemporânea era a sucessão do sistema tonal e do Romantismo. Por isso, nos programas de rádio do grupo, tanto se podia ouvir os compositores clássicos quanto os modernos e os brasileiros. (SOARES, 2006: 22)

Seja por conta de um apelo popular, seja pelo fato de atender a uma linha simpática ao governo, ou mesmo, como aponta Soares, um tipo de visão positivista de progresso, fato é que, em alguma medida, a vanguarda e a música nacionalista conviveram no ambiente deste programa radiofônico.

Um fato pontual não passa despercebido ao analisarmos estas questões. Percebemos um padrão que pode sugerir um tipo de estratégia que o grupo empregou para suas primeiras transmissões. Assim como se deu com sua primeira audição nos idos de 1939, também a primeira edição do programa radiofônico do Música Viva contou com apenas peças de compositores brasileiros. Foram apresentadas nesta ocasião *Invenção*, de Guerra-Peixe, *Dois improvisos*, de Guarnieri, *Sonata para violoncelo e piano*, de Santoro e o *Choro n°2*, de Villa-Lobos. Neste programa não aparecem obras estrangeiras e também percebemos um equilíbrio entre a música de vanguarda, representada por Santoro e Guerra Peixe, e a música moderna nacionalista, por sua vez representada pelas composições de Guarnieri e Villa-Lobos.

Este equilíbrio no repertório não se fez presente no segundo programa, transmitido logo em seguida no dia 27/05/1944. Nesta ocasião, foi apresentada na íntegra a obra *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, obra que representava a corrente expressionista, portanto atonal, e considerada uma das obras mais representativas da vanguarda musical.

Esta posição de alinhamento com a vanguarda vê-se reforçada quando analisamos o texto que foi lido no programa de 11 de janeiro de 1947, dedicado integralmente aos compositores brasileiros Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Heitor Alimonda⁷⁹. Este texto enfatizava que havia um rompimento bastante profundo entre

⁷⁹ Heitor Alimonda: É Graduado em piano pelo Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Também cursou estudos superiores de Órgão pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio

a vanguarda musical brasileira, representada por estes compositores, e a corrente nacionalista.

A arte dos mais jovens compositores brasileiros rompe energicamente com a tradição concebendo uma arte mais universalista, sem a preocupação de regionalismo expresso por características especiais de país e raça, integrando -se nas correntes mais avançadas da música contemporânea. Sua obra, alheia a preconceitos e doutrinas, não pretende ser outra coisa senão a expressão real e sincera de nossa época. Estes jovens, talvez se encontrem na madrugada de um novo estilo. ...Não tem a obsessão do belo, e, principalmente, “essa intenção estúpida, pueril mesmo e desmoralizadora de criar obra-de-arte perfeitíssima e eterna”, para falar como Mário de Andrade. Pretendem ser unicamente sinceros, verdadeiros (Roteiro do programa Música Viva de 11 de janeiro de 1947 apud KATER, 2001: 313).

Como é possível perceber, o texto deixava muito clara a posição do Música Viva e suas divergências com a corrente nacionalista, se posicionando mais uma vez como antagonista dos princípios defendidos por esta corrente.

Sobre o programa, percebemos que se tratou de uma iniciativa bastante arrojada para a época e uma estratégia que possibilitou a divulgação dos princípios do grupo para um número significativo de pessoas. Também é possível perceber que não se tratou de uma iniciativa excludente, já que eram transmitidas obras de outras correntes estéticas, bem como de outros períodos históricos. Contudo, esta posição não excludente não foi motivo para que o grupo se afastasse de seus objetivos de divulgação da música de vanguarda.

Ainda neste ano se concretizara mais um projeto de Koellreutter, agora em terras paulistanas, a criação de um núcleo do Música Viva em São Paulo, o que expandia o projeto para além das terras cariocas. O jornal *Diário de São Paulo*, em sua edição de 28/07/1944, anunciava publicamente a novidade.

Formado naquele então por Geni Marcondes, Ruy Coelho, Álvaro Bittencourt, Ducks Simon, Ulla Simon-Wolf, Eva Kovach, Lídia Alimonda, Jenny Pereira e Magdalena Nicoll, integravam também o grupo, além destes nomes, vários outros artistas e intelectuais. (KATER, 2001: 73)

O projeto, porém, já vinha sendo gestado desde o ano de 1941, quando Koellreutter passou a oferecer cursos particulares nesta cidade, e, desta forma,

de Janeiro, 1977; Tem Pós-Graduação em Metodologia do Ensino do Piano pela Royal Academy of Music de Londres e doutorado pela Escola de Música da UFRJ em 1952, onde ocupou a Cátedra em 1963, exercendo a carreira do magistério desde o ano de 1952. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gppi/alimonda-heitor/>. Acesso em: 16/12/2021.

angariando um grupo de alunos que se tornariam a base para o núcleo paulista.

Entre as atividades do núcleo paulista estavam os recitais e as palestras de Koellreutter. Estas ações geralmente eram abrigadas na casa da Família Siman, família de origem alemã que promovia em sua residência, além de recitais diversos, outros tipos de encontros culturais. A família também oferecia hospedagem aos artistas convidados residentes em outras cidades. Posteriormente, os encontros do movimento paulista se deram na casa de Nininha Gregori, aluna de composição de Koellreutter.

No que se refere às questões estéticas, este período se caracterizou pela afirmação do grupo como representante da vanguarda nacional e pelas amplas atividades em prol da divulgação da música de vanguarda. Foram realizadas ações práticas como concertos, palestras, entrevistas, tendo sido talvez a mais arrojada das ações o programa de rádio Música Viva.

Porém, para além das discussões de cunho estético dentro do grupo, acentuavam-se as discussões de caráter social e político, que exigiam por parte de seus membros um posicionamento ante as vertiginosas mudanças pelas quais o mundo estava passando com o fim da Segunda Guerra Mundial e o início da guerra fria. No Brasil, especificamente, se dá o fim do Estado Novo, com a queda de Getúlio Vargas em outubro de 1945, e também se acentuam no país as discussões que tinham como base a dicotomia capitalismo x comunismo. Neste contexto, o grupo se alinha mais ao pensamento de esquerda, passando a ver suas ações artísticas como atos políticos que poderiam contribuir para a construção de um mundo pós-guerra com mais justiça social. Um reflexo dessas discussões foi o aparecimento do conceito de “Capacidade coletiva de uma geração”:

Entretanto, esse desenvolvimento de uma nova mentalidade impõe a necessidade de “destruição de preconceitos e valores doutrinários, acadêmicos e superficiais”, para a criação de um novo ambiente cultural para o qual “não interessa o indivíduo, mas a capacidade coletiva de uma geração” (KOELLREUTTER, 1944)⁸⁰

PORTO (2002), ao tratar desta segunda fase do Música Viva, aponta como sendo uma de suas características a “ampla divulgação da produção musical contemporânea (boletins, audições e radiodifusão)” e a “contemporaneidade e

⁸⁰ KOELLREUTTER. Sabotado pela crítica reacionária o movimento de música moderna. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1944.

renovação, atualizando conteúdos, conceitos, meios e desempenhos de novas possibilidades estéticas. (PORTO, 2002: 257).

No que se refere às questões de ordem ideológica, aponta que se tornava cada vez mais presente a discussão sobre a necessidade de “[...] uma função social do compositor no mundo contemporâneo” bem como o “sentido coletivista da música” e a “Superação do individual pelo coletivo” (PORTO, 2002: 257).

Estas últimas questões tornavam-se protagonistas à medida que o movimento direcionava suas discussões cada vez mais para o campo político-ideológico. E estariam cada vez mais presentes a partir da publicação de seu segundo manifesto.

2.4 TERCEIRA FASE: MÚSICA E IDEOLOGIA. A FUNÇÃO SOCIAL DO COMPOSITOR

A partir de 1945 o Música Viva passou a vivenciar internamente um processo que se caracterizava por uma tomada de posicionamento e de alinhamento de caráter político-ideológico. Se, na segunda fase, parecia haver uma coesão de ideias e ideais, nesta terceira fase o que se percebe é que houve uma gradual, porém constante tensão e afastamento entre seus membros, devido à radicalização em suas posturas políticas.

O realinhamento das forças políticas no pós-guerra, especialmente a guerra fria, influenciou profundamente os movimentos artísticos e intelectuais e, de certo modo, acabou obrigando os artistas a uma tomada de posições a favor de um ou de outro lado. Foi neste contexto que observamos o alinhamento da maioria dos membros do Música Viva com os ideais de esquerda. Tudo indica que esse fato aconteceu no mesmo ano de 1945, ano que marcou o fim da Segunda Guerra, e que, no Brasil, apontou para o início da redemocratização, com a publicação da lei Constitucional nº9⁸¹. Também neste ano o Brasil restabeleceu as relações

⁸¹ Trata-se de Lei complementar promulgada por Getúlio Vargas em 28 de fevereiro de 1945. Oficialmente denominada de Lei Constitucional nº 9. Esta lei emendou a Constituição de 1937, possibilitando e regularizando a realização de eleições abrindo as portas para o processo de redemocratização brasileiro. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lct/lct009.htm. Acesso em: 16/03/2022.

diplomáticas com a União Soviética, e revogou a lei que proibia os partidos políticos. Outro fator bastante relevante foi a volta à legalidade do PCB⁸².

Já na segunda fase do Música Viva era possível perceber uma simpatia por alguns ideais mais à esquerda no grupo, notadamente nas discussões e posicionamentos de caráter estético. Porém, a partir de 1945 alguns dos membros do Música Viva também passaram a se posicionar de forma mais contundente a favor de uma esquerda de cunho soviético. Exemplo disto é a composição *Ode a Stalingrado*, para coro e orquestra, escrita por Santoro neste mesmo ano de 45. Santoro não somente era simpático aos ideais comunistas, como também era um filiado do partido comunista brasileiro desde 1944 defendendo um ‘realismo artístico pautado na valorização das chamadas “culturas populares” (BUSCACIO; BUARQUE, 2017:143)

É datado deste ano um interessante documento, o Manifesto 1945, do Grupo Música Viva, um documento que pode dar uma ideia sobre o momento pelo qual o grupo estava passando e também ajudar a entender como se deu esse processo onde as discussões sobre estética aparentemente passaram a segundo plano.

Sobre este documento, Kater (2001) comenta que o referido texto foi encontrado no arquivo pessoal de Geni Marcondes no ano de 1989, sob a forma de “texto datilografado e contendo várias correções manuscritas” (KATER, 2001: 245).

Também comenta que não é possível afirmar que tal documento tenha sido publicado na época. Portanto, considera que este texto foi utilizado, a princípio, como um tipo de rascunho de ideias e que serviu de base para o manifesto de 1946. Souza, L. C. (2014), fazendo um contraponto com esta conclusão de Kater, aponta:

[...] Kater vê no “Manifesto 45” a preparação do “Manifesto 46”, obscurecendo, assim, o que esse documento tem de mais revelador, o fato de ele não ser o marco de uma nova posição do grupo, mas a cunha desagregadora desse (SOUZA, L.C., 2014: 178)

Pensamos que Souza aponta para um fato muito relevante: o início do processo de incompatibilidade ideológica entre os membros do grupo. Neste período começam

⁸² Em outubro de 1945 o PCB retornou à legalidade, obtendo seu registro eleitoral. O enorme prestígio desfrutado pela União Soviética após o fim da Segunda Guerra Mundial contribuiu para que o partido obtivesse expressivo crescimento. Nas eleições presidenciais realizadas em dezembro, o PCB lançou a candidatura do ex-prefeito de Petrópolis, Iedo Fiúza, que não pertencia aos seus quadros. Fiúza obteve 10% do total de votos. Fonte FGV-CPDOC. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/QuestaoSocial/PartidoComunista>. Acesso em: 21/12/2021.

a surgir posições divergentes, que são notadas neste documento. Um dos parágrafos que chama a atenção no texto é o que trata justamente da questão do nacionalismo:

Acreditamos na música como a única linguagem universalmente inteligível, capaz de criar um ambiente real de compreensão e solidariedade (entre os homens), e que o nacionalismo (em música) constitui um dos grandes perigos, dos quais surgem as guerras e as lutas entre os homens; pois consideramos o nacionalismo em música, tendência puramente egocêntrica e individualista, que separa os homens, originando forças disruptivas. (MÚSICA VIVA 1945, apud KATER, 2001: 79)

Neste trecho do manifesto há uma franca condenação ao nacionalismo, considerando-o como “um dos grandes perigos, dos quais surgem as guerras”. Não se faz uma distinção clara entre um nacionalismo político-ideológico e um nacionalismo estético. De fato, neste trecho toma-se um pelo outro.

Outro parágrafo que chama a atenção é o que comenta sobre a liberdade da forma musical. Contraditoriamente, em parágrafo anterior há toda uma descrição sobre qual seria o tipo de música a ser “preconizada”. Esta seria uma música “anti-formalista”. Além de ser anti-formalista, a música deveria ser “baseada na comparação entre grandes tensões harmônicas e melódicas que garantem o equilíbrio da construção musical”. Desta forma, a liberdade fica restrita a uma fórmula já pré-determinada. Mais adiante, segue um parágrafo onde se pode ler:

Preconizamos a liberdade da forma musical, trazendo em consequência a anarquia formal; pois a anarquia é o absoluto da forma, porque é o absoluto da ordem e da organização, considerando que num Estado chegado à anarquia, não há mais governo, não por motivos exógenos, mas porque não há mais necessidade de governo, pois que o povo está de tal maneira educado e organizado que não precisa mais de uma forma governamental. E assim a anarquia é a organização na sua forma mais perfeita. (MANIFESTO 1945, apud KATER, 2001: 252)

Nesta passagem o que chama mais a nossa atenção é a comparação direta entre a liberdade formal na música e a anarquia enquanto sistema político. Embora este texto possa ser questionado em relação a sua condição de um manifesto “oficial”, o que aqui nos interessa é a possibilidade de, através deste documento, especular sobre os debates internos de ordem político-ideológica nos quais o grupo estava imerso neste período. Ao nosso ver, o texto sugere que havia no grupo, em relação a estes assuntos, posições diversas.

No dia primeiro de novembro de 1946 foi lançado pelo grupo aquele que se tornaria seu manifesto mais conhecido. Nesse documento há uma maior coesão de

ideias e um alinhamento claro com os ideais marxistas. Conceitos como superestrutura, formalismo, além de palavras como povo e popular fazem parte do vocabulário utilizado no texto.

Chama a atenção o próprio título do documento: “A declaração de princípios”. Assinam o manifesto Egydio de Castro e Silva, Geni Marcondes, Heitor Alimonda, Santino Parpinelli, Eunice Catunda, Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Koellreutter. Destacamos algumas de suas proposições:

A arte musical - como todas as outras artes - aparece como super-estrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material. (...)“MÚSICA VIVA”, compreendendo que o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento...(...)“MÚSICA VIVA”, compreendendo que a técnica da música e da construção musical depende da técnica da produção material” (Manifesto 1946).⁸³

Percebemos que neste manifesto a relação entre música e política passava a fazer parte essencial das reflexões. Declarando que “a música é um produto social”, o grupo demonstrava uma nova posição, já que em seu manifesto de 1944 afirmava “A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos”.

Ao tomar a música como um produto da vida social, o Música Viva se alinhava com a ideia marxista que colocava a música como parte da “superestrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material” (ORNAGHI, 2013:121). Desse novo lugar da música deriva o fato de que o Música Viva passava a entender que suas ações neste ambiente social deveriam fomentar não somente uma arte engajada, mas também deveriam promover uma educação artística musical, que priorizasse os aspectos de caráter ideológico, pois, segundo afirma o próprio manifesto, “não há arte sem ideologia” (MANIFESTO 1946)⁸⁴.

A visão da música como um agente social passou a fazer parte dos princípios propagados pelo grupo, negando a ideia da arte pela arte, que, segundo consta no texto, “surge num terreno de desacordo insolúvel com o meio social”.

Um ponto interessante é discutido por HARTMANN em seu texto “Dodecafonismo, nacionalismo e mudanças de rumos (2011)”. Ao analisar este

⁸³ Música Viva. Manifesto 1946. Disponível: <https://www.latinamericamusica.net/historia/manifestos/2-po.html>. Acesso em: 14/12/2021.

⁸⁴ Ibidem.

manifesto do Música Viva, o pesquisador chama a atenção para a ausência no texto de termos como atonalismo e mesmo dodecafonismo, e o surgimento de outro termo: “cromatismo diatônico”

MÚSICA VIVA' estimulará a criação de novas formas musicais que correspondam às ideias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico. (MANIFESTO 1946)⁸⁵

Também consta neste manifesto que o grupo irá estimular o uso de novas formas musicais. Seriam estes sinais de um princípio de abandono da vanguarda e de um aceno a um retorno ao emprego de um tonalismo “moderno”, agora acrescido de uma liberdade cromática, como já praticado por tendências como o impressionismo e o neoclassicismo? Ou seria somente um artifício para não vincular o grupo a uma estética pré-determinada, dando liberdade para que outras pudessem emergir no seio do Música Viva? De nossa parte pensamos que se trata de uma forma de se afastar do termo dodecafonismo e de todas as críticas das quais este era alvo, como, por exemplo, a crítica de ser antinacional.

De qualquer forma, HARTMANN comenta que o termo cromatismo diatônico correspondia:

Aparentemente, [a] uma tendência que surgia no seio do Grupo, particularmente com Guerra-Peixe - que, nesse momento, iniciava sua busca por uma fusão entre a música folclórica e a popular, e o dodecafonismo. (HARTMANN, 2011: 3)

Um ponto importante no manifesto é justamente o que trata da música popular, a qual é reconhecida como uma importante manifestação artística.

Música Viva compreendendo a importância social e artística da música popular, apoiará qualquer iniciativa no sentido de desenvolver e estimular a criação e divulgação da boa música popular, combatendo a produção de obras prejudiciais à educação artístico-social do povo. (MANIFESTO 1946)⁸⁶

A valorização da arte popular vai de encontro com os ideais da esquerda marxista. Além disso, a própria disposição em se tornar um agente de vigilância, que combate obras “prejudiciais” à educação artístico-social do povo, traz uma posição

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

muito distinta da demonstrada em outros documentos, onde se apregoava a liberdade de criação.

Neste ponto, percebe-se que cada vez mais o grupo vai dando menos atenção às preocupações estéticas da vanguarda e que as questões políticas e ideológicas vão ganhando mais corpo até se tornarem preponderantes e assumirem o primeiro plano dentro das discussões propostas pelo movimento.

Tendo em vista que a música passou a ser considerada pelo grupo como um veículo importante para a transmissão de uma mensagem de caráter marxista, surge uma questão muito delicada: como conciliar a tarefa assumida no manifesto de 1946 de promover a educação do povo, e, ao mesmo tempo, defender um tipo de vanguarda musical na qual sua expressão estética se apresenta distante das massas. Sobre esta questão, Neves comenta:

[...] as preocupações ideológicas destes compositores e o engajamento concreto de alguns deles eram contrapeso forte, levando-os à busca de um equilíbrio entre a renovação do pensamento musical e a necessidade de falar uma linguagem acessível à maioria do público [...] (NEVES, 1981: 93,96).

Procurando encontrar uma solução que pudesse ser o resultado dialético entre a música de vanguarda (atonal-dodecafônica) com uma música de caráter mais popular, Santoro compôs uma obra intitulada *Música para cordas*. Sobre o estilo e a obra em questão, Neves 1981 comenta:

Por coerência, Santoro simplificará sua linguagem com vistas de torna-la mais imediatamente inteligível e atuante. A 'Música para Cordas' e a 'Sonata para Trompete e Piano' são, talvez, as primeiras obras deste compositor a tomarem intencionalmente (mas de modo ainda muito sutil) certos elementos característicos do folclore brasileiro, especialmente algumas células rítmicas. (NEVES, 1981: 100-101).

Por sua vez, Guerra-Peixe buscava uma linguagem que pudesse ser "inteligível" e que, ao mesmo tempo, pudesse conter elementos de vanguarda juntamente com elementos de caráter nacionalista. Sobre esta busca, o próprio compositor comentou:

[...] há cada vez mais insistência na objetivação de contornos melódicos "nacionalizados" por meio, também, da criação de centros tonais. As obras ficam gradativamente mais acessíveis, pelo menos em termos relativos. (GUERRA-PEIXE, 1971: 3).

Se na questão estética havia um alinhamento em direção à vanguarda, no qual os membros do Música Viva estavam de acordo, o mesmo não podia ser dito no que

se refere ao direcionamento político e à concepção da função da música. Exemplo disto, como vimos no apartado anterior, era o posicionamento que vinculava a anarquia formal na música com a anarquia política, afirmando que este seria o auge da organização social. O fato deste manifesto (de 1945) não ter sido, até onde se sabe, publicado, sugere que o grupo poderia estar tentando de alguma forma equacionar suas divergências neste campo. Poderíamos pensar que o manifesto de 1946 representa, por fim, o pensamento do grupo de forma já mais bem definida e com um ponto de vista maduro, coeso e coerente.

Até mesmo o retorno da publicação do Boletim Música Viva, interrompido em 1941 e retomado em janeiro de 1947, poderia sugerir que o grupo estava ideologicamente alinhado e dando início a uma fase onde haveria espaço, tanto para um debate sobre as questões de caráter estético, como também para as questões de caráter ideológico, a fim de promover a música enquanto agente social transformador.

Contudo, esta hipótese de um alinhamento harmônico do grupo não se sustenta se nos debruçarmos na leitura de uma carta de Santoro endereçada a Koellreutter, com data de 28/01/1947, poucos dias após a publicação do manifesto. Nesta carta, o compositor amazonense, um dos principais articuladores do pensamento do grupo, comenta sobre seu descontentamento com o documento e aponta suas divergências.

Santoro, quando da redação do manifesto, encontrava-se na Europa, mais especificamente em Paris, onde estava tendo aulas com a compositora Nadia Boulanger⁸⁷. Portanto, não participou da redação do texto. Contudo, sabendo das discussões e da intenção de publicar o documento, autorizou Koellreutter a incluir seu nome como um dos seus signatários. Nesta carta, Santoro apresenta um tom cordial, porém firme e pontua o seu descontentamento: “... quanto ao manifesto estou em alguns pontos de vista em pleno desacordo...”. “Existem contradições no Manifesto que trarão muito aborrecimento a nós [...]” (SANTORO, 1947 apud KATER, 2001:69). Santoro tece críticas desde a primeira frase do manifesto, argumentando que a

⁸⁷ Nádía Boulanger: Nascida em 16 de setembro de 1887, em Paris, França. Morreu em 22 de outubro de 1979, também em Paris., Foi maestrina, organista e uma das mais influentes professoras de composição musical do século XX. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Nadia-Boulanger>. Acesso em: 16/12/2021.

afirmação na qual a música é um “produto da vida social” “não diz bem o nosso pensamento”.

Nesta carta podemos observar que as divergências aparecem em pontos específicos ligados a perspectivas terminológicas ou mesmo algumas divergências de caráter secundário. Ramos (2011) argumenta que estas divergências podem ter surgido devido à posição militante partidária assumida por Cláudio Santoro em contraposição à filosofia política, não partidária, defendida por Koellreutter (RAMOS, 2011: 88)

Estas divergências foram agravadas e aprofundadas após a participação de Santoro no II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, na cidade de Praga.

O II congresso de compositores foi um evento promovido pelo partido comunista da URSS entre 20 e 29 de maio de 1948, e estava vinculado à política comunista para as artes conhecida como realismo socialista. Esta política visava estabelecer um padrão artístico que estivesse de acordo com os ideais comunistas.

Apresentada pela primeira vez durante o Congresso de 1934, nomeado como I Congresso de Escritores Soviéticos, dedicado a discutir como deveria ser a literatura soviética, o realismo soviético teve distintos momentos. O primeiro ocorreu entre 1934 e 1946. Segundo Napolitano (2011), “Em linhas gerais pode-se dizer que o ideário soviético para as artes não negava de forma completa as manifestações artísticas de vanguarda” (NAPOLITANO, 2011: 124), porém entre 1947 e 1953, com uma nova e mais repressiva orientação, a vanguarda foi duramente criticada e reprimida. Este período foi denominado de jdanovismo e corresponde a última diretriz para as manifestações culturais do período stalinista.

Seu idealizador foi Andrei Jdanov, um importante ideólogo do partido comunista, responsável pela produção cultural e pela propaganda. Sua doutrina tinha por princípio que:

[...] a arte só poderia ser revolucionária se abdicasse de sua busca de autonomia, como campo específico da produção social, e obedecesse a procedimentos determinados pelo Partido. (NAPOLITANO, 2011: 17)

Nesta fase, portanto, toda arte que não fosse considerada de acordo com os princípios do realismo socialista em perspectiva jdanovista pelos burocratas soviéticos era alvo de forte repressão estatal.

Foi neste contexto que se realizou em 1948 o II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, com o objetivo de resolver uma questão considerada muito preocupante pelo o governo soviético: a “crise profunda” na qual a música contemporânea estava imersa. Uma crise que tinha na sua origem a oposição entre a música erudita e a música popular. Mais especificamente, a questão era como enquadrar a primeira de forma a que servisse aos princípios do partido comunista e que servisse como veículo para a divulgação e afirmação dos seus postulados ideológicos. Neves (1981) comenta que os princípios básicos afirmados neste congresso e que deveriam nortear os compositores ligados ao comunismo, portanto, sobre a égide do realismo socialista, poderiam se resumir aos seguintes termos:

Os compositores deveriam fugir do subjetivismo e expressar os sentimentos e as altas ideias das massas populares; deveriam defender a música nacional das falsas ideias cosmopolitas; deveriam, junto a outros músicos, dedicar-se à música vocal e ao ensino musical das massas. (NEVES, 1981: 119)

Foi neste contexto que teve início a condenação da música de vanguarda e mesmo da música moderna, acusadas de decadentes, individualistas e formalistas. Nesta ocasião foram realizados discursos e conferências, como a de Allan Bush⁸⁸, por exemplo, intitulada “decadência da música contemporânea”, na qual se acusavam a música moderna e a de vanguarda de serem pessimistas e de representarem uma arte burguesa decadente. Outra conferência que seguia nesta linha foi proferida justamente por Hanns Eisler⁸⁹, ex-aluno de Arnold Schoenberg, que acusou a sua obra de ser útil somente a ele mesmo, embora encontrasse nesta obra alguma utilidade: a de demonstrar a desintegração da sociedade burguesa. Também critica a obra de Stravinsky acusando-a de formalista.

⁸⁸ Alan Bush: Estudou filosofia e musicologia na Universidade de Berlim. Foi professor de música na RAM e maestro do London Labor Choral Union. Comunista convicto, ele fundou a Worker's Music Association em 1936. Bush desenvolveu um método “temático” de composição em que, de maneira semelhante ao serialismo de 12 tons de Schoenberg, cada nota deve ser tematicamente significativa. Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/alan-bush-mn0001441601/biography> Acesso em: 16/12/2021.

⁸⁹ Hanns Eisler: Compositor Austriaco nascido em Leipzig em 1898. - Arnold Schoenberg e Anton Webern deram a Eisler aulas particulares gratuitas de composição (1919 - 1923), influenciando o estilo inicial altamente cromático e harmonicamente denso de Eisler, mas espirituoso e gracioso (notavelmente na Sonata para Piano, Op. 1). Eisler mudou-se para Berlim para lecionar em 1925 e aperfeiçoou seu estilo harmônico e acrescentou ritmos inspirados no jazz. No ano seguinte, Eisler ingressou no Partido Comunista Alemão, escreveu artigos para o periódico Rote Fahne (Bandeira Vermelha) e compôs obras corais (por exemplo, "Der neue Stern" / The New Star) e canções populares de marcha ("Solidaritätslied" / Solidarity Song, "Einheitsfrontlied" / The United Front Song e outros clássicos). Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/hanns-eisler-mn0001426671/biography> acesso em: 23/12/2021.

Por fim, acusa estes dois compositores de não contribuírem na realização de uma arte que fosse útil ao povo, não cumprindo, portanto, segundo os ideais defendidos pelo realismo socialista, sua função social.

Estas e outras críticas serão reverberadas no Brasil mais adiante pelo próprio Santoro, que passara a defender e divulgar as resoluções deste congresso. A partir deste momento a música de vanguarda passou a ser vista com um mal, algo a ser combatido devido a seus malefícios para a causa comunista, que passou a considerar a música nacionalista adequada ao realismo socialista, a única possível de combater o domínio estrangeiro representado pelo mundo capitalista. Desse modo, esta música passaria a ser encarada como um veículo para a libertação e também uma arte promotora do desenvolvimento do povo.

A divulgação do posicionamento do partido comunista sobre a música de vanguarda instaurou no grupo Música Viva uma grande crise, já que este tinha por princípio a defesa da música de vanguarda, embora também a entendesse como veículo de transformação social. Um dilema se instaurou no grupo: seguir as diretrizes do partido ou continuar por um caminho próprio?

A situação se tornou mais complicada quando, por iniciativa de Santoro, o Grupo Música Viva passou a representar a “Sociedade Internacional de Compositores e Críticos Progressistas” no Brasil, na qual Renato Almeida era seu presidente e Koellreutter secretário geral.

A princípio, tanto Koellreutter, quanto os demais membros do grupo não seguiam de forma rígida as diretrizes do congresso e, portanto, não haviam abandonado o dodecafonismo e a música de vanguarda. Em carta a Santoro datada de junho deste ano, Koellreutter argumentava:

O problema social da música pode e deve ser resolvido sem o “passo Atrás”. E já avançamos muito neste caminho. Estou convencido de que os talentos e os “gênios” encontrarão a solução pela clarificação do material novo - criado pela última fase da música burguesa - pelo “descongestionamento” de processos e por uma organização formal mais simples e mais inteligível. /.../ quanto, em nosso próprio grupo, já trabalhamos neste sentido! (KOELLREUTTER 1948)⁹⁰

Nesta carta fica claro que Koellreutter vê a condenação da vanguarda e o possível abandono das novas técnicas compositivas como um tipo de retrocesso, “um

⁹⁰ Carta de H. J. Koellreutter à Claudio Santoro. Rio de Janeiro, 20/06/1948, apud Kater, 2001, p.91.

passo atrás”. Não considerava como antagônicos o comunismo e o dodecafonismo. Pelo contrário, ao que parece o maestro alemão via o dodecafonismo como a expressão de uma música nova para um mundo novo.

Outro membro que se posiciona sobre este ponto é Eunice Catunda, que também em carta a Santoro expõe sua posição ante o impasse gerado por tais discussões. A compositora não vê contradições entre o dodecafonismo e os princípios defendidos no congresso e argumenta:

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

Poucos meses após o congresso de Praga, Santoro publicou na *Revista Fundamentos* seu texto “Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelos do congresso de compositores de Praga”, onde faz um resumo do conteúdo das conferências realizadas no congresso. No texto faz comentários sobre a conferência de Alan Bush e também apresenta as críticas de Eisler a seu antigo mestre Schoenberg. Além do resumo, Santoro faz apontamentos:

Não se soluciona o problema desenvolvendo uma arte que constitui o reflexo de uma sociedade decadente, porque não se pode dar sentido de construção a essa arte e sim aumentar-lhe a decadência desenvolvendo-a. (SANTORO 1948)⁹¹

Neste ponto, o autor deixa claro que vê a impossibilidade da música de vanguarda se harmonizar com os objetivos almejados pelo pensamento marxista, negando que haveria a possibilidade de realizar um projeto onde a música de vanguarda estivesse a serviço dos ideais marxistas e pudesse ser a expressão do “novo pelo povo”. Argumenta que a vanguarda se trata de um tipo de arte decadente de uma sociedade burguesa decadente, trazendo, portanto, em sua origem os germes dessa sociedade. Essa visão era diametralmente oposta à de Koellreutter, que via na vanguarda justamente princípios que justificariam a busca pelo novo para uma sociedade nova. Considerava a proposta de abandono da vanguarda um erro e o retorno a um tipo de nacionalismo como um “passo atrás”. Sobre este ponto, Santoro

⁹¹ SANTORO, C. “Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do congresso de compositores de Praga”, *Revista Fundamentos* n°3 v.2, 1948.

escreve: “não tenhamos medo de dar um passo atrás, argumentando que um novo caminho deve partir da “realidade” e não de um sistema decadente.

Suas críticas seguem com observações a respeito da arte e do artista no mundo capitalista: “Não existe manifestação artística desligada da sociedade, pois o artista sempre serve à classe dominante, e é por esta razão que a arte nos países capitalistas é decadente” (SANTORO, 1948)⁹².

Santoro, reverberando os princípios do realismo socialista, aponta para qual deveria ser a atitude de um artista engajado ao projeto comunista: “...o artista que marcha ao lado do proletariado, deve estar na linha do progresso e não ao lado das tendências da última fase da burguesia” (SANTORO, 1948)⁹³.

Este documento tornou pública a posição de Santoro como crítico e opositor da música atonal, de suas manifestações seriais e, mais especificamente, do dodecafonismo. Em sua nova fase optou por desenvolver um tipo de nacionalismo progressista na esperança de atender as resoluções definidas no II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais.

Se as notícias das resoluções do congresso já haviam impactado o grupo Música Viva de forma a gerar um desconforto e fomentar o debate e as ponderações entre seus membros, a publicação deste artigo de Santoro foi um golpe maior ainda para o grupo, já que neste documento o compositor se posicionou abertamente como crítico e antagonista dos princípios defendidos pelo grupo. O seu conteúdo influenciou vários de seus membros, entre estes Guerra-Peixe e Eunice Catunda, que, ao lado de Santoro, foram considerados pela literatura especializada como os membros mais relevantes do Música Viva.

Guerra-Peixe compôs em 1949 a *Suíte para flauta e clarinete*, considerada sua última obra atonal-dodecafônica, iniciando neste mesmo ano seu processo de afastamento do Música Viva e a adesão ao nacionalismo, passando a pesquisar a música folclórica do Recife. A partir de então teve início o que a bibliografia chamou de sua fase nacionalista. Anos mais tarde, em 1953, publicou um texto intitulado “Que “ismo” é esse, Koellreutter?”, no qual faz duras críticas a seu antigo mestre. Destacamos o seguinte trecho:

⁹² Ibidem

⁹³ Ibidem

[...] o perigo que representa para a música brasileira a nossa facilidade em aceitar, sem melhor exame, as ideias avançadas daqueles que se dizem portadores de enormes lastros culturais, daqueles mesmos que se utilizam de plágios para ocultar o vazio de suas cabeças num país onde tais indivíduos supõem todos ignorantes e inexpertos [...] (GUERRA-PEIXE, 1953: 81)

Com Eunice Catunda, contudo, a reação se dá em um processo mais lento e paulatino, pois a compositora segue defendendo a música de vanguarda atonal e o ensino do dodecafonismo até fins de 1950. Neste ano, finalmente, em carta a Camargo Guarnieri se posiciona a favor do nacionalismo, considerando que sua trajetória na música atonal, principalmente no emprego da técnica dodecafônica, tinha sido um “erro” (CATUNDA, 1950)⁹⁴

Enquanto para os membros dissidentes do Música Viva a música deveria estar em função de uma mensagem “transformadora e de apelo social”, para Koellreutter era a música o próprio agente transformador e, portanto, sua linguagem estética transformadora era fundamental.

Como vimos anteriormente, a condenação das vanguardas pelo realismo socialista a partir do II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais deflagrou dentro do Música Viva uma grande crise, onde se debateu a vanguarda musical versus as diretrizes para a atividade musical definidas pela política cultural jdanovista.

Porém, não foi só internamente que se deu a luta pela vanguarda. Desde longa data o grupo já recebia diversas críticas publicadas em periódicos por nomes como Andrade Muricy, João Itiberê da Cunha, entre outros, que acusavam o Música Viva de promover um tipo de música que era prejudicial aos ideais nacionalistas. “É uma dessas imaginações diabólicas que parecem inventadas pelo bolchevismo musical para dar cabo da própria música [...]” (CUNHA, J. I., 1940).

Estas críticas externas foram potencializadas a partir da publicação da “Carta aberta” aos músicos e críticos do Brasil, de autoria do compositor Camargo Guarnieri.

O texto, de 7 de novembro de 1950, foi enviado a músicos, escolas de música e órgãos de imprensa, entre estes a revista *Fundamentos*, de orientação comunista, e em 17 de dezembro foi publicado no jornal *O Estado de São Paulo*. Fora, portanto, amplamente divulgada nos vários meios de comunicação especializada da época.

⁹⁴ Carta de Eunice Catunda a Camargo Guarnieri. In: KATER, Carlos. Eunice Catunda, *Musicista Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.

Guarnieri a essa altura era considerado como um dos mais importantes compositores brasileiros e, segundo Lutero Rodrigues, (2015) após a morte de Mário de Andrade e o gradual afastamento da vida musical brasileira por parte de Villa-Lobos, “Guarnieri viu-se como principal líder musical do país e tomou para si a responsabilidade de lutar contra as chamadas influências internacionalistas, que ganhavam mais e mais adeptos entre os jovens compositores brasileiros...” (RODRIGUES, 2015: 136).

Foi intensa a discussão na imprensa sobre o assunto tratado nesta carta. Vários músicos emitiram em colunas de jornais suas opiniões. Entre estas colunas se destacava a *Foto-fórum*, dirigida pelo jornalista Ferraz Gonçalves e publicada no jornal *Diário de São Paulo*.

O documento de Guarnieri apresentava um tom bastante agressivo, no qual o dodecafonismo era fortemente atacado, não como uma técnica compositiva, mas sim por ser entendido como uma prática formalista, distante do povo. Uma prática, portanto, condenada já anteriormente nos mesmos termos pelo realismo socialista.

É interessante observar que nesse então o dodecafonismo e seus praticantes passam a ser atacados tanto pelo nacionalismo progressista, quanto pelo nacionalismo modernista, movimento do qual o compositor paulista era um de seus mais importantes representantes. Guarnieri dá início a seu texto nos seguintes termos:

Considerando as minhas grandes responsabilidades, como compositor brasileiro, diante de meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical, e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por ideias errôneas, se filiam ao dodecafonismo - corrente formalista que leva a degenerescência do caráter nacional de nossa música- tomei resolução de escrever esta carta aberta aos músicos e críticos do Brasil (GUARNIERI carta aberta 1950)⁹⁵

O compositor chamava a atenção para o que considerava ser um grande perigo para a música brasileira e, notadamente, para o projeto nacionalista, usando termos como “formalista”, que se aproximam da crítica comunista.

Comentava sobre o resultado musical apresentado pelo dodecafonismo: “uma música cerebrina e falaciosa, inteiramente divorciada das nossas características nacionais” (GUARNIERI carta aberta 1950).⁹⁶

⁹⁵ Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5394966/mod_resource/content/1/guarnieri-carta-aberta.pdf. Acesso em: 17/12/2021.

⁹⁶ Ibidem.

Guarnieri também afirma que o dodecafonismo é uma política de “degenerescência cultural” e que este “jamais será compreendido pelo grande público, porque ele é essencialmente cerebral, anti-popular, anti-nacional e não tem nenhuma afinidade com a alma do povo” (GUARNIERI, 1950)⁹⁷. As críticas encontraram eco nas alas nacionalistas modernistas, como era de se esperar. Foram acolhidas também por antigos membros do Música Viva, como Guerra Peixe e Cláudio Santoro, e por membros que, de uma forma ou de outra, ainda mantinham algum tipo de vínculo com o projeto de Koellreutter. Entre estes destacava-se Eunice Catunda que, como foi dito anteriormente, após a leitura da Carta aberta enviou a seu autor uma carta, com data de 20/11/1950, onde manifestou seu apoio a respeito das questões por ele levantadas.

Esta carta [de Guarnieri] tem ainda outro mérito: veio fazer com que eu e outros víssemos claramente a necessidade de tomar uma atitude imediata, definida e decisiva no que se refere a estética, coisa que, sem sua carta, talvez ficasse ainda algum tempo por fazer. E isso, na minha opinião, seria um crime, já que toda pessoa que reconhece um erro deve procurar encará-lo de frente, deve apontá-lo e com isso alertar outros que vê estarem incidindo no mesmo erro. (CATUNDA, 1950)⁹⁸

Sem o apoio de seus mais destacados alunos e antigos companheiros de grupo, Koellreutter buscou responder às críticas, também lançando mão de uma “Carta aberta” em resposta a Camargo Guarnieri. Nesta, o líder do Música Viva argumentava que as terminologias empregadas por Guarnieri em sua carta eram “pouco aptas a um documento artístico”. Koellreutter, possivelmente estivesse se referindo à carga ideológica e política que tal carta apresentava. Quanto ao dodecafonismo, argumentava que se tratava de uma técnica de composição que não possuía outro fim “a não ser o de ajudar o artista a expressar-se e, servindo, por outro lado, à cristalização de qualquer tendência estética, a dodecafonia garante a liberdade absoluta de expressão e realização” (KOELLREUTTER, 1951).

Ainda com o objetivo de manter pública a discussão e rebater as críticas feitas por Guarnieri, Koellreutter propõe ao compositor paulista um debate público a ser realizado nas dependências do Museu de Arte de São Paulo, no dia 7 de dezembro de 1950.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Carta de Eunice Catunda a Camargo Guarnieri. In: KATER, Carlos. Eunice Catunda, *Musicista Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.

Contudo, no dia previsto, Guarnieri não se fez presente e em seu lugar compareceram alguns de seus ex-alunos e admiradores adeptos ao nacionalismo, seja ele modernista e/ou progressista. Além da ausência do interlocutor solicitado, também foram sentidas as ausências de Santoro, Guerra-Peixe e E. Krieger. Após esta data, apenas algumas atividades em nome do grupo foram realizadas e em 1952 teve fim o programa de rádio Música Viva.

CAPÍTULO III: PROCESSOS DE APROXIMAÇÃO E DE AFASTAMENTO

Nos capítulos I e II procuramos compreender como os movimentos Nueva Música e Música Viva se constituíram e quais foram suas atividades entre fins dos anos trinta a meados dos anos 50 do século XX. Tratamos estes dois movimentos de forma estanque a fim de compreender como estes se desenvolveram em seus países de origem. Portanto, o foco esteve direcionado em um local circunscrito no qual a delimitação esteve definida principalmente pela fronteira do país.

Neste terceiro capítulo nosso objetivo é lançar um olhar mais amplo de forma a entender esses grupos como movimentos latino-americanos e, como estes, nesta condição, se relacionaram, buscando compreendê-los agora a partir de uma visão mais ampla.

Realizaremos uma abordagem que levará em conta as características de cada grupo e a partir destas traçaremos comparações para entender quais foram os pontos em comum e quais foram os pontos em que estes se distanciavam. Esta abordagem irá contribuir para compreendermos os processos que levaram à aproximação e também a afastamentos em determinados momentos.

O ano de 1940 foi muito significativo na história da vanguarda musical latino-americana. Foi neste ano que teve início um processo de aproximação entre os grupos Nueva Música e Música Viva, através do contato entre seus líderes e fundadores Juan Carlos Paz e Hans-Joachim Koellreutter. Foi por meio de Curt Lange que este primeiro contato foi possível. Lange, desde 1933, desenvolvia seu projeto americanista, que tinha por objetivo estabelecer redes de contato e de colaboração entre os diversos atores da música de concerto na América Latina. Também se propunha a estabelecer contatos entre músicos de outras regiões, como Estados Unidos e Europa.

3.1 PRIMEIRA FASE. ESTABELECENDO RELAÇÕES

O primeiro contato entre Paz e Koellreutter se deu logo no início do Música Viva, por iniciativa de Paz, que enviou a primeira de muitas correspondências ao compositor líder do Música Viva.

A carta é datada de 12 de novembro de 1940 e, nesta, Paz dá a saber sobre a existência de seu movimento musical e também comenta sobre os *Conciertos de la*

Nueva Música. Sobre as razões que o levaram a escrever ao compositor líder do Música Viva, afirmou que o objetivo do contato era promover uma aproximação entre os dois compositores, o que, segundo Paz, traria benefícios mútuos.

Distinguido Señor, por indicación del Sr. Francisco Curt Lange tengo el honor de dirigirme a Vd. para ponerlo en conocimiento de nuestras actividades, y lograr de esta manera un acercamiento que podría ser de mutuo beneficio artístico. Yo he fundado en Buenos Aires, en 1937, los “Conciertos de la Nueva Música”, algunos de cuyos programas incluyo (Carta de Paz a Koellreutter. 12/11/1940)⁹⁹

Em outro trecho da correspondência Paz dava o primeiro passo no rumo de estabelecer uma objetiva colaboração entre os movimentos brasileiro e argentino, a princípio solicitando composições de música de câmara para incluí-las nos concertos do Nueva Música.

He sabido por el Dr. Lange que es Vd. un compositor avanzado; así que tendríamos gran placer en conocer composiciones de Vd., de música de cámara si es posible, con la intención de estrenarlas en nuestras audiciones (Carta de Paz a Koellreutter, 12/11/1940)¹⁰⁰

Contudo, neste primeiro contato, ao que parece, o que chama mais a atenção de Paz é o *Boletim Música Viva*, que passou a ser editado no mês de maio de 1940. Tudo indica que o compositor argentino ponderou que o boletim poderia ser de grande valia para a divulgação de suas obras, bem como de suas atividades frente ao Nueva Música.

[... he] conocido su revista del grupo “Música Viva”, que me parece excelente como calidad e información general, y que mucho me agradecería recibir. Por si pudieran interesar a Vd. mis datos personales, lista de obras, etc., en el anuncio de una conferencia sobre Arnold Schönberg que pronuncie en La Plata y que le adjunto en esta carta, los hallará Vd. (carta de Paz a Koellreutter, 12/11/1940)¹⁰¹

Chama a atenção neste trecho da carta a menção direta a Schoenberg, que pode significar, por parte de Paz, a intenção de deixar mais clara sua tendência à música de vanguarda. É interessante notar que se, por um lado, os concertos do

⁹⁹ Correspondência enviada por J.C. Paz a Koellreutter, em 12/11/1940. O conjunto de cartas enviadas a Koellreutter por J. C. Paz encontra-se como anexo no final deste trabalho.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ibidem.

Música Viva até então não haviam contemplado em seu repertório obras de compositores ligados à segunda escola de Viena, ou mesmo de compositores adeptos ao dodecafonismo, no boletim sim a vanguarda se fazia presente. Primeiramente, através do artigo de Max Brand intitulado “A Música e a Nossa Época”, publicado na 3ª edição do boletim. Neste artigo Brand apresentava ao público brasileiro a técnica dodecafônica. Este volume também trazia, da autoria do mesmo Brand, a obra *Peça para flauta e piano*, escrita a partir da técnica dos 12 sons. Na edição seguinte, publicada em setembro de 1940, constava o artigo de Lopes Gonçalves: “A dodecafonía - Horizontes novos”. Portanto, para os leitores do boletim, não havia dúvidas de que havia por parte do Música Viva um interesse nesta abordagem estética.

Raras eram na época as revistas ou periódicos que tratavam de forma cordial e interessada o tema da vanguarda musical, que neste período se identificava com o dodecafonismo. Dentre estas publicações favoráveis devemos citar o *Boletim Latino-Americano de Música (BLAM)*, uma publicação editada por Lange a partir de 1935.¹⁰² Contudo, era muito mais frequente encontrar artigos, notadamente publicados na imprensa brasileira, que de forma bastante ácida e pejorativa se referiam ao dodecafonismo como algo danoso para a sociedade. Lembramos da crítica, já citada anteriormente¹⁰³, de Itiberê da Cunha, publicada no Correio da Manhã em 10/01/1940.

Em seu texto o crítico empregava adjetivos como “insólita, inusitada, extravagante” ao se referir à música dodecafônica. (CUNHA, 1940)¹⁰⁴.

Portanto, um periódico como o *Boletim Música Viva*, onde o dodecafonismo fosse um assunto bem-vindo e de interesse, seria para Paz algo bastante interessante, um veículo importante para a divulgação de suas obras no Brasil e também a oportunidade de consolidar um movimento vanguardista musical latino-americano.

Ao traçar um paralelo entre as trajetórias de Paz e Koellreutter no princípio de seus percursos individuais, podemos destacar alguns pontos relevantes nos seus caminhos, que se cruzam no ano de 1940, ano em que tem início uma relação bastante prolífica entre eles. Sendo estes compositores os líderes dos movimentos

¹⁰² O Boletim Latino-Americano de Música (BLAM) foi publicado entre 1935 e 1946, contendo artigos de diferentes especialistas da musicologia que se praticava nas três Américas - incluindo textos de etnomusicólogos e historiadores, além de partituras inéditas encomendadas por Curt Lange para serem editadas em seu Suplemento Musical.

¹⁰³ Ver Capítulo II item 2.3.

¹⁰⁴ CUNHA, J. I. “Uma instituição nova e promissora”. Correio da Manhã. Correio Musical 10/01/1940.

Nueva Música e Música Viva, o contato entre estes dá início à colaboração entre os próprios grupos, através de suas correspondências, artigos e intercâmbios de composições.

No momento em que Paz entrou em contato com Koellreutter, o compositor argentino já era reconhecido com um representante da música dodecafônica, sendo inclusive considerado como o primeiro compositor latino-americano a se dedicar e empregar o método de Schoenberg. (FUGELLIE, 2018: 172)

Segundo CORRADO (1997), o compositor argentino teve seus primeiros contatos com a música dodecafônica através de artigos publicados em *La Revue Musicale*¹⁰⁵, em 1922, assinados por Egon Wellesz¹⁰⁶, aos quais teve acesso em 1932 (CORRADO, 1997), o mesmo ano em que o Grupo *Renovación*, do qual era membro fundador, passou a constituir a divisão argentina da SIMC¹⁰⁷ (SCARABINO, 2000). Este fato possibilitou a Paz o contato através de periódicos com as mais recentes correntes estéticas europeias, e também o contato direto com as partituras, possibilitando seu estudo e análise. Entre estas obras analisadas encontra-se *Bläserquintett op.26*, de Schoenberg, obra composta em 1923. (CORRADO 1997: 163).

Nos chamou a atenção um dado, não menos importante, sobre as primeiras atividades compositivas de Paz empregando os princípios do dodecafonismo. Embora a maioria dos estudiosos da vida e obra de Paz apontem que sua carreira como compositor dodecafônico só tenha iniciado a partir do ano de 1934, quando compôs a obra para piano y flauta intitulada *Composición sobre 12 tonos*, podemos constatar a presença de elementos fundamentais para a construção de uma obra dodecafônica em sua obra *Três invenciones a dos vocês*, escrita em 1932. Esta obra contém três movimentos: I. *Allegro*, II. *Moderato* e III. *Vivace*.

Ao analisarmos o segundo movimento - *Moderato* - encontramos uma interessante aplicação dos princípios dodecafônicos sobre elementos da tradição,

¹⁰⁵ *La Revue musicale* foi um importante periódico fundado pelo musicólogo francês Henry Prunières em 1920 com o propósito de se engajar nas profundas transformações da cultura musical do período. Site: Le Répertoire international de la presse musicale (RIPM) <https://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=REV>. Acesso em: 28/10/2021.

¹⁰⁶ WELLESZ, Egon: Compositor e musicólogo austríaco. Aluno de Guido Adler em musicologia e de Arnold Schoenberg em composição, Wellesz lecionou na Universidade de Viena (1930–38) antes de se estabelecer na Inglaterra (1939), onde se tornou um influente professor na Universidade de Oxford. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Egon-Joseph-Wellesz>. Acesso em: 17/12/2021.

¹⁰⁷ SIMC - Sociedade Internacional para a Música Contemporânea. Assim chamada em espanhol a ISCM, *International Society of Contemporary Music*.

notadamente no que diz respeito ao emprego de antigas formas já consagradas no período barroco, neste caso as invenções, um tipo de obra contrapontística imitativa o qual Kitson define como sendo “um pequeno discurso sobre uma ideia fixa” (KITSON, 1978, apud CARVALHO, 2002). Vejamos os seis primeiros compassos da obra de Paz:

Figura 3 Compassos de 1 a 6 - segundo movimento - Moderato da obra *Tres invenciones a dos voces*, J. C. Paz.

A obra inicia, como era de se esperar, em uma invenção, apresentando o tema. Porém este tema não está construído a partir de uma escala, mas sim de uma série (LÁ, SI, DÓ#, FÁ#, LÁ#, RÉ, MI, FÁ, SOL#, DÓ, SOL, RÉ#), sendo esta sua forma [P0]¹⁰⁸. No compasso quarto o tema é novamente apresentado, porém a série aparece transposta a [P7] (MI, FÁ#, SOL#, DÓ#, FÁ, LÁ, SI, DÓ, RÉ#, SOL, RÉ, LÁ#).

¹⁰⁸ Neste trabalho optamos por empregar a terminologia apresentada por George Perle, que simboliza as quatro formas seriais possíveis como [P] prime, [I] inversion, [R] retrograde e [RI] retrograde-inversion. Na tradução destes termos ao português empregaremos [P] primeira, [I] inversão, [R] retrógrada, [RI] retrógrada-invertida. Suas doze transposições são numeradas de 0 a 11, assim como as alturas serializadas nelas contidas (PERLE “*Serial Composition and Atonality*,” 1962: 43-4)

O contratema tem início também no quarto compasso e apresenta uma nova série que chamaremos de [P0] do contratema (fá#, dó#, lá#, si, lá, ré, fá, mi, sol#, ré#, sol, dó). Entendemos que se trata de uma nova série por não se enquadrar em nenhuma das possíveis operações a que a série Prime [P] pode ser submetida. Portanto, não se trata nem de transposição da série primeira [P], nem de uma inversão [I] ou retrogradação [R], nem mesmo de uma retrogradação invertida [RI].

Alguns aspectos da obra nos chamaram a atenção. Primeiramente, o emprego da técnica dodecafônica em uma forma de composição contrapontística já consagrada e o respeito a alguns cânones característicos desta forma. Entre esses, observamos a apresentação do tema sem acompanhamento e sua reexposição uma quinta acima, o que corresponde a [P7]. Lembramos que esta transposição temática à quinta é um recurso empregado em diversas invenções do período barroco e também uma das características da fuga, que apresenta o sujeito na tônica e a resposta na dominante. Portanto, estruturalmente, Paz se apoia nesta consagrada fórmula. Contudo, na construção temática e conseguinte estruturação harmônica, lança mão de duas séries, a primeira empregada como tema iniciando com nota (LÁ), sendo em seguida transposta 5° acima (MI), e a segunda com função de contratema que inicia na nota (FÁ#).

Analisando os elementos e os procedimentos aplicados à obra a partir do método dodecafônico, observamos que a composição contempla alguns pontos fundamentais ligados aos processos compositivos deste método. A princípio, destacamos a existência de uma série e a exposição de seu total cromático logo no princípio da obra. Em seguida, sua transposição a [P7], o que já afasta a hipótese de que se trata de uma obra de caráter apenas atonal livre de algum ordenamento metodológico, já que é possível perceber uma série coerente que é transposta a [P7] de forma integral, mantendo as relações intervalares intrínsecas à série original [P0].

Contudo, chama a atenção também um fato que foge à ortodoxia dodecafônica. Neste caso, se trata da repetição de notas antes do total cromático.

Percebemos que não se trata de um procedimento ocorrente fortuitamente em um determinado momento da exposição da série, ou seja, uma nota repetida de forma ocorrente em apenas um momento da exposição, e que não apareceria, quando da exposição temática subsequente. Neste caso percebemos que se trata de um elemento constitutivo da série, portanto um elemento que compõe o tema e que se

repete em todas as aparições deste, seja ele na Prime [P0] ou nas transposições. O elemento em questão é a nota si, que aparece como segunda nota da série [P0] e é novamente apresentada entre a 7º(MI) e a 8º(RÉ). Esta mesma situação se repete na transposição da [P0] a [P7], neste caso, devido a transposição, a nota repetida é um (Fá#)¹⁰⁹.

Curiosamente, no contratema se dá a mesma situação. Há uma nota repetida, justamente a nota SI, que é a nota repetida na série [P0]. Porém, no contratema esta nota se encontra na quarta posição e sua repetição está entre a 6º(RÉ) e a 7º(FÁ). Este procedimento, se levamos em conta os princípios de um dodecafonismo ortodoxo, pode ser considerado bastante problemático, já que as várias repetições da nota SI podem causar um efeito indesejado, qual seja de criar um centro de atenção da escuta focado nesta nota, o que seria um efeito prejudicial à busca por eliminar possíveis hierarquias entre as notas de uma série.

Podemos levantar duas hipóteses a respeito do porquê Paz teria assim empregado suas séries nesta obra. A primeira aponta que pode ser devido a sua formação ainda incipiente, neste primeiro momento, no que se refere ao trato das regras que definem os procedimentos metodológicos desta técnica compositiva. Esta hipótese poderia ser corroborada, principalmente, se nos basearmos na informação fornecida por Corrado (1997), de que teria sido neste mesmo ano de 1932 que Paz entrara em contato pela primeira vez com os artigos de Egon Wellesz sobre o dodecafonismo e que fora também neste ano que se compuseram as Invenções.

Outra hipótese é a de que Paz se desse, desde um princípio, a liberdade de fugir aos procedimentos mais ortodoxos, optando pela apropriação do método e aplicando-o com algumas variações.

Desta análise, o que podemos concluir, em princípio, é que tão logo o compositor argentino tomou ciência do método, já demonstrou uma inclinação em relação a este, empregando seus princípios já no ano de 1932, ou seja dois anos antes do que geralmente é apontado pelos seus biógrafos.

Esse dado nos confirma também que ao entrar em contato com o Música Viva, já haviam se passado oito anos desde que Paz começou a aplicar a técnica dodecafônica em suas composições. Adepto do dodecafonismo, já havia marcado sua

¹⁰⁹ Como podemos ver na figura 3 a nota em questão aparece no compasso nº5 e está circulada para facilitar a visualização.

posição alinhada à tendência de abandono e negação do sistema tonal, a qual caracterizava a vanguarda do momento.

Con la figura de Juan Carlos Paz se inicia en la Argentina, la auténtica vanguardia musical. En un periodo en el que el propio Arnold (Schoenberg) desarrolla su producción americana¹¹⁰, Paz, indiscutido pionero del dodecafonismo en Latinoamérica, emprende su labor en un medio en el que reinaban de manera absoluta corrientes folklóricas y neo-impresionistas. (ROMANO, 1966: 26)

Diferentemente de Paz, Koellreutter tomara contato com o dodecafonismo aparentemente só no ano de 1937, quando realizou seus estudos extracurriculares com Hermann Scherchen e também Hans Krenek em Genebra. No entanto, o método de Schoenberg parece, a princípio, não ter causado o mesmo impacto em Koellreutter do que causou no compositor argentino, já que mesmo tendo estudado a técnica e tido contato com obras dodecafônicas não há registros de que tenha neste período composto qualquer obra que pudesse ser definida como dodecafônica. Pelo contrário.

Observemos, por exemplo, sua primeira obra composta já em terras brasileiras, *Improviso para flauta solo*¹¹¹, escrita em 1938, mais especificamente em julho deste ano. Consta na partitura também a informação de que esta obra foi composta ou pelo menos terminada na cidade de Manaus. Obra de curta duração, com dois movimentos, ou talvez dois momentos: o primeiro lento e de caráter lírico e o segundo em 7/8 com ritmo enérgico e contínuo.

Analisamos os 11 primeiros compassos da primeira parte à procura de traços que nos dessem condições de entender como a obra fora pensada e quais foram as influências e técnicas compositivas empregadas pelo compositor.

Ao observarmos a obra, já em um primeiro momento, percebemos que não se trata de uma obra dodecafônica. Um ponto que chama a atenção é o lirismo de caráter livre e fluido obtido através de recursos como tercinas e ligaduras que prolongam notas em tempos fracos como uma forma de suspensão. Há também o emprego de

¹¹⁰ Schoenberg emigrou para os Estados Unidos em 1933 onde assumiu neste país um cargo no Conservatório Malkin em Boston, e em 1934 mudou-se para a Califórnia, onde naturalizou-se norte-americano em 1941. Foi professor na Universidade do Sul da Califórnia (1935-36) e na Universidade da Califórnia em Los Angeles (1936-44). Neste período compôs diversas obras, entre as quais: Concerto para Violino, Op. 36 (1936), Concerto para Piano, Op. 42 (1942) Um Sobrevivente de Varsóvia, orquestra, narrador e coro masculino, Op. 46 (1947), Fantasia para Violino e Piano, Op. 47 (1949), Psalm 130 "De profundis", Op. 50b (1950). Disponível em: <https://pt.mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/arnold-schoenberg/> Acesso em 20/03/2022.

¹¹¹ Koellreutter, H.J: Improviso para flauta solo. performance Toninho Carrasqueira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qjQZmqU1H5w> Acesso em :17/12/2021

fermatas, além da indicação de rubato no compasso 9. Todo este tratamento métrico aplicado ao discurso agógico é ainda reforçado pelas indicações de andamento “Tranquilo”, sem qualquer indicação metronômica, seguido das palavras “expressivo e bem livre”, que sugerem o caráter da obra.

Outro ponto a ser destacado é o emprego de uma tessitura bastante ampla no instrumento, o que confere à obra um colorido tímbrico bem presente e reforçado por indicações de dinâmica, notadamente crescendo e decrescendo.

Tranquilo, expressivo e bem livre

Figura 4. Compassos de 1 a 11 - *Improviso para flauta solo Iº movimento*

Em seus três primeiros compassos logo notamos a estrutura harmônica tradicional, onde é possível perceber a relação entre acordes e suas escalas relativas. Vejamos:

Tranquilo, expressivo e bem livre

Figura 5. Compassos de 1 a 3 - *Improviso para flauta solo Iº movimento.*

No primeiro compasso a obra parece se apoiar em um acorde de Lá menor. Na figura 5, circulamos as notas fundamentais que compõem o acorde, entendendo que

o (SIb) neste caso funciona como uma *apoggiatura* para a nota LÁ e o SOL# compõe o contexto referente à escala em seu modo menor harmônico.

Nos compassos números 2 e 3, embora seja um pouco mais difícil de afirmar, ao que parece, a harmonia repousa sobre um acorde de Dó menor, entendendo a nota RÉ# como enarmônica de MIb. Temos então a terça menor. A nota SI é entendida nesta análise como sendo a sensível do modo menor harmônico e o SOL#, no segundo tempo do terceiro compasso, como sendo nota de passagem.

Portanto, os compassos dois e três apresentam um tratamento harmônico e melódico semelhante ao aplicado no primeiro compasso.

Já, os compassos que vão do 4 ao 11 aparecem apoiados, no aspecto das alturas, em uma série, da qual extraímos as seguintes notas (DÓ, RÉ#, MI, FÁ, FÁ#, LÁ#, SI). Estas notas começam a aparecer no compasso 4 e se estendem ao primeiro tempo do compasso 9. Porém, acabamos por descartar a ideia do uso de uma série ponderando sobre os seguintes pontos: 1º) não há aqui a exposição de um total cromático como seria de praxe; 2º) podemos perceber a repetição de notas antes do que seria esperado; 3º) a soma de sete notas extraídas deste trecho nos sugere mais um tipo de escala que não se encaixaria nos padrões da tradição tonal devido à organização intervalar interna, na qual há uma relação de segundas menores que não encontramos nas escalas diatônicas¹¹².

Bastante peculiar neste trecho da obra e que podemos encontrar desde o segundo tempo do compasso 9 até a conclusão deste período no compasso 11, é um procedimento que se assemelha de alguma forma a uma prática serialista. Neste trecho encontramos as seguintes notas (DÓ#, MI, FÁ#, SOL, SOL#, LÁ), um tipo de escala hexafônica que possui 3 segundas menores, a mesma quantidade obtida na escala apresentada nos compassos que vão do nº4 ao início do nº9. Embora sejam aparentemente duas escalas diferentes, estas mantêm, através da quantidade deste intervalo, uma mesma atmosfera harmônica com um grau de rugosidade semelhante, um procedimento característico da chamada teoria dos conjuntos.

Porém, de modo geral, percebemos na obra uma aproximação muito mais significativa a uma estética impressionista. Em comum com esta estética a obra apresenta um perfil melódico lírico com elementos que caracterizam um discurso

¹¹² Para maiores informações sobre escalas, ver em: MED, Bohumil. Teoria da Música. 4ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

musical baseado em estruturas em forma de frases, que são claramente distinguíveis por cesuras representadas por pausas de colcheia nos compassos 2, 7 e 9.

O emprego da suspensão reforça a ideia de fluidez e provoca a sensação de que a melodia paira sobre uma atmosfera menos precisa, no que se refere aos pulsos métricos dos compassos, compassos aliás que mesmo alternando entre 5/4, 4/4 e 3/4, não recebem na partitura qualquer menção.

Contudo, outros dois aspectos ainda podem ser considerados importantes para a aproximação da obra a esta tendência composicional. O primeiro se refere às escalas empregadas, que, em sua organização interna, diferem das escalas convencionais maiores e menores, sendo a primeira com sete notas e a segunda apresentando seis notas, portanto uma escala hexafônica.

O segundo é em relação ao emprego da suspensão, que entendemos que neste trecho seria mais conveniente referi-lo como uma espécie de síncope.

Outro elemento que poderia vincular a obra ao impressionismo é o emprego de intervalos de 11° e 13°, tão presentes nas harmonias deste estilo. Porém, nesta obra estão presentes na forma de intervalos simples, ou seja, circunscritos a uma oitava e, portanto, se apresentando como saltos de 4° e 6°, que desenharam o perfil melódico da última frase desta primeira parte da obra, que tem início no compasso nº9 após a cesura e conclui no compasso nº11, onde se vêem as duas barras que denotam o fim deste trecho.

Figura 6 . Compassos de 4 a 11 - *Improviso para flauta solo I° movimento*.

Não pretendemos, com esta análise, enquadrar a obra ou defini-la como impressionista, mas sim destacar o que esta guarda de semelhante com esta tendência, bem como chamar a atenção para a aproximação do autor com esta escola compositiva. Assim, demonstramos que, ao menos nesta obra, o compositor está mais

próximo da tendência de ampliação e alargamento, característica desta estética, do que propriamente da tendência de ruptura e negação, encontradas na música atonal, serial e dodecafônica. Lembramos que esta característica de negação e ruptura com o sistema tonal é o que compreendemos como o elemento fundamental da vanguarda neste período.

Em uma segunda correspondência entre Paz e Koellreutter começamos a perceber que tem início uma relação de mútuo interesse e colaboração. Ao que parece, a identificação estética mediada pelo interesse no dodecafonismo foi a força motriz que proporcionou o aprofundamento das relações entre os compositores.

A segunda carta enviada por Paz é datada de 18/12/1940 e nesta o compositor argentino agradecia a carta resposta enviada a ele em 5/12/1940, e também o recebimento do *Boletim Música Viva*, que trazia como complemento uma obra de Koellreutter.

[...] gracias, asimismo, por su interesante revista musical y su composición “Invenção”, para oboe, clarinete y fagot, cuya disposición, desarrollo y, a la vez, concentración de elementos en tan breve espacio, me parece realizada de mano maestra. Espero con interés otras composiciones de Ud. (Carta de Paz a Koellreutter, 18/12/1940)¹¹³

Muito provavelmente a revista à qual Paz se refere seja o boletim de número 6, publicado em novembro deste ano de 1940, o qual trazia como suplemento a partitura da primeira obra dodecafônica composta por Koellreutter da qual se tem notícia, a já citada *Invenção para oboé, clarinete e fagote*, uma obra estimulada pelo interesse de seu então aluno Cláudio Santoro, que buscava explorar a técnica dos 12 sons.

Fosse ou não fosse por coincidência, Koellreutter enviou a Paz uma obra escrita a partir dos princípios da técnica dodecafônica, assim respondendo de forma positiva às intenções de Paz, no sentido de criar uma relação tendo por base a vanguarda musical e seu caráter de negação à tonalidade. Este aceno foi logo respondido quando Paz comentou sobre a solicitação feita pelo líder do *Música Viva* requerendo uma obra sua para ser inserida no boletim brasileiro.

Respecto al pedido con que Ud. me honra, de una pieza breve para insertar en la Revista “Música Viva”, acepto complacido su ofrecimiento, y a la brevedad posible enviaré a Ud. una composición de la serie “Canciones y

¹¹³ Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 18/12/1940. O conjunto das cartas enviadas a Koellreutter por J. C. Paz encontra-se como anexo no final deste trabalho.

*baladas”, que por su brevedad y carácter me parece de lo más indicada para el caso. “Canciones y baladas” es una colección de piezas breves, para piano, que sigue en el orden de mi producción a las 10 piezas sobre una serie en los 12 tonos (Carta de Paz a Koellreutter 18/12/1940).*¹¹⁴

Destacamos dois pontos neste trecho da carta. O primeiro é que percebemos que foi posta em marcha a colaboração formal entre os movimentos Nueva Música e Música Viva nesta primeira fase através de seus idealizadores, que a esta altura se confundem com os próprios movimentos musicais que orientam.

Outro ponto que observamos é que a colaboração e interesse mútuos se fixaram tendo por base a tendência vanguardista representada pela música dodecafônica, já que na primeira correspondência Paz comentava sobre uma conferência que realizou sobre o compositor austríaco e idealizador do sistema dodecafônico e, em resposta a este aceno, Koellreutter lhe enviara sua primeira obra escrita a partir deste método. Por fim, em carta datada em 18/12/1940, Paz fazia menção a suas *10 piezas sobre una serie en los 12 tonos*, deixando claro que havia neste momento uma aproximação de ordem estética, se não por todos os membros destes movimentos, pelo menos entre seus líderes.

No ano seguinte, 1941, se intensificara a troca de correspondências, nas quais é possível perceber o aprofundamento das relações e das intenções de colaboração.

Por parte de Paz havia várias solicitações de peças de Koellreutter, e sua intenção era a de incluí-las nas audições dos *Conciertos de la Nueva Música*.

Também neste ano encontramos o primeiro comentário de Paz sobre Claudio Santoro.

*Por otra parte yo recibí dos composiciones muy interesantes del compositor Claudio Santoro, de las cuales la “Sonata para violín solo”, seguramente daremos a conocer en esta temporada (Carta de Paz a Koellreutter 30/05/1941).*¹¹⁵

Este fato nos permite inferir que as relações entre o Nueva Música e o Música Viva começaram a se desenvolver para além do contato exclusivo entre os líderes.

Da parte de Koellreutter também houve solicitações de obras, mais especificamente com a finalidade de serem incluídas como suplemento musical no boletim do grupo brasileiro. Também solicitara ao compositor argentino um artigo autobiográfico a ser publicado no mesmo periódico.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 30/05/1941. Em anexo.

Das várias intenções de colaboração que aparecem nas correspondências podemos verificar que algumas destas se concretizaram.

Destaca-se a inclusão de uma obra de Koellreutter no programa nº24 dos *Conciertos de la Nueva Música*, ocorrido em 29/05/1941, nas dependências do Teatro del Pueblo. Neste programa a obra referida aparecia descrita somente como *Improvisación Estudio*. Também constavam no programa, entre outros compositores, Schönberg, com a obra *Sechs kleine Klavierstücke op. 19*, e o próprio Paz, com suas *10 piezas sobre una serie en 12 tonos*.¹¹⁶

Embora não haja maiores informações sobre a obra de Koellreutter no programa, tudo leva a crer que se tratava de seu *Improviso para flauta* já citado e analisado anteriormente no texto. A presença do flautista Ángel Martucci, como intérprete neste concerto, reforça esta hipótese. Como vimos anteriormente, esta não se trata de uma obra dodecafônica, pois apresenta elementos muito mais próximos da tendência de expansão e alargamento da tonalidade do que propriamente de abandono e negação, o que a aproxima mais da música moderna do que da música de vanguarda.

À primeira vista poderia parecer uma contradição o fato de que, enquanto por um lado, a troca de correspondências mostra que as relações se fundamentam principalmente pelo interesse na música de vanguarda, por outro, constatamos que a primeira obra de Koellreutter a constar em um programa do Nueva Música não corresponde a esta estética.

No entanto, devemos observar que o compositor líder do Música Viva ainda não tinha composto neste período muitas obras empregando a técnica de Schoenberg, já que ele mesmo comentou que a primeira grande obra dodecafônica que escrevera fora no ano de 1941.

No ano seguinte foram incluídas nos concertos do Nueva Música mais duas peças de integrantes do Música Viva: a *Sonata 1939*, de Koellreutter, e, pela primeira vez, uma obra de Santoro, referida no programa apenas como *Sonata*. Ambas foram apresentadas em um mesmo concerto, o de nº32, ocorrido em 19/10/1942 nas dependências do Teatro del Pueblo.

¹¹⁶ Programa nº24 dos conciertos de la Nueva Música: Reiner: *Sonate op. 10* (1931); Bran: *Peça* (1940); Migot: *Pastorale*; Koellreutter: *Improvisación. Estudio*; Paz: *10 piezas sobre una serie en 12 tonos*; Harris: *Sonate op. 1*; Schönberg: *Sechs kleine Klavierstücke op. 19*; Creston: *Suite (FUGELLIE; RICHTER-IBÁÑEZ, 2019: 205)*.

Diferentemente de Koellreutter e de Santoro, que tiveram suas participações e colaborações no Nueva Música através de peças estreadas em concertos, Paz aparece pela primeira vez no *Boletim Música Viva* de 1941, mais especificamente o de nº10/11. Cada edição do boletim, como vimos anteriormente, era dedicada a um compositor e, neste caso, a edição foi dedicada à Paz. A publicação contou com dois artigos sobre o compositor argentino, “compositores de Hoje: Juan Carlos Paz”, assinada por Eduardo Keller, e “Juan Carlos Paz e sua Obra”, sem autoria (KATER, 2001: 236). Além destes textos sobre o compositor, o boletim trouxe também como suplemento musical a partitura de sua obra *Balada, para piano*.

Chama a atenção que Koellreutter tenha sido apresentado ao público argentino através da inserção de sua obra em concerto realizado pelo Nueva Música, enquanto Paz fora apresentado ao público brasileiro através de uma publicação em forma de boletim ou revista musical, a qual trazia como suplemento uma partitura sua.

Este fato reforça a hipótese de que, a princípio, o Música Viva, no que se refere a audições públicas, apresentava um caráter mais afeito à música moderna de que à música de vanguarda, optando por dar visibilidade a peças de tendência à reafirmação e reforço da tonalidade, neoclássicas, por exemplo, e obras de expansão e alargamento, como as impressionistas.¹¹⁷

A partir do mês de julho de 1942 finaliza o que poderíamos chamar de primeira fase de colaboração entre os movimentos. É deste mês a última carta enviada por Paz a Koellreutter. A correspondência só seria retomada entre os dois compositores no ano de 1945. Também não constam nos diversos programas do Nueva Música referentes aos anos de 1943 e 1944 peças de membros do movimento brasileiro, abrindo-se assim, como os documentos indicam, um hiato na comunicação e na colaboração entre os mesmos.

Ao que tudo indica essa ausência de comunicação e de colaboração entre os grupos se deu por conta da conjuntura dos tempos de guerra, que motivaram a entrada do Brasil no conflito e contribuíram para a instabilidade na política interna argentina, que, por fim, conduziu ao golpe de 1943. Segundo Sá:

Em geral, as explicações sobre o golpe político-militar de junho de 1943, na Argentina, têm como ponto de partida a crise ideológica e o tipo de política

¹¹⁷ Há também a possibilidade de que o Boletim Música Viva se dirigisse a um público mais especializado e os concertos fossem a um público que não necessariamente estivesse familiarizado com questões de ordem estética.

empreendida pelo regime conservador em um mundo de guerra. Há de se ter em conta que o alinhamento das grandes potências dividiu os setores conservadores que controlavam o Estado. (CAMPOLINA, C. 2017: 1)

No Brasil a grande questão do momento foi a tomada de posição em favor dos Aliados e a declaração de estado de beligerância contra a Alemanha. O rompimento das relações diplomáticas entre o Brasil e a Alemanha se deu a partir da III Reunião dos Chanceleres ocorrida no Rio de Janeiro em 28 de janeiro de 1942, dando fim à condição de neutralidade do Brasil ante o conflito mundial.

A reação alemã, porém, não demorou a chegar. Ao longo de 1942, ocorreram diversos ataques dos submarinos alemães aos navios brasileiros, ocasionando perdas humanas. O anúncio da entrada do país na II Guerra Mundial ocorre em agosto desse ano, após algumas manifestações públicas no Rio de Janeiro e São Paulo, cobrando uma atitude do governo frente a esses ataques. (LEVINE, 2001: 81,)

Com a entrada do Brasil no conflito teve início uma política interna de depreciação aos imigrantes oriundos de países que compunham o chamado Eixo. Notadamente, esta postura hostil foi muito acentuada em relação aos cidadãos de origem alemã. Rinke comenta que “Muitos alemães foram considerados suspeitos. Alguns foram presos, outros até mesmo torturados” (RINKE, 2013: 14).

Entre estes alemães presos no ano de 1942 encontrava-se J. H. Koellreutter, primeiramente detido durante 15 dias sob a acusação de ser membro do partido Nazista, uma acusação fundada na suspeita de que estivesse juntamente com outro alemão com quem mantinha contato, no caso Francisco Curt Lange, agindo no território brasileiro a serviço do regime alemão. “Neste mesmo ano foi detido ainda uma segunda vez, permanecendo por três meses em regime de internação política no departamento de Emigração da polícia de São Paulo” (KATER, 2001: 183).

Este clima de incertezas e de desconfiança que recaiu sobre os imigrantes alemães muito provavelmente foi responsável pelo rompimento das comunicações entre Paz e Koellreutter, este último vivendo sob enorme pressão do governo brasileiro.

Na última carta que Paz enviou ao líder do Música Viva, neste período, datada de 1º de julho de 1942, o compositor argentino comentava sobre as dificuldades nas áreas de comunicação, e transparece em seu conteúdo a tensão que tanto Brasil quanto Argentina viviam nesse período.

Muy estimado amigo, no sé si ha recibido Vd. mi carta aérea del 10 de Mayo: tampoco tengo noticias de si recibió mi "Composición en trío" (partitura y partes) y mis "3 movimientos de jazz", para piano. Sé que el Correo anda bastante deficiente, y por eso estoy preocupado por la suerte que puede haber corrido mi música manuscrita (Carta de Paz a Koellreutter 01/07/1942).¹¹⁸

Possivelmente as dificuldades de comunicação se acentuaram neste período para além da precariedade já existente dos serviços oferecidos. É provável que Koellreutter estivesse bastante ocupado neste momento se defendendo das perseguições e acusações que estava sofrendo por parte do governo brasileiro.

Estes dados sugerem que o afastamento entre os movimentos brasileiro e argentino, nesta primeira fase de colaboração, não se deu por questões de ordem estética ou ideológica, mas possivelmente devido à reverberação do conflito mundial na região, que desencadeou uma série de acontecimentos de ordem política, que afetaram as mais diversas áreas, inclusive a cultura musical latino-americana.

3.2 PERÍODO DE TRANSIÇÃO (1943-1944)

Consideramos também como uma das possíveis razões para esta longa ausência nas conversações e colaborações entre os movimentos brasileiro e argentino o processo de transformação e reestruturação pelo qual ambos estavam passando.

Curiosamente, os dois movimentos passaram por uma reestruturação e reorganização interna que teve início em 1943 e se consolidou em 1944.

No ano de 1943 Paz vislumbrou a possibilidade de finalmente constituir um grupo de compositores que se somariam a ele no projeto Nueva Música. Esta possibilidade surgiu, como mencionado no capítulo I, devido ao projeto dos compositores Adolph Weiss e Pisk, então residentes nos EUA, de constituir uma associação americana de compositores: The Native American Composers.

Logo, a possibilidade de criação desta associação despertou em alguns compositores argentinos e de outras nacionalidades residentes no país, o interesse em participar da iniciativa, em vista das oportunidades de projeção no exterior que

¹¹⁸ Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 01/07/1942. Em anexo.

despontavam. Embora este projeto não tenha se concretizado, serviu para pôr Paz em contato com outros compositores residentes na Argentina e, deste contato, surgiu no ano seguinte a Agrupación Nueva Música, através da filiação ao grupo dos compositores Richard Engelbrecht, Julio Perceval e Daniel Devoto. Contando com Paz e Esteban Eitler, somaram-se cinco compositores na ANM.

Eitler, apesar de intérprete atuante nos concertos do Nueva Música desde 1941, somente a partir de 1943 passou a ter suas obras incluídas nos programas de concerto, passando a figurar entre os compositores da ANM.

A formação então da ANM apontava para uma possível ação de caráter conciliador e mais flexível por parte de Paz, que, apesar de defender uma linha estética ligada à ruptura com a música tonal, acolheu, na formação da ANM, compositores que praticavam uma estética mais próxima do neoclassicismo e do impressionismo; portanto, compositores que guardavam uma relação com a tonalidade em algum grau, como era o caso de Júlio Perceval e Daniel Devoto.

Este era justamente o caminho oposto ao que o Música Viva estava trilhando neste período. Se, por um lado, o Nueva Música passava de uma posição mais radical para uma posição mais conciliadora, o Música Viva passava de um grupo de caráter mais próximo à música moderna para um grupo de tendências vanguardistas. Esta mudança de paradigma estético que se iniciou em 1943 pode ser atestada por dois fatos ocorridos nesse ano. Primeiramente, a elaboração de um estatuto, em cujo artigo nº3 (b) estava definida como uma de suas prioridades: "Proteger e apoiar principalmente as tendências dificilmente acessíveis" (KATER, 2001: 218). Esta posição contrastava com a assumida na primeira fase e demonstrava o intuito de trabalhar com estéticas de caráter vanguardista.

Também a postura de Koellreutter, no que diz respeito ao debate público, sofreu uma grande mudança. Se, em um primeiro momento, o discurso do compositor se caracterizou pelo tom conciliador, que dialogava com as diversas tendências musicais, a partir deste ano se percebeu um Koellreutter mais combativo e compromissado na defesa da música atonal, serial e, principalmente, dodecafônica.

Neste ano apresentou sua conferência "Problemas da música contemporânea", na qual buscava se contrapor ao crítico João Itiberê da Cunha e a suas duras críticas à música dodecafônica.

A partir daqui podemos ver como essa modulação na atuação pública de Koellreutter reflete andamentos internos ao Música Viva que, neste ínterim, entre fins de 1943 e início de 1944, reformaliza as disposições da antiga “sociedade” em “Estatutos”, claramente engajados nas pautas que Koellreutter desenvolve progressivamente nos anos ulteriores. (ÁVILA, 2016: 35)

Este período se caracterizou também pela saída do grupo de antigos membros ligados ao nacionalismo musical, como era o caso de Brasília Itiberê, Egydio de Castro Silva e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. A mudança nas diretrizes do grupo propostas por Koellreutter, atraíram novos membros interessados em uma estética de negação à tonalidade. Somaram-se ao Música Viva os compositores Guerra-Peixe e Edino Krieger, aquele momento então alunos de Koellreutter, além de Cláudio Santoro, a esta altura já na condição de ex-aluno.

Em 1944 se consolidaram os processos de reorganização e reestruturação aos que tanto o Nueva Música quanto o Música Viva deram início no ano anterior.

O movimento argentino passou a se apresentar como Agrupación Nueva Música (ANM), uma organização composta por diversos compositores, que mantinha uma característica mais plural em relação à fase anterior, o que demonstrava um certo caminho a um centro, menos radicalizado no que diz respeito à vanguarda musical, incorporando membros de outras correntes estéticas. O Música Viva, por sua vez, se mostrava neste ano através de seu Manifesto 1944, no qual se apresentava uma nova conformação, agora composta em grande parte por alunos e ex-alunos de Koellreutter, que tinham na vanguarda sua forma de expressão artística musical. Também neste documento o grupo brasileiro já se mostrava interessado na discussão sobre a função social do compositor.

Entendemos, portanto, que os dois grupos se moviam em direção a um ponto de contato. O Nueva Música se direcionava a uma postura mais próxima de uma estética moderna, embora sem perder seu caráter vanguardista, no momento em que aceitava entre seus quadros compositores ligados a essas estéticas. E o Música Viva, por sua vez, se movimentava rumo à vanguarda, quando incorporava compositores ligados à música serial dodecafônica. Desta forma, estavam dadas as condições para a retomada das parcerias entre os dois grupos.

Estes deslocamentos de posição, no entanto, iam além da incorporação de novos integrantes. Correspondiam também a mudanças em seus posicionamentos estéticos e políticos. A questão do Nueva Música transpassava o âmbito social no qual

Paz estava inserido, pois passava a assumir um papel de líder e também um posicionamento mais político, não político-partidário, mas na atuação no meio musical argentino, no qual procurava dialogar com diferentes frentes a fim de construir algo em conjunto. No caso do Música Viva um novo posicionamento estético de seu líder atraiu novos membros, que sustentaram um posicionamento mais alinhado a uma postura de rompimento tanto político quanto filosófico.

3.3 SEGUNDA FASE: RESTABELECIMENTO DAS PARCERIAS

O ano de 1945 marcou a retomada das conversações entre Koellreutter e Paz, silenciadas desde a carta enviada pelo compositor argentino em 01/07/1942. Um silêncio de aproximadamente dois anos e sete meses, somente quebrado pela carta enviada a Paz por Koellreutter, datada em 03/02/1945. A esta carta, corresponde a seguinte resposta:

Mi querido Koellreutter: Perdóneme Ud. mi largo e ingrato silencio. Cuando hoy recibí su carta aérea del 3 del corriente, recordé instantáneamente que no había contestado a Ud. agradeciéndole sus valiosos envíos del mes de Diciembre. Escribí, eso sí, a Santoro: probablemente esto me hizo caer en confusión, quedando con la conciencia tranquila de haber cumplido con mis queridos amigos de Río de Janeiro. Pero hoy, al recibir su carta, esa conciencia se levanta contra mí, ingrato y desatento amigo que no sabe agradecer atenciones o trata con negligencia los asuntos relacionados con la amistad, y me señala con su dedo acusador. (Carta de Paz a Koellreutter 08/02/1945).¹¹⁹

Observemos alguns pontos da carta de Paz. Primeiramente, vemos que o compositor argentino se refere ao recebimento de um envio da parte do compositor alemão, o que demonstra que pelo menos por parte de Koellreutter continuava existindo uma tentativa de manter a colaboração entre os dois compositores e, por extensão, entre os movimentos. Paz comenta também nesta carta que havia enviado uma carta a Santoro.

A intenção de Koellreutter de retomar os diálogos entre os dois compositores teve sucesso e foi restabelecida através da troca de cartas. Contudo, não com a mesma frequência dos anos anteriores. Constam, por exemplo, três correspondências endereçadas a Koellreutter em 1945; já no ano de 1942 tinham sido enviadas seis.

¹¹⁹ Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 08/02/1945. Em anexo.

O restabelecimento do diálogo entre Paz e Koellreutter após mais de dois anos de silêncio se deu em um momento em que os movimentos brasileiro e argentino se encontram em novas fases. Com o transcorrer do tempo, os movimentos, que são dinâmicos, foram mudando, no que se referia a suas posturas estéticas, mas também, como foi dito anteriormente, no que se referia a seus quadros de filiados, devido à saída de antigos membros e à entrada de novos. Embora ambos os grupos guardassem traços característicos, já se distinguiam de forma bastante evidente de suas respectivas primeiras fases.

Um Nueva Música que passava a se apresentar como ANM¹²⁰ e que acolhia em seu seio compositores com estéticas não necessariamente vanguardistas encontrava um Música Viva, que agora se mostrava bastante inclinado à vanguarda e também a questões ligadas à música e ideologia.

Na carta resposta de Paz que marcava o retorno das missivas, este comentava a respeito da mudança pela qual o Nueva Música, agora Agrupación Nueva Música, havia passado.

Aquí, yo he organizado en “Agrupación Nueva Música” lo que antes era “Conciertos de Nueva Música”. Somos actualmente cinco compositores, y contamos con un número bastante considerable de ejecutantes para nuestras audiciones. (Carta de Paz a Koellreutter, 08/02/1945).¹²¹

Na prática, o retorno das colaborações entre os movimentos pode ser atestado, por exemplo, mediante a análise dos programas de concerto realizados pela ANM no ano de 1945, onde se registrava o retorno de obras dos compositores ligados ao Música Viva ao repertório apresentado pelo grupo argentino. Embora houvesse no programa n°43, realizado em 27/11/194, a referência à obra *Epigramas*, de Santoro, é somente em 1945 que se retomam as colaborações de forma efetiva.

¹²⁰ Lembramos que as associações eram vistas neste período, tanto no Brasil quanto na Argentina, como forma de organização de uma nação “civilizada” servindo aos interesses dos governos de então, e que eram por estes estimuladas como podemos constatar no discurso de Perón: “La vida civilizada en general, y la economía en particular, del mismo modo que la propia vida humana, se extinguen cuando falla la organización de las células que la componen. Por ello, siempre he creído que se debe impulsar el espíritu de asociación profesional y estimular la formación de cuantas entidades profesionales conscientes de sus deberes y anhelantes de sus justas reivindicaciones se organicen, de tal manera que se erigen en colaboradores de toda acción encaminada a extender la justicia...” Discurso del General Don Juan Domingo Perón ante los delegados del Congreso General Constituyente del Partido Peronista 2 diciembre 1943. Disponível: <https://www.elhistoriador.com.ar/declaracion-de-principios-doctrina-peronista/>. Acesso em 09/12/2021.

¹²¹ Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 08/02/1945. Em anexo.

Neste ano de 1945 apareceram no concerto da ANM de número 44 a obra de Santoro *Quatro epigramas*, obra que neste concerto apresentada na íntegra e, em seguida, no programa de número 45, referente ao concerto do dia 11/06/1945, foi executada pela primeira vez uma obra do compositor brasileiro Guerra- Peixe. A obra em questão aparecia no programa somente descrita como sendo uma *Sonatina*, de sua autoria. Koellreutter, por sua vez, teve sua obra *Invenção* apresentada no dia 16/07/1945, no programa de nº47. No programa de nº 49 foi apresentada novamente a *Sonatina* de Guerra-Peixe.

Portanto, foram três as peças apresentadas, sendo que a *Sonatina* de Guerra-Peixe, fora apresentada mais de uma vez, somando então quatro concertos da ANM no ano 1945 que contemplaram obras de compositores do Música Viva.

Para além destes concertos havia ainda a intenção, por parte de Paz, de dedicar um programa inteiro ao grupo brasileiro. Esta intenção foi mencionada na carta de 26/11/1945, na qual podemos ler:

recién contesto a su amable carta del 30 de octubre, porque esperaba la llegada de la obra que en ella me anunciaba para hacerlo. Por desgracia, eso no ha llegado aún, de manera que nuestra proyectada audición de obras del "Grupo Música Viva", que debía realizarse en la última fecha posible de 1945 3 de Diciembre - ha tenido que ser abandonada; ya no hay tiempo ni siquiera de imprimir los programas. Lamentamos mucho la demora de "Hai-kais", que nos priva, por este año, de ofrecer la anunciada audición (Carta de Paz a Koellreutter, 26/11/1945.)¹²²

Contudo, a intenção de Paz em realizar este concerto parece ter sido, mais uma vez, frustrada em virtude da situação precária a que neste tempo estava submetida a troca de mensagens, com envios não raras vezes extraviados no percurso.

Nesta correspondência do dia 26/11, além do assunto sobre este referido e frustrado concerto, Paz demonstrava interesse também em questões ligadas ao ensino musical, ao que Koellreutter se dedicava já a algum tempo.

Me interesa mucho lo que Ud. dice de su método de enseñanza. Me he convencido de que para hacer triunfar "nuestra causa" hay que formar un plantel de alumnos para que apoyen y desarrollen lo que actualmente entendemos por Nueva Música. Cuando tenga Ud. tiempo, hágame saber algo de su método a base de leyes acústicas. ¿No ha publicado Ud. nada al respecto? (Carta de Paz a Koellreutter, 26/11/1945)¹²³

¹²² Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 26/11/1945. Em anexo.

¹²³ Ibidem.

O comentário de Paz sobre a necessidade de formação de um grupo de alunos, os quais partiriam de uma formação voltada para a “nova Música” e, desse modo, tornariam possível desenvolver e consolidar o projeto vanguardista na América Latina, se corresponde com as práticas postas em andamento pelos dois compositores, que já a esta altura contavam com seus alunos e suas peças inseridas nas audições, primeiramente de cada grupo a que eram filiados e, em seguida, figurando em um intercâmbio entre os movimentos brasileiro e argentino. Esta conformidade de pensamento acerca da formação de novos compositores, nos informa também sobre as convergências acerca deste tema entre os líderes dos movimentos.

A última correspondência do ano de 1945 mencionava a obra *Hai-Kais* escrita por Koellreutter e dedicada a Paz. Este se referia deste modo a esta obra:

Su “Hai-Kais”, por cuya dedicatoria le quedo profundamente agradecido, me parece una obra totalmente lograda dentro de los límites propuestos; en ella todo da impresión de que “tiene que ser así”, y no de otra manera. El mejor elogio que puedo hacerle, luego de la primera impresión que tuve al leerla, es que... quisiera haberla escrito yo. (Carta de Paz a Koellreutter, 05/12/1945).¹²⁴

Hai-Kais, como vimos anteriormente, deveria ter feito parte do programa de concerto dedicado ao Música Viva, que por fim não se realizou. A dedicatória e o tom cordial e respeitoso entre os líderes dos movimentos registrados nas cartas deste período sugerem uma afinidade de caráter pessoal, mas também estético, por parte dos dois compositores, o que se reflete em uma maior aproximação entre os grupos.

Também as intenções e realizações apresentadas no transcorrer deste ano assinalam que houve uma retomada na parceria e no intercâmbio de obras e também de ideias nesta nova fase.

O ano de 1946 foi bastante importante na trajetória do Música Viva. Foi neste ano que o grupo publicou o seu Manifesto 1946, “declaração de princípios”, o mais conhecido documento do grupo. Este manifesto, ao mesmo tempo que declarou publicamente a posição do grupo em relação à arte e à ideologia que a acompanham e a justificam, também inaugurou um período de discussões e divergências entre os membros do grupo, deixando evidente que os postulados sobre a música e sua função

¹²⁴ Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 05/12/1945. Em anexo.

social, a partir da ótica socialista, estavam cada vez ganhando mais espaço nos temas discutidos pelo Música Viva.

Destacou-se também neste período a presença, no Música Viva, de Eunice Catunda, Edino Krieger, César Guerra-Peixe e Cláudio Santoro, alunos e ex-alunos de Koellreutter que já apareciam no cenário da música de vanguarda latino-americana como compositores prestigiados. Nesta fase, estes compositores passaram a desenvolver seus estilos próprios, iniciando um caminho que conduzia à autonomia em relação ao mestre.

Analisando os documentos do Nueva Música, bem como as ações desenvolvidas neste período, não foi possível identificar no grupo discussões de ordem política, o que nos leva a formular duas hipóteses. A primeira sugere que o grupo estava realmente mais interessado nos aspectos estéticos da música do que propriamente em sua função como agente divulgador de algum princípio ideológico ou político, o que não excluía a participação de forma individual de seus membros em tais discussões. O que poderíamos concluir, partindo desta primeira hipótese, é que no âmbito do Nueva Música estas discussões não tinham prioridade. A segunda hipótese seria a de que o grupo, de fato, tivesse alguma linha política mais explícita, porém, que este aspecto não tivesse sido devidamente registrado, ou mesmo se foi, não nos documentos aos quais tivemos acesso. De uma forma geral, este ano de 1946 foi bastante importante, não somente para o Nueva Música, como também para os diversos movimentos culturais argentinos. Além disso, foi exatamente neste ano que o emblemático Juan Domingo Perón foi eleito presidente.

É fato que o primeiro governo Perón, de 1946 a 1955, teve como característica principal, no campo das artes, a inclusão das massas nos circuitos que antes só pertenciam às elites” ..., todavia, essa atitude foi mal recebida na alta cultura portenha, que interpretava a presença estatal como uma ameaça à autonomia. Surgiram daí dicotomias imperantes, como: nacionalismo vs. universalismo, massas vs. elites, e alta cultura vs. cultura popular. (ORNAGHI, 2013: 146).

Assim como o Música Viva, também o Nueva Música já contava neste momento com a colaboração mais efetiva de seus membros, notadamente de alunos de Paz, entre os quais se destacava Esteban Eitler, que além de intérprete e compositor, passava a ter a função de promotor dos concertos da ANM, inclusive como responsável pelo recrutamento de intérpretes e organização de ensaios.

A correspondência entre Paz e Koellreutter se manteve com a mesma frequência que no ano anterior. Encontramos três cartas enviadas a Koellreutter por Paz. Porém, há nestas cartas um tom mais íntimo por parte de Paz, ao relatar a Koellreutter assuntos de ordem pessoal. Há também maior presença de assuntos relacionados aos intercâmbios de peças, demonstrando um aprofundamento nas relações entre os grupos, como podemos constatar na carta de 09/02/1946 de Paz a Koellreutter.

En vista de que Ud. no recibió los ejemplares de "Latitud", le envié - el 19 de Febrero - 3 ejemplares más de los últimos que conseguí! Por otra parte, no ha llegado a mi poder aún la revista "Leitura", que Ud. me anuncia. En cuanto a las obras de nuestra "Agrupación" que Ud. quisiera obtener, le enviaremos algo de Eitler, Devoto y Engelbrecht¹²⁵ (Carta de Paz a Koellreutter 09/02/1946).¹²⁶

Neste trecho percebemos que as dificuldades na comunicação e na troca de encomendas ainda persistiam. Também observamos o interesse do Música Viva nas composições dos demais membros do Nueva Música.

Outro ponto que nos chama a atenção é o fato de Paz mencionar os compositores do Música Viva, enviando a estes cordiais saudações: "Saludos a Santoro y a Guerra Peixe. Cordialmente suyo, Juan Carlos Paz" (Carta de Paz a Koellreutter, 09/02/1946).¹²⁷

Dos oito concertos realizados pela ANM, quatro contaram com peças de compositores do Música Viva, sendo três de Koellreutter. A saber: *Sonata 1939*, *Nocturnos*, *Música 1941*, e mais duas peças dos compositores brasileiros: *Sonatina 1944*, de Guerra-Peixe, e *Sonatina a três*, de Santoro.

Por outro lado, por parte do Música Viva, houve a divulgação de obras do grupo argentino através do programa de rádio que mantinha na PRA-2, em dois momentos. No programa do dia 08/06 e no programa apresentado no dia 07/12. (KATER, 2001: 284-5).

¹²⁵ Podemos notar que havia o intercâmbio não somente de obras e materiais produzidos pelos grupos, mas também havia um troca publicações oriundas de outras instituições. Se nota também que havia uma limitada circulação de revistas e jornais na época e estes geralmente estavam restritos a seus países de origem. A relação entre os movimentos musicais colaborou para a circulação destas publicações em âmbito latino-americano.

¹²⁶ Correspondência enviada por J.C. Paz a Koellreutter, em 09/02/1946. Em anexo.

¹²⁷ Ibidem.

Na edição de 08/06 foi transmitido um programa com peças dos compositores Bartok, Minita, F. Monteiro, Hindemith e o programa também incluiu composições de Juan Carlos Paz.

A edição de 07/12 trouxe, pela primeira vez, um programa dedicado exclusivamente a um membro do Nueva Música que não seu idealizador. No caso, o programa foi inteiramente dedicado a Esteban Eitler.

Para além dos programas transmitidos pela PRA-2, encontramos uma menção sobre a apresentação de mais duas peças de Paz, que foram possivelmente incluídas em concerto realizado pelo Música Viva. A menção a que nos referimos consta na carta de 11/07/1946. Nesta, o próprio Paz menciona e agradece a execução de sua *Sonatina III* e também de sua *Balada*.

Le agradezco mucho por su idea de ofrecer una audición de algunas obras mías, así como por la ejecución de mi "Sonatina III" y la "Balada". Supongo que habrá corregido Ud. algunos errores que rompen con la ortodoxia "docetonal" que me impuse en esta breve composición: hay varios¹²⁸ (Carta de Paz a Koellreutter, 11/07/1946).¹²⁹

Não encontramos em outros documentos do Música Viva qualquer menção à apresentação de tais peças, o que nos leva a crer que possivelmente houve outras colaborações entre os grupos que não tenham sido documentadas ou que podem estar mencionadas em outros documentos aos quais não tivemos acesso nesta investigação.

No que se refere à estética musical, percebemos que é a partir deste período que tem início um distanciamento paulatino e contínuo entre os dois grupos, a princípio por parte de compositores como Cláudio Santoro e César Guerra-Peixe, mais tarde seguidos por Eunice Catunda e Edino Kriger.

Percebemos também, no caso do Nueva Música, uma busca mais insistente por uma maior liberdade na forma de lidar com a técnica dodecafônica, notadamente por parte de Paz.

Da parte do Música Viva, aparentemente, parte de Santoro a tentativa de criar um estilo no qual se mesclavam a técnica dodecafônica com elementos de caráter "nacional", notadamente elementos rítmicos. Segundo Oliveira, nessa época,

¹²⁸ Interessante observar que Paz se refere a procedimentos que "rompen con la ortodoxia "docetonal" na sua obra *Sonatina III*" como *errores*. Possivelmente Paz esteja considerando esta obra como um exercício sobre a aplicação restrita do método dodecafônico em seus limites paradigmáticos.

¹²⁹ Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 11/07/1946. Em anexo.

Santoro está passando por um momento de transição, na qual sua linguagem composicional está em processo de reformulação, produzindo peças que navegam entre a música atonal e nacionalista. Neste momento Santoro tinha a expectativa de produzir obras com características vanguardistas e engajadas politicamente, procurando aproximar-se mais do grande público, a partir do conteúdo político presente nas obras desta fase. (OLIVEIRA, R. F. 2017: 18)

Em uma primeira experiência, Santoro compôs a obra *Música para cordas*, na tentativa de unir a vanguarda musical - representada pela música de caráter serial - com suas perspectivas ideológicas e políticas, a fim de “nacionalizar” sua música.

Da parte do Nueva Música, o que se seguiu não foi a tentativa de criar um dodecafonismo argentino. Esta não parece ter sido uma preocupação que esteve presente no movimento. Porém, o que houve foi uma preocupação de caráter estético manifestada notadamente por Paz no sentido de se manter atualizado com as correntes em voga na música ocidental e, mais do que isso, um posicionamento típico de vanguarda, não se cristalizando em um determinado instante no percurso das inovações.

Neste aspecto, o que percebemos em grande parte a partir da leitura de artigos sobre o compositor argentino, é a construção de um estereótipo de um compositor apegado a um dodecafonismo ortodoxo e intransigente. ROMANO (1966), ao analisar a obra *1946*, discorda dessa ideia, e afirma:

En "Música 1946" op. 45, para piano --que el autor califica su op. 1- sobrepasa los límites del dodecafonismo ortodoxo, anticipándose a ciertos tratamientos multiseriales de Olivier Messiaen y Pierre Boulez. "Busqué escapes porque me sentía fatigado con la técnica de los doce tonos --comenta Paz. Por eso Olivier Messiaen fue para mí toda una revelación". (ROMANO, 1966: 32)

Nas palavras do próprio Paz, que Romano (1966) reproduz, percebemos que o compositor não estava fechado a novas formas de lidar com a música atonal, tanto é assim que este se refere a um cansaço em lidar de forma mais estrita com a técnica de Schoenberg, e se mostra aberto a novas experiências, citando a inspiração nas técnicas empregadas por Olivier Messiaen¹³⁰.

¹³⁰ Para maiores informações sobre este assunto, ver o capítulo 13 item 13.1 “Os modos de transposições limitadas de Olivier Messiaen e a invenção dos modos cíclicos” em Apoteose de Schoenberg (MENEZES, F, 1987: 349).

Contudo, o que podemos observar é que as transformações neste período seguiram distintas motivações para cada um dos grupos. No caso do Música Viva, notadamente por parte de um de seus membros mais destacados, Claudio Santoro, porém também tendo a simpatia de alguns dos demais companheiros de grupo, a motivação foi de caráter político-ideológico, devido a seu engajamento nas discussões sobre a função social da arte no pós-guerra. Já, por parte do Nueva Música, o interesse parece ter sido mais de caráter estético, com a finalidade de se manter como um grupo vanguardista representante das novas abordagens, sem se deixar estagnar do ponto de vista criativo. Portanto, os caminhos adotados pelos grupos, neste período, começaram a se distanciar, com o Música Viva se encaminhando para preocupações de caráter político-social, que vão afetar a estética de suas composições, e o Nueva Música se dedicando cada vez mais à música de vanguarda.

Não há registro de trocas de correspondências entre os líderes dos movimentos no ano de 1947, um silêncio que se manteve até 1949, da mesma forma como ocorreu anteriormente entre os anos de 1942 e 1945. Também, ao que parece, desta vez, a ausência de comunicação correspondia a um período de transição.

O afastamento de Esteban Eitler das atividades junto ao Nueva Música, devido a seus compromissos profissionais, parece ter sido bastante significativo, contribuindo para uma baixa atividade do grupo, já que desde 1944, o compositor austríaco naturalizado argentino tinha sido responsável por coordenar as atividades do grupo. Somava-se a esta situação, a criação do grupo 9 ARTES, um grupo de caráter interdisciplinar que continha em seus quadros pintores, escultores, arquitetos e músicos. A finalidade deste grupo era contemplar as diversas áreas artísticas. Entre seus membros músicos estavam Devoto e Paz.

A junção destes fatores explica a baixa atividade deste período. O Música Viva, pelo contrário, registrou a realização de uma série de atividades. Entre estas, a retomada da publicação de seu boletim, que refletia as novas preocupações do grupo. Artigos com temáticas políticas e sociais estão mais presentes e há um destaque para a música popular. Entre os artigos com esta temática, podemos destacar “Aspectos da Música Popular”, escrito por Guerra-Peixe, incluído na edição nº12¹³¹. Também

¹³¹ Boletim Música Viva nº12 publicado em janeiro de 1947; in KATER 2001: 238.

chama a atenção o artigo “O músico criador no estado Socialista”, assinado por Koellreutter e publicado na edição de nº13¹³².

Curiosamente, mesmo com a baixa atividade do Nueva Música, o que resultou em apenas dois concertos em 1947, a presença de repertório dos compositores do Música Viva, se destacava. Foram apresentadas várias composições dos membros do grupo brasileiro. No concerto de nº62a, ao lado de peças de Eitler, Devoto e Milhaud, entre outros, encontramos *A menina exausta* (1946), de Santoro, e também *Poema 1943*¹³³, de Koellreutter, em um programa que se destacava pela presença de peças de vários compositores latino-americanos.

Em programa datado em 21/11/1947, identificado como “9 artes. 1º audición de música contemporánea”¹³⁴, aparecem três obras do grupo brasileiro: *Angústia 1947*, obra de Koellreutter, *Ala herida*, de Santoro, e, por fim, *Provérbios 1947*, de Guerra-Peixe. Contudo, Fugelie e Richter-Ibáñez (2019) ainda apontam para a realização de outro programa neste ano, com algumas características atípicas em relação às práticas da ANM.

Paralelamente, em 1947 se registra un concierto de la ANM realizado en un lugar poco convencional para el ciclo, el Bohemien Club en las Galerías Pacífico. Este concierto, que recibe el núm. 62, presenta un programa a su vez poco convencional para la ANM. Consiste en un recital de la cantante brasileña Edinar Altino de Campos, acompañada por Eitler, Devoto y Eric Schueler. (FUGELIE; RICHTER-IBÁÑEZ, 2019: 178).

Neste programa consta uma obra de Cláudio Santoro, *A menina Exausta*, e, de Koellreutter, sua obra *Poema 1943*. Composições de Devoto e Eitler também aparecem no programa. Chama a atenção o fato de que, pela primeira vez, ao que tudo indica, houve uma parceria entre músicos brasileiros e argentinos em um concerto para a apresentação de música de vanguarda, neste caso entre a cantora Edinar Altino de Campos com Eitler, Devoto e Eric Schueler.¹³⁵

¹³² Boletim Música Viva nº13 publicado em abril de 1947; in KATER, 2001: 239.

¹³³ Koellreutter, H. J: *Poema 1943*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_FgUDx-wYZY Acesso em: 17/12/2021. Performance Cuca Medina (mezzo-soprano) e Celso Loureiro Chaves (piano). Concerto 100 anos de Koellreutter - Theatro São Pedro. Porto Alegre, 17 de outubro de 2015.

¹³⁴ Ibidem, p. 218.

¹³⁵ Podemos destacar neste programa mais alguns pontos. Entre estes, o fato de que grande parte das obras contidas no programa era da autoria de compositores latino-americanos, sendo que várias destas obras foram apresentadas em primeira audição. Entre estas estreias, nos chama a atenção a obra de Esteban Eitler “Três *cantigas Praianas*” (1947), onde o compositor argentino utiliza poemas de Gervásio Fioravanti, Vicente de Carvalho e Ascenso Ferreira

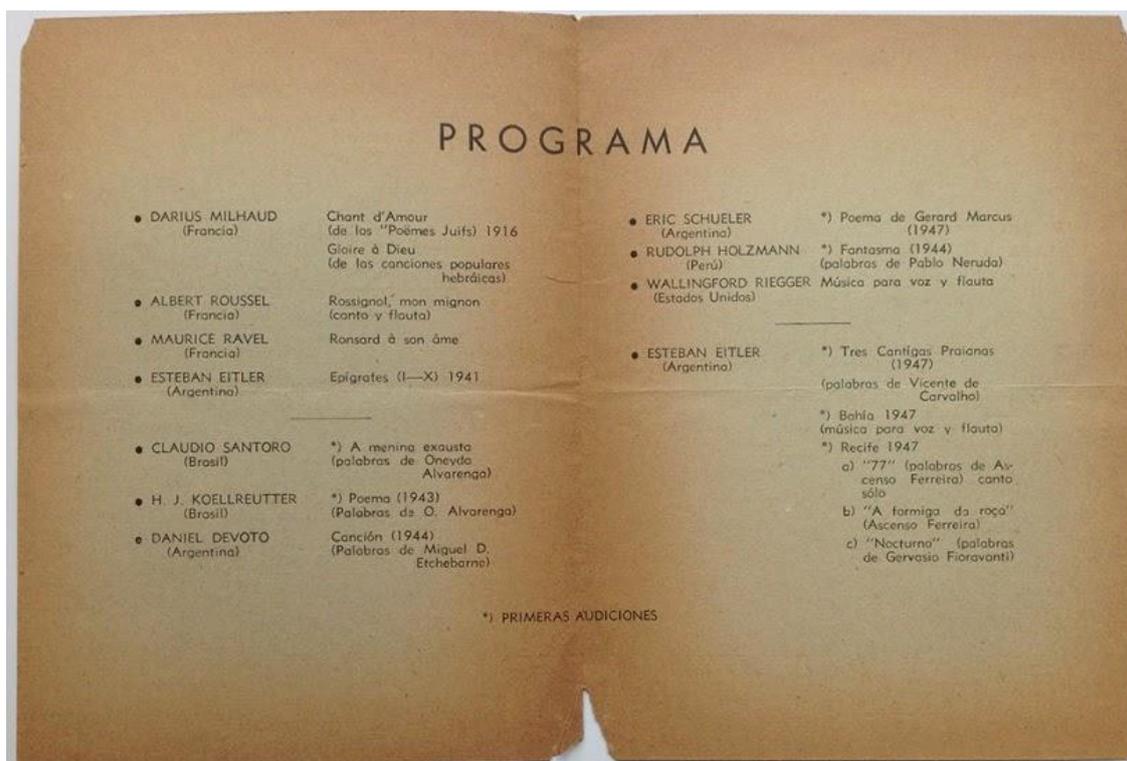


Figura 7 Programa do recital realizado em Buenos Aires, pela Cantora Brasileira. Edinar Altino de Campo em parceria com a ANM¹³⁶.

Na atuação do Música Viva neste ano, a presença do Nueva Música se faz tanto na apresentação de peças, quanto na colaboração em seu Boletim. O repertório dos compositores do Nueva Música foi contemplado nos programas de rádio que foram ao ar nos dias 15/03, 17/05 e 31/05. O programa do dia 15/03 foi integralmente dedicado a Juan Carlos Paz. Já no dia 17/05, além de composições de Paz, foram apresentadas obras de Alban Berg e Eunice Catunda. O programa de 31/05 foi dedicado à “Agrupación Nueva Música” e contou com peças de Paz, Devoto e Eitler.¹³⁷

Curiosamente, não aparecem obras dos demais compositores do Nueva Música, como, por exemplo, de Richard Engelbrecht, que, embora fosse mencionado em cartas trocadas entre Paz e Koellreutter, não teve suas composições apresentadas nestes programas.

¹³⁶ Documento disponível em: https://libreriaelastillero.com/1911-thickbox_default/agrupacion-nueva-musica-presenta-un-recital-a-cargo-de-la-cantante-brasileña-edinar-altino-de-campos.jpg. Acesso em: 20/12/2021.

¹³⁷ Para maiores informações, ver o Anexo n°13 Programas radiofônicos Música Viva, em Música viva e H. J. Koellreutter, Movimentos em direção a modernidade (KATER, 2001: 283).

Paz, por sua vez, também se fez presente como autor no Boletim nº13, segunda publicação editada após o retorno do Boletim Música Viva. O compositor argentino assinou o artigo intitulado “*Música contemporânea Iugoslava*”.

3.4 1948 – 1949: UM NOVO PERÍODO TRANSITÓRIO

Analisando os documentos disponíveis para consulta, no caso do Nueva Música, programas de concertos e artigos sobre a atividade do grupo, e no caso do Música Viva, os boletins, os roteiros do programa de rádio Música Viva, textos e pesquisas e o epistolário entre Paz e Koellreutter, percebemos que os anos de 1948 e 1949 se caracterizaram por um distanciamento entre os movimentos. Pensamos que, mais uma vez, isto aconteceu, entre outras coisas, devido a uma série de eventos transformadores que cada grupo estava vivenciando naquele período.

No caso do Nueva Música, sabemos que um dos fatos ocorridos nestes anos, como vimos no capítulo I, foi a incorporação de novos membros. Como apontam Fugellie e Richter-Ibáñez, “*Por entonces, nuevos intérpretes, compositores jóvenes de una orientación vanguardista, arquitectos y diversos artistas se reúnen en torno a Paz*” (FUGELLIE; RICHTER-IBÁÑEZ, 2019: 179).

Destes novos integrantes destacaram-se os compositores e pianistas argentinos Francisco Kröpfl e Mauricio Kagel. Porém, a figura de maior relevância foi a do alemão Michael Gielen, quem, desde 1948 até meados de 1950, exerceu um papel protagonista na ANM, atuando como intérprete em oito dos nove concertos ocorridos nesses anos. Suas funções não se resumiram às de intérprete. Atuou também como promotor e organizador dos concertos. Neste período, Paz deixou de figurar como intérprete e passou a atuar nos concertos como apresentador e comentador dos programas, como consta no programa de concerto nº63 ocorrido em 25/08/1948, no qual, pela primeira vez, se fez menção a esta nova atividade do líder da ANM.¹³⁸

¹³⁸ Paz, charla “*Justificación de la Música Contemporánea*”. Programas de concerto do Nueva Música (1937- 1957) Anexo - Veinte años de Nueva Música (1937–1957) (FUGELLIE; RICHTER-IBÁÑEZ, 2019: 218).

As transformações que a Música Viva estava experimentando neste período são diversas das do grupo argentino. Se o grupo de Paz estava angariando novos colaboradores com interesses afins, a Música Viva passava por turbulências internas devido às divergências entre seus membros, principalmente divergências de ordem político-ideológica.

Estas divergências tinham aparecido a princípio de forma mais discreta quanto da publicação do Manifesto 1946, notadamente por parte de Santoro, que em correspondência a Koellreutter datada de 28/01/1947 manifestou seus pontos de vista divergentes com o texto do manifesto (KATER, 2001: 255).

No entanto, estas divergências se tornarão mais agudas a partir das resoluções definidas pelo IIº Congresso de compositores e críticos musicais, realizado em Praga. Neste congresso foram fixadas, em linhas gerais, as bases estéticas da música escrita por compositores progressistas. A música contemporânea, notadamente de caráter atonal, serial e principalmente dodecafônica, foi duramente criticada e acusada de ser uma arte decadente formalista, herança de uma sociedade burguesa decadente e, portanto, inimiga dos princípios socialistas.

Santoro, que esteve presente neste congresso, trouxe ao Brasil estas resoluções, e se tornou porta-voz das diretrizes definidas e seu mais destacado defensor. Esta postura de Santoro, que divergia da postura de Koellreutter, deu início a um embate dentro do grupo, que acabou levando a sua fragmentação.

Santoro, do seu lado, defendia o abandono da música atonal dodecafônica, acusando-a de ser uma arte que não refletia os anseios do povo, e Koellreutter seguia defendendo a música de vanguarda, especialmente a dodecafônica, argumentando que se tratava de uma arte nova para uma nova sociedade, considerando que esta se encontrava em pleno acordo com os princípios defendidos pelos marxistas.

A textura turva que vai permeando as relações internas do grupo produzirá - a partir do descompasso entre o engajamento de tendência partidária liderado por Santoro e a filosofia imprimida por Koellreutter ao movimento - a radicalização de pontos de vista, estuário original do processo desagregador do núcleo (KATER, 2001: 83)

A crise se aprofundou com a publicação do artigo de Santoro na revista *Fundamentos*, edição nº3, de agosto do mesmo ano, intitulado “Problema da música contemporânea brasileira em face as resoluções e apelo do congresso de

compositores de Praga"¹³⁹. Neste texto, Santoro apresentava um resumo das principais conferências realizadas no evento, bem como as agudas críticas que neste foram endereçadas à música de vanguarda. Este artigo expôs abertamente a crise interna do grupo, tornando públicas as profundas divergências entre seus mais destacados representantes.

Nesse sentido, em uma visão panorâmica das dinâmicas dos grupos argentino e brasileiro, percebemos um interessante movimento gerado a partir de um reposicionamento no cenário latino-americano da música de vanguarda. Enquanto o Nueva Música rumava para uma posição de afirmação da estética vanguardista atonal e dodecafônica, parte do Música Viva rumava para uma abordagem de negação desta estética, reivindicando a utilização de materiais de origem popular.

É interessante pontuar que parecia se tratar de um movimento contrário ao que se dera nos anos de 1943 e 1944, ao qual denominamos anteriormente de período transitório. Nestes anos, o que observamos foi uma aproximação dos grupos, devido também a um reposicionamento, no caso do Nueva Música, em direção à música moderna, com a criação da ANM, que passou a congrega compositores de outras linhas estéticas. No caso do Música Viva tínhamos percebido um movimento em direção à vanguarda, devido justamente a um reposicionamento promovido por Koellreutter, no qual se somaram jovens compositores adeptos da estética vanguardista.

O curioso é que neste momento posterior, que envolve os anos de 1948 e 1949, percebemos um movimento justamente em sentido contrário. O Movimento argentino se deslocava novamente em sentido à vanguarda, enquanto o movimento brasileiro se deslocava em sentido à música nacional. Não se tratava de forma alguma de uma retomada das antigas posições, porém percebemos um certo movimento histórico em espiral que, curiosamente, se apresenta como uma referência a um período já passado que de alguma forma ainda mantém alguns laços perceptíveis nas análises.

A afirmação da estética vanguardista no Nueva Música, ao que tudo indica, é devida ao ingresso de novos integrantes adeptos da música atonal. Porém, ao que parece, envolve sobretudo a atuação de Michael Gielen, compositor e pianista que entre os anos 1948 e 1949 se tornou figura destacada no movimento argentino, ocupando um lugar que anteriormente estava reservado a Esteban Eitler. Gielen teve

¹³⁹ Revista Fundamentos edição n°3, v2, agosto de 1948, p.233-244.

uma formação musical com grande presença da influência da segunda escola de Viena, tendo intimidade com as peças de Schoenberg, Berg e Webern. Quando passou a colaborar efetivamente com a ANM, imprimiu sua perspectiva e seu olhar, notadamente no que se refere à escolha do repertório. Os concertos passaram a contemplar mais obras de compositores europeus. Dos três concertos promovidos pela ANM em 1948, apenas um contou com uma obra latino-americana, uma *Sonatina* do compositor mexicano Carlos Chávez. Todas as demais peças foram de compositores europeus, com destaque para Schoenberg, que teve suas obras apresentadas nesses três concertos.

No ano seguinte se repetiu o mesmo direcionamento, embora fosse apresentada a obra de Paz *Música 1946* em dois dos três concertos desta temporada. Mais uma vez, a maior parte do repertório foi composta por peças de compositores europeus.

Nenhuma obra do Música Viva esteve presente neste período nos programas de concerto da ANM, contrastando com o ano anterior, no qual composições do grupo brasileiro estiveram presentes em várias ocasiões.

Pensamos que a razão mais provável para esta situação tenha sido justamente o fato de que Gielen tinha maior intimidade e proximidade com estes compositores do Velho Mundo do que com os compositores latino-americanos. Porém, não podemos descartar a hipótese de que a crise em que o Música Viva estava envolvido, impactou as relações entre os grupos.

Embora no ano de 1948 não tenha ficado registrada nenhuma correspondência entre Koellreutter e Paz, ainda assim se manteve a relação entre os dois grupos. Este fato é atestado pela publicação, no Boletim nº16 de agosto deste ano, de um artigo assinado por Paz, com o título “Reflexões sobre a música de nosso tempo”. Este boletim foi o último publicado pelo movimento brasileiro. Nesta edição apareceu publicado o “*Apelo votado por unanimidade pelo IIº congresso de compositores e críticos de Praga*”. Também fizeram parte desta edição “Música e Sociedade: arte funcional”, a propósito de ‘o banquete’ de Mário de Andrade”, texto de Koellreutter, e também o artigo de Guerra-Peixe “Aspectos da música popular. Introdução ao Samba”. Vasco Mariz assinou o artigo “Posição de Villa-Lobos na Música Brasileira”, e pôr fim a continuação do texto “*Banquete*”, de Mário de Andrade”, que já havia sido publicada pelo boletim em primeira parte na sua edição anterior.

Mais alguns pontos podem ser destacados neste período. Entre estes, o protagonismo, que tanto Santoro como Gielen exerceram em seus respectivos grupos.

Gielen se destacou por reafirmar os princípios defendidos por Paz, atuando de forma bastante clara em favor de uma estética de caráter expressionista, portanto atonal, serial e dodecafônica. O destaque que os compositores ligados à Segunda Escola de Viena tiveram neste período, compreendido entre 1948 e 1949, atesta este fato.

Gielen também reverenciou o líder do movimento argentino ao se tornar um de seus intérpretes. A postura de Gielen estava bem alinhada com o rompimento com a música nacionalista tonal e o compromisso com a música atonal.

No caso do Música Viva, este protagonismo esteve a cargo de Santoro. O compositor amazonense, que a princípio fora um dos responsáveis pela fase vanguardista e dodecafônica do grupo brasileiro, neste período se destacou por se tornar uma das vozes discordantes das diretrizes que o grupo havia seguido desde sua opção pela música de vanguarda dodecafônica.

Se Gielen reafirmava a figura de Paz como líder fundador e guia do movimento, Santoro, por sua vez, passava a ser o contestador dos princípios defendidos por seu antigo mestre Koellreutter, identificando-o como uma das forças contrárias aos interesses populares nacionais.

[...] é típico isso, neste momento em que o imperialismo procura por todos os meios solapar as nossas tradições culturais propiciando e propugnando um abandono do nacionalismo. Não é sem razão que se dá todo apoio a arte que fuja de suas raízes populares. É necessário criar um clima desnacionalizante para mais facilmente dominar um povo. (SANTORO, 1948: 3)¹⁴⁰

Este comentário de Santoro reproduzido no artigo “Música e Charlatanismo” se refere sem dúvida, às atividades de Koellreutter. Segundo HARTMANN (2010).

A radicalização leva Santoro a considerar apenas duas correntes: a dos que fazem música (progressistas Jdanov) e a dos charlatões (que representavam os ideais da sociedade decadente (HARTMANN, 2010: 55).

¹⁴⁰ SANTORO, Cláudio. Música e Charlatanismo. Rio de Janeiro: Arquivo Cláudio Santoro, 1950.

Sendo, Koellreutter um crítico dos princípios de Jdanov, mais especificamente no referente à condenação das vanguardas, passou a ser considerado por Santoro um tipo de charlatão e enganador, disseminador de elementos nocivos à cultura musical brasileira.

Esta postura crítica em relação à Koellreutter será adotada também no ano seguinte por Guerra-Peixe, que abandona a música atonal logo após compor *Suíte para flauta e clarineta*, considerada sua última obra dodecafônica.

O movimento que gerou um reposicionamento dos grupos passou pela ressignificação de seus idealizadores e líderes. Paz foi reafirmado como figura modelo e líder do grupo argentino, enquanto Koellreutter passou por um período de contestação e de abandono de suas ideias e ideais por parte de seus ex-alunos e membros do grupo.

Com relação à correspondência entre Koellreutter e Paz, neste período foi registrada apenas uma carta com data de 27/09/1949, na qual o compositor argentino se desculpava pela demora em entrar em contato, argumentando que esta demora tinha sido ocasionada pelo intenso trabalho a que estava se dedicando. No caso, se tratava da redação de um livro sobre Schoenberg.¹⁴¹

Mi querido amigo Koellreutter, Contesto al fin, su carta del 24-VIII. El motivo de mi demora en escribirle es justificado, al menos en buena parte, y espero que Vd. me perdone en vista de lo que voy a decirle. Sabrá Vd. que yo, desde mucho tiempo atrás - cerca de 5 años -, trabajaba en un libro sobre Arnold Schönberg, que debí interrumpir en distintas oportunidades debido a la carencia de partituras, imprescindibles para la continuidad de mi trabajo. A mediados del año actual, había yo adelantado tanto, gracias a las músicas obtenidas en Europa y los Estados Unidos, que 11 de los 12 capítulos que integran el libro estaban terminados (carta de Paz a Koellreutter, 27/09/1949)¹⁴²

Chama a atenção que, nesta carta, Paz comentava sobre os diversos compositores que a ANM já havia apresentado em terras portenhas, porém não mencionava Santoro: "en Bs. Aires, mientras nosotros damos a conocer la música de Schönberg, Webern, Berg, Hindemith, Hába, Osterc, Ben Weber, Wallingford Riegger, George Perle, Koellreutter, Guerra Peixe, etc" (carta de 27/09/1949)¹⁴³. É provável que as críticas à música de vanguarda, e àqueles que as difundiam e produziam

¹⁴¹ A obra em questão recebeu o título: "Arnold Schönberg o el fin de la era tonal". "Paz, Juan Carlos. Arnold Shönberg: o fin de la era tonal. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1958".

¹⁴² Correspondência enviada por J.C.Paz a Koellreutter, em 27/09/1949. Em anexo.

¹⁴³ Ibidem

tenham sido um motivo bastante forte para um distanciamento entre o compositor amazonense e o Nueva Música.

3.4 TERCEIRA FASE (1950-1952). CAMINHOS DISTINTOS

O período compreendido entre os anos 1950 e 1952 pode ser considerado como a última fase colaborativa entre os grupos argentino e brasileiro. Isto ocorreu devido aos rumos que estes grupos tomaram nessa época: um processo de consolidação, no caso do Nueva Música, e de dissolução, no caso do Música Viva.

Cada grupo vivenciou a seu modo a continuidade dos processos de transformação internos e externos a que estavam submetidos. O Música Viva atravessava um processo que se iniciara a partir da publicação de seu manifesto 1946, onde o grupo se posicionou politicamente contestando a vanguarda. No caso do Nueva Música, o que se deu foi bastante diverso, porém coerente com seu processo de reafirmação dos postulados vanguardistas, ou seja, uma reafirmação da prática da música atonal e dodecafônica, que se deu principalmente através de novos integrantes que atuaram nesta direção.

É justamente devido a este itinerário de cada grupo que podemos identificar uma nova fase nas suas relações. Os grupos ensaiaram uma nova aproximação a partir do ano de 1950, com a retomada das atividades colaborativas e o restabelecimento das trocas de correspondências entre seus líderes.

Neste ano, a retomada das correspondências coincidiu com a reinserção de peças de compositores do Música Viva no repertório apresentado pela ANM. Em dois dos três concertos promovidos pela *Agrupación*, apareceram obras de compositores do grupo brasileiro. Koellreutter teve sua obra *Variações 1947* inserida no programa nº69, desenvolvido em 29/09/1950. No concerto seguinte, de nº70, apareceram as peças de Guerra-Peixe, *Música para piano*, e de Santoro, *Seis peças*.

É interessante observar que as composições de Santoro, suas *Seis peças*, escritas entre 1946 e 1949, bem como a obra *Música para piano*, de Guerra-Peixe, são composições de caráter serial dodecafônico, portanto peças que neste período já não correspondiam aos rumos estéticos que estes compositores tomaram.

O retorno das obras dos compositores ligados ao Música Viva aos programas de concerto da ANM pode ter sido ocasionado por dois fatores. Em primeiro lugar, à

reaproximação entre Koellreutter e Paz. Em segundo, poderia estar ligado a Gielen, que, como vimos, teve uma presença fundamental e destacada, não somente como intérprete assíduo entre os anos de 1948 e 1950, mas também como organizador dos concertos neste período. Gielen, no fim deste ano, deixou a Argentina para viver em Viena, deixando de atuar nas atividades da ANM.

Contudo, os referidos concertos onde apareceram obras dos compositores brasileiros contaram ainda com a presença na condição de intérprete de Gielen, o que sugere que provavelmente sua atuação como organizador dos concertos estivesse sendo compartilhada ou exercida novamente por Paz, o que explicaria o retorno ao repertório do grupo brasileiro neste período, onde há uma nova reaproximação entre os líderes dos movimentos.

Enquanto o Nueva Música retomava a execução das peças do grupo brasileiro, o mesmo não se dava por parte do Música Viva. Não encontramos qualquer menção ao grupo argentino neste ano em atividades promovidas pelo Música Viva. Também não constam nos programas de rádio deste ano obras dos membros do Nueva Música.

Lembramos que neste ano o Música Viva deixou de contar com a participação de seus mais destacados membros, entre estes Santoro, primeiramente seguido por Guerra-Peixe, e a partir de 1950 também por Edino Krieger e, por fim, por Eunice Catunda.

Portanto, o Música Viva, neste ano, passou pela sua fase mais problemática, o que afastou o grupo de suas atividades em prol da música de vanguarda e o conduziu para uma profunda crise identitária.

Analisando as correspondências desta terceira fase percebemos que estas nos falam muito sobre a situação em que cada grupo se encontrava no momento.

Aparentemente, as cartas se tornaram mais pessoais, e cada líder de seu grupo relatava ao outro os momentos auspiciosos ou desafortunados que estavam passando à frente dos grupos.

As solicitações de composições para estreias, notadamente por parte da ANM, ainda estavam presentes nas correspondências, porém passaram a um segundo plano. O que aparecia mais eram assuntos de cunho pessoal, embora sempre relacionados com os grupos. Neste período se percebia uma aproximação ainda maior no que se refere às posturas ante a vanguarda entre Koellreutter e Paz. Não

apareciam divergências sobre este assunto, demonstrando um alinhamento de pensamento e de pontos de vista sobre a música atonal, serial e dodecafônica.

Em 1950, além do maior número de composições dos membros ou, no caso, de Santoro e Guerra-Peixe, ex-membros do Música Viva, incluídas nos concertos da ANM, houve também aumento na frequência das correspondências. Na carta de 03/09/1950, Paz agradecia o recebimento de uma obra de Koellreutter, *Variaciones 1947*, e comunicava a Koellreutter que esta obra seria incluída na audição desse mesmo ano, como realmente consta no programa de número 69 ocorrido em 29/09/1950. Na mesma correspondência, Paz comentava sobre uma nova obra que estava compondo e que veio a denominar *Dédalo, 1950*. Da carta seguinte podemos colher informações sobre como as obras estavam sendo recebidas pelo público.

Gracias por su amable carta del día 12 y por los dos ejemplares de "Variaciones 1947". Esta composición fue ejecutada en nuestra 3ª audición del año, según verá Vd. en el programa adjunto. Fue muy bien recibida por nuestro público, y el pianista Mauricio Kagel cumplió con su obra una excelente labor. La crítica, menos idiota que de costumbre, se defendió como pudo ante el aluvión de 1as audiciones que tuvimos el alto honor de ofrecerle (Carta de Paz a Koellreutter, 15/10/1950.)¹⁴⁴

Com relação à receptividade do público, Paz comentou que a obra tinha sido bem recebida, ao que poderíamos inferir que peças de caráter atonal já estariam sendo de alguma forma assimiladas e que a estranheza que outrora suscitaram, já não produziam mais. Porém, é necessário ainda levar em conta que tais obras eram apresentadas em audições onde o público era seletivo e familiarizado com tais estéticas e que, possivelmente, se não em sua maioria, pelo menos em grande parte, era formado por ouvintes interessados em conhecer novas composições deste segmento.

Interessante também é o comentário do compositor argentino sobre a crítica, que, segundo ele, ante a boa aceitação por parte do público, já não mais poderia ignorar a música dodecafônica e “se defendeu como pode”¹⁴⁵.

Na carta seguinte, datada de 27/11/1950, Paz comentava mais uma vez sobre sua nova composição *Dédalo, 1950*, informando a Koellreutter que esta devia ser logo estreada em Buenos Aires. Contudo, ao se referir novamente ao concerto de nº69 ocorrido em 29/09/1950, ao tratar mais especificamente da crítica musical, Paz comenta:

¹⁴⁴ Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 15/10/1950. Em anexo.

¹⁴⁵ Ibidem.

La crítica, que siempre fue enemiga declarada de “Nueva Música”, ha cambiado de actitud desde hace un año: no sé qué pasará. Probablemente se han enterado de que el dodecafonismo no ha muerto - ni mucho menos - y comienzan a sentir algo de respeto o de miedo: miedo de aparecer como ignorantes o retardados. Claro que esto nos beneficia, pues muchos que antes dudaban, apoyados en las opiniones de “La Nación”, “La Prensa”, etc., ahora se acercan a nuestras audiciones, y, lo que es más asombroso, pagan la entrada! (carta de Paz a Koellreutter, 15/10/1950).¹⁴⁶

Ao constatar essa mudança de posição da crítica musical especializada, que passava a ter uma postura mais favorável ao Nueva Música, e, sobretudo, à música atonal e dodecafônica, o compositor argentino atribuiu tal mudança ao respeito que tal música passava a suscitar, dando a entender que o que se passava era algum tipo de aprimoramento e refinamento no gosto do público e da crítica argentina, que levava a uma análise mais profunda da música dodecafônica, ou, segundo Paz, em último caso, pelo menos pelo receio de serem taxados de “ignorantes ou retardados”¹⁴⁷ por não compreenderem esta música.

Para auxiliar-nos nesta reflexão, recorreremos ao pensamento de Frederick R. Karl, exposto na introdução deste trabalho, no qual este autor explica a vanguarda como um estágio primeiro, que é seguido pelo moderno em segundo momento em um processo de graduação. Ou seja, a vanguarda se apresenta como contestadora e estranha aos padrões vigentes, enquanto o moderno é a aceitação do novo enquanto elemento incorporado aos padrões. Desta forma, quando a música de vanguarda passa a ser assimilada, deixa de ser vanguarda e torna-se música moderna.

Isto explicaria a aceitação por parte do público, mas, sobretudo, por parte da crítica musical especializada, que passava a incorporar esta estética como mais uma das legítimas manifestações da música moderna.

No caso do Brasil, a situação seria muito diversa da vivenciada pelo Nueva Música na Argentina. Se o grupo de Paz passou a ter certo prestígio para além de seu nicho habitual, no caso do Música Viva, como vimos no Capítulo II, se dá o contrário. Os ataques e a intolerância se acentuaram por parte da crítica e também por parte da ala tradicional nacionalista, representada principalmente pelo compositor Camargo Guarnieri. E também, por fim, pela nova ala socialista representada pelos antigos alunos de Koellreutter, que passaram a atacá-lo, acusando-o de ser um agente

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 27/11/1950. Em anexo.

promotor de uma música “formalista”, herança de uma classe burguesa decadente¹⁴⁸. Em carta a Paz datada de 19/12/1950, Koellreutter faz saber ao amigo argentino sobre a situação que vivenciava nesse período:

Querido amigo, escrevo-lhe muito às pressas em resposta a sua carta de 27 de novembro. Os exames finais dos conservatórios no Rio e em São Paulo e uma tremenda campanha anti-dodecafônica que se estende sobre todo o país não me deixam descansar (Carta de Koellreutter a Paz 19/12/1950).

A campanha anti-dodecafônica que já vinha se desenvolvendo através das críticas de Santoro expostas em artigos publicados nos diversos jornais da época, dentre estes “*Problema da Música contemporânea brasileira face das resoluções e apelo do congresso de compositores de Praga*”, se intensificou com a famosa “carta aberta” publicada por Camargo Guarnieri, na qual o compositor tecia duras críticas ao dodecafonismo e conclamava a sociedade musical brasileira a rechaçar esta música. Koellreutter, que era até então a figura mais representativa da adesão ao método de Schoenberg no Brasil, tornou-se, pelos seus detratores, *persona non grata*.

O compositor relatava a Paz, nesta carta, o episódio ocorrido em São Paulo por ocasião de sua tentativa de discutir em um debate público as acusações de Guarnieri:

[...] você não poderá imaginar a veemência, com a qual se conduz a campanha. Chegaram até a pedir a minha saída do país!! Num grande debate público, no "museu" de São Paulo, no qual o Guarnieri não apareceu, e que durou das 20 às 24 horas - um grupo de comunistas me agrediu, pois não se conformam com a minha forte e decidida oposição ao manifesto de Jdanov (Carta de Koellreutter a Paz, 19/12/1950)¹⁴⁹

É interessante observar que o processo de assimilação da música dodecafônica na Argentina passou pela sua ressignificação enquanto vanguarda. De fato, esta se faz presente no ambiente argentino desde 1934, quando Paz apresenta ao público de forma mais evidente a obra *Composición sobre 12 tonos* escrita para piano y flauta. Portanto, até este momento, em 1950, já haviam se passado pelo menos 16 anos desde que o público argentino começara a tomar contato com o dodecafonismo. Desta forma, não se tratava mais de uma novidade.

¹⁴⁸ Cláudio Santoro “Problemas da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do congresso de compositores de Praga” Fundamentos n°3, 1948; em KATER, 2001: 267.

¹⁴⁹ Ibidem.

Diferentemente do que ocorria na Argentina, ao que parece, no ano de 1950 o dodecafonismo no Brasil ainda se manifestava como uma abordagem de vanguarda, no que se referia à negação e contestação do status vigente.

Embora o Nueva Música já estivesse consolidado como um movimento musical reconhecido por parte do público e da crítica, o ano de 1951 foi marcado paradoxalmente por uma baixa atividade, com a realização de apenas um concerto, em 11/10/1951. Isto pode ter ocorrido devido à ausência de Gielen, que a esta altura já vivia na Europa. Não temos notícias de que neste período algum membro do grupo tenha assumido as funções de organizador e promotor de concertos de forma efetiva como o fizera Gielen entre 1948 a 1949.

Apesar de contar com apenas uma audição, ainda assim encontramos no programa deste concerto uma obra de Guerra-Peixe, sua *Suíte para flauta e clarinete*, composta em 1949, e de caráter serial dodecafônico.

A correspondência entre os líderes dos grupos se manteve com a mesma frequência do ano anterior. Encontramos três cartas enviadas pelo compositor argentino. Nestas, Paz comenta a Koellreutter sobre suas impressões sobre a carta aberta, explicando que considera “*el Caso Camargo Guarnieri*” como *ejemplo de “senilidad precoz”*. *Mucho me divirtió la carta abierta de este nuevo fósil* (carta de Paz a Koellreutter, 13/02/1951).¹⁵⁰

Nas cartas, o compositor argentino ainda manifestava o interesse em receber trabalhos do Música Viva: “*¿Podremos tener alguna composición de Vd. o de Krieger o algún otro que Vd. juzgue interesante?*”¹⁵¹. É importante destacar que, neste pedido, Paz não mencionava mais nem a Santoro, nem a Guerra-Peixe. Somente fazia menção a Koellreutter e a Krieger. Por fim, em carta datada de 24/10/1951¹⁵², Paz fazia saber a Koellreutter sobre a reorganização e reestruturação da ANM, e comenta:

*Desde que hemos organizado la “Agrupación Nueva Música” sobre bases económicas, mi situación ha cambiado mucho aquí, permitiéndome disponer de más tiempo y energías que antes tenía que perder en mil cosas molestas o lamentables. Así, pues, seguramente podremos trabajar en más estrecha colaboración con Vd. y su grupo de compositores (carta de Paz a Koellreutter 24/10/1951)*¹⁵³

¹⁵⁰ Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 13/02/1951. Em nexos.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 24/10/1951. Em anexo.

¹⁵³ Ibidem

Observa-se neste trecho também a predisposição de Paz em continuar a trabalhar com obras do Música Viva, apesar de ter ciência da conturbada situação que o grupo estava vivenciando, dando a entender que havia a intenção, por parte do compositor argentino, de estreitar os laços entre os grupos.

O ano de 1952 pode ser considerado o último ano de colaboração entre os grupos. Foi exatamente neste ano que encontramos pela última vez alguma referência a peças de integrantes do Música Viva nos programas de concerto da ANM. Tratou-se de um *Quarteto de Cordas*, de Santoro, que aparecia no programa de nº74, realizado no dia 25/07/1952. Embora não constassem no programa maiores informações sobre esta obra de Santoro, consultando seu catálogo de obras pudemos inferir que se tratava do *Quarteto n°2*, obra escrita em 1947, portanto uma obra de seu período dodecafônico, momento também em que estava atuante no Música Viva.

Chama a atenção o fato de somente uma obra do grupo brasileiro ter sido apresentada ao longo deste ano. Um ano de grande atividade por parte da ANM, em que foram realizados um total de sete concertos. Também não encontramos outros nomes de compositores latino-americanos neste período, com exceção de Paz, que teve sua obra *Dédalus 1950* apresentada no concerto do dia 13/10/1952. Nem mesmo compositores membros do grupo argentino apareciam nos programas de concerto deste ano. Este olhar direcionado para fora da América Latina coincidentemente se encontra em um momento em que a ANM passava a contar com uma maior estabilidade, tanto de caráter administrativo, quanto financeiro. Contava já neste período com uma organização administrativa com cargos de Presidente, Vice-presidente, secretaria, tesouraria e direção artística, esta última função a cargo de J. C. Paz, Noemi Saslavsky, D. Devoto, M. Kagel e Prat Gay. A “organização sobre bases econômicas” a que se referia Paz se vinculava às contribuições mensais dos associados¹⁵⁴.

Por sua vez, o Música Viva, como vimos no Capítulo II, estava vivendo uma situação muito distinta. Já não contava com Santoro, Krieger, Catunda e Guerra-Peixe, que agora, para além de ex-membros, também se tornaram antagonistas da música dodecafônica.

Guerra-Peixe, em artigo publicado na revista *Fundamentos*, apontava as razões que o fizeram abandonar o dodecafonismo:

¹⁵⁴ Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 24/10/1951. Em anexo.

1) A impossibilidade de fazer realçar em minhas obras a nacionalidade a que muito prezo pertencer; 2) A incomunicabilidade de sua curiosa linguagem, e 3) O reconhecimento da covardia de que eu era presa, fugindo aos problemas da criação de uma música necessariamente brasileira. (GUERRA-PEIXE, 1952)¹⁵⁵

Embora o grupo Música Viva se encontrasse já em uma inércia da qual não se recuperaria, ainda assim havia uma constante troca de cartas entre os líderes dos movimentos argentino e brasileiro. Deste ano constam quatro cartas, nas quais Paz demonstrava entusiasmo ante os rumos que seu grupo estava tomando. Ao comentar a respeito das atividades da ANM a Koellreutter, o mestre argentino destacava que *“Por fortuna, ya los discípulos comienzan a actuar como autores-compositores: en este año se presentarán dos – Kagel, Kröpff”*.¹⁵⁶

É interessante observar que se dava no Música Viva exatamente o inverso do que se passava com o Nueva Música: no caso brasileiro os compositores colaboradores haviam deixado de atuar em prol do grupo.

O entusiasmo ante a boa fase da ANM levou Paz a pensar na criação de uma instituição internacional para o fomento da música dodecafônica, com o apoio de Koellreutter:

*¿no sería oportuno pensar en una organización dodecafónica internacional, que contemple el intercambio de obras, ejecución de las mismas, publicación de ensayos y artículos sobre el tema de la música dodecafónica, etc.? (Carta de Paz a Koellreutter, 17/07/1952)*¹⁵⁷

Esta realização, se mostrava bastante difícil de se concretizar em terras brasileiras neste período. As solicitações de composições do Música Viva também estavam presentes nestas cartas, como podemos constatar na correspondência de 16/03/1952:

*Mi querido Koellreutter: Si Vd. puede venir a Bs. Aires en abril, le ruego que traiga alguna composición de Vd. y de algunos de sus discípulos más aventajados, para darla a conocer en las audiciones de Nueva Música. (carta de Paz a Koellreutter 16/03/1952).*¹⁵⁸

Estas solicitações ainda se fizeram presentes na última carta enviada por Paz a Koellreutter de que temos notícia, datada de 04/06/1953, onde mais uma vez o

¹⁵⁵ GUERRA PEIXE. Música e dodecafonismo. Fundamentos, São Paulo, n. 29, p. 3, 1952.

¹⁵⁶ Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 24/08/1952. Em anexo.

¹⁵⁷ Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 17/07/1952. Em anexo.

¹⁵⁸ Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 16/03/1952. Em anexo.

compositor argentino solicitava peças do grupo brasileiro para incluir no repertório deste ano.

¿No tiene Vd. alguna composición reciente para solista o pequeño grupo de cámara? Necesitamos material para las audiciones de la A.N.M. El programa de la temporada 1953, que Vd. recibió, es condicional: siempre que obtengamos otras composiciones que nos parezcan más interesantes que las ya programadas, hacemos un cambio en favor de las nuevas. ¿De Krieger, Mininha Gregori, de Cozella, no es posible obtener algunas composiciones? (carta de Paz a Koellreutter, 04/06/1953).¹⁵⁹

Esta última carta demonstra que havia, por parte do Nueva Música, ao menos por parte de Paz, um grande interesse em continuar a divulgar as obras do grupo brasileiro. Isso nos leva a pensar que a não inclusão de peças do Música Viva nos programas a partir de 1953, não se deu por desinteresse do grupo argentino, mas, possivelmente, devido à desagregação do grupo brasileiro e aos novos rumos que seus antigos membros seguiram, e que não mais se alinhavam aos ideais promovidos pela ANM.

Esta terceira e última fase de relações entre o Nueva Música e o Música Viva se caracterizou, portanto, pelo processo de consolidação interna do Nueva Música, e pela nova postura, agora favorável ao grupo argentino, por parte da crítica musical. De forma diversa, o Música Viva, neste período, passou pelo processo inverso: o abandono de Koellreutter como modelo de compositor, por parte de seus discípulos, a condenação das diretrizes representadas pela música de vanguarda e, finalmente, a dissolução do grupo.

¹⁵⁹ Correspondência enviada por J. C. Paz a Koellreutter, em 04/06/1953. Em anexo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao darmos início a esta pesquisa, tínhamos em mente buscar informações e dados que pudessem nos esclarecer como se desenvolveu o campo da música de vanguarda na América-Latina durante a primeira metade do século XX. Trata-se de um campo que está intimamente ligado a um tipo de fazer musical, uma forma de trabalhar com os elementos que tem por base a música atonal.

Quando começamos nossas investigações utilizávamos a expressão “música contemporânea” para referir-nos à música que rompia com a tonalidade, o que logo percebemos que não era o mais adequado para representar a estética musical ligada a nosso objeto de estudo. Dante Grela, em seu texto “*La música contemporánea en la universidad*” (2013), comenta que “*cuando hablamos de ‘música contemporánea’, no hay ninguna duda de que atribuimos ese nombre a la producción musical del campo académico que pertenece al período histórico en el cual vivimos*” (GRELA, 2013: 17).

Desta forma, quando no meio acadêmico empregamos a expressão “música contemporânea”, esta carrega uma carga semântica própria, na qual toda uma série de elementos e experiências é evocada. Quando falamos em música contemporânea neste meio, automaticamente se compreende a música composta por um nicho de compositores / pesquisadores ou, se quisermos, experimentadores, que no tempo presente elaboram suas obras empregando elementos não convencionais.

Nesse momento, percebemos que não estávamos pesquisando a música contemporânea latino-americana do início do século XX, mas a música realizada por compositores pertencentes a dois grupos, o Nueva Música e o Música Viva, que faziam música que rompia com o sistema tonal. Entendemos, ao longo das investigações e das leituras sobre o tema, que a expressão mais adequada para ser empregada nesta pesquisa era “música de vanguarda”, já que “vanguarda” significa, em termos gerais, aquilo ou aquele que vai adiante, no sentido de primeiro. A expressão também se aplica a movimentos artísticos que promovem alguma ruptura. Pensamos que a mudança da expressão empregada finalmente foi bastante substancial e oportuna, já que “vanguarda” necessariamente também nos remete à inovação.

Contudo, assim como acontece com o uso de qualquer expressão complexa, esta também traz suas dificuldades, porque há diversas formas de entender a vanguarda e esta pode corresponder a áreas distintas.

Em nosso caso, nos referimos à vanguarda no sentido de rompimento com uma forma de estruturação musical, neste caso com a tonalidade, e ao emprego de um sistema justamente antagônico ao anterior. De forma geral, poderíamos dizer que a nossa investigação se definia também por uma questão de ordem estética e, portanto, foi neste sentido que atribuímos aos grupos estudados o status de movimentos de vanguarda.

Nossas fontes de pesquisa se dividiram em dois grandes grupos. Primeiramente, trabalhamos com fontes primárias, como as correspondências trocadas pelos membros dos grupos, com recortes de jornais da época, com partituras e com programas de concerto.

Como fontes secundárias utilizamos artigos, dissertações de mestrado, teses de doutorado e livros de pesquisadores que se debruçaram sobre temas afins à nossa pesquisa.

Destacamos que a pesquisa em fontes primárias foi fundamental, principalmente, para a realização do terceiro capítulo deste trabalho pois, até onde pudemos averiguar, existem poucos escritos sobre as relações de colaboração e parcerias entre os grupos estudados. Portanto, foi somente com o levantamento destas fontes e o cruzamento das informações extraídas que conseguimos subsídios para embasar ou refutar algumas de nossas hipóteses iniciais.

Ao longo do trabalho nos defrontamos com alguns desafios importantes. O primeiro, dizia respeito à dificuldade de acesso a obras de Juan Carlos Paz, o que nos chamou bastante atenção, pois se tratava de uma situação que não esperávamos devido à relevância da figura do compositor argentino para a música de vanguarda latino-americana. Embora escritos sobre o compositor estejam mais disponíveis, ainda assim, a bibliografia à qual tivemos acesso era restrita. Isso se aplicou também de forma ainda mais evidente à bibliografia específica sobre o grupo Nueva Música.

Por outro lado, os desafios enfrentados na pesquisa sobre o Música Viva e sobre a figura de Koellreutter, foram de outra natureza. No caso do movimento brasileiro existe uma série de artigos, dissertações, teses e livros a seu respeito. O desafio foi justamente separar os pontos de vista de cada autor que, naturalmente,

como não poderia deixar de ser, imprimiu em seu texto seu olhar, juízo, preceito e preconceito sobre o objeto estudado.

Para tentar equacionar esta dificuldade, recorreremos às fontes primárias, sempre que possível, a fim de confrontarmos os textos. Nesta tarefa recorreremos muitas vezes ao apoio da Fundação Koellreutter¹⁶⁰, que disponibiliza de forma on-line diversos documentos e partituras do compositor alemão naturalizado brasileiro.

Após o levantamento dos dados e análise dos documentos, decidimos dividir este trabalho em três capítulos, sendo o primeiro dedicado ao grupo argentino Nueva Música, o segundo capítulo dedicado ao brasileiro Música Viva, e um terceiro capítulo dedicado ao estudo das relações de colaboração entre estes dois grupos.

Percebemos também que seria pertinente dividir a análise do percurso de cada grupo em fases. Decidimos, depois de verificar a existência de eventos ou processos que poderiam ser considerados como marcos de transição, organizar os itinerários de cada grupo em três momentos.

Em uma rápida síntese, lembramos que definimos como 1ª. fase do Nueva Música o período que compreendeu as atividades de Paz de forma independente, e que ele denominou de *Conciertos de la nueva música*, que teve início em 1937. A segunda fase fora iniciada em 1944 com a formação da Agrupación Nueva Música (ANM), e se caracterizou, entre outros aspectos, pela maior presença de obras de compositores argentinos no repertório do Grupo. Sua terceira fase teve início em 1948, ano em que ocorreu a consolidação da ANM, *Agrupación Nueva Música*, consolidação que foi possível a partir da reorganização do grupo em uma estrutura hierárquica, com diretoria e secretarias. Também passou a contar com associados que contribuíam financeiramente de forma regular, o que tornava viável a manutenção das atividades, como os concertos e os recitais do grupo.

Por sua vez, a 1ª fase do Música Viva teve início em 1939, a partir da formação de um grupo heterogêneo composto por músicos de diversas correntes estéticas e também por críticos musicais. É nesta fase que teve início a publicação do Boletim Música Viva. A segunda fase teve início no ano de 1943 com a reestruturação interna organizada a partir da implantação de um estatuto, no qual se afirmava claramente

¹⁶⁰ A Fundação Koellreutter foi criada em 2006 a partir da doação do acervo de Hans-Joachim Koellreutter à Universidade Federal de São João del Rei pela viúva Margarita Schack. O acervo é composto por fontes documentais de naturezas diversas, uma biblioteca de aproximadamente 800 volumes e partituras. Endereço eletrônico: <http://www.koellreutter.ufsj.edu.br/>

seu alinhamento com a vanguarda musical da época. Neste período, os compositores alinhados com a música nacionalista deixaram o grupo e novos compositores afeitos à linguagem atonal passaram a fazer parte do grupo. Entre estes, destacaram-se Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Eunice Catunda e Edino Krieger.

Diferentemente do que ocorreu com o Nueva Música, a terceira fase do Música Viva se caracterizou pela tentativa de equacionar posicionamentos políticos com direcionamentos estético-musicais. A discussão a respeito da função social da música e, por consequência, da função social do compositor no pós-guerra foi a tônica deste período, que teve início em 1945 e se estendeu até 1952. Foi nesta fase que foram publicados os seus manifestos, o primeiro em 1944 e o segundo em 1946. Também nesta fase se deu a condenação da vanguarda pelos adeptos do socialismo, o que ficou registrado nas discussões do II Congresso de compositores e críticos musicais em Praga. E, por fim, também se tornou pública a conhecida Carta Aberta de Camargo Guarnieri.

Queremos destacar aqui algumas novas hipóteses que foram levantadas ao longo deste trabalho. Primeiramente, a hipótese de que Paz já havia trabalhado com os princípios do método dodecafônico no segundo movimento *Moderato* de sua obra *Três invenciones a dos voces*, escrita em 1932, portanto dois anos antes da obra *Composición sobre 12 tonos*, que é considerada sua primeira obra dodecafônica.

Por outro lado, no capítulo dois apresentamos a hipótese de que o grupo Música Viva, em sua primeira fase entre 1939 e 1943, se caracterizou mais como um grupo de música moderna do que propriamente de vanguarda, já que em grande parte do repertório produzido no período foi este o tipo de estética privilegiado. Ou seja, tratam-se de composições de tendência ao reforço e à reafirmação do sistema tonal, representadas pela música neoclássica, e de caráter de alargamento e expansão deste sistema, representada por obras de caráter impressionista.

Porém, foi no terceiro capítulo deste trabalho que buscamos contribuir de forma mais significativa e original, já que, ao fazermos um levantamento bibliográfico, verificamos que não havia textos dedicados de forma mais pontual ao estudo das relações entre estes dois grupos.

Neste terceiro capítulo empregamos a mesma organização aplicada aos capítulos anteriores. Portanto, este também se apresenta dividido em três momentos que representam as três fases das relações colaborativas entre os grupos Nueva

Música e Música Viva, intercalados por dois períodos que denominamos de “períodos transitórios”. A primeira fase situa-se entre 1940 e 1942, período em que teve início a troca de correspondência entre Paz e Koellreutter, líderes dos grupos, e no qual também tiveram início as primeiras colaborações artísticas. Seguiu-se o primeiro momento de transição, assim denominado devido ao período de mudanças que cada grupo estava vivenciando. Entre os anos de 1943 e 1944 percebemos uma interrupção nas comunicações e também nas colaborações entre os grupos. A troca de correspondência retorna entre 1945 e 1947, em um momento em que o Nueva Música já havia se tornado ANM, *Agrupación Nueva Música*, e o Música Viva já militava de forma mais efetiva em prol da música de vanguarda. Identificamos uma nova fase transitória entre os anos de 1948 e 1949, um período em que houveram poucas colaborações entre os grupos.

Por fim, a terceira e última fase se deu entre 1950 e 1952, embora fosse bastante distinto o panorama entre os grupos. Neste ponto levantamos a hipótese de que a música dodecafônica na Argentina estava passando por um período de assimilação, perdendo em parte seu status de “vanguarda” para assumir o status de “moderna”. Nesse processo, o Nueva Música, enquanto representante desta corrente estética, passou a ser aceito pela crítica e reconhecido como um movimento musical legítimo. Diferentemente do que acontecia com o Música Viva que, pelo contrário, passava a ser ainda mais combatido, dando a entender que no Brasil a música dodecafônica não teria sido assimilada no mesmo ritmo que aconteceu no país vizinho, devido a fatores de caráter estético, mas também a fatores de ordem político-ideológica.

No transcorrer deste trabalho nos deparamos também com outras questões dignas de nota, e que mereceriam um aprofundamento por parte de futuras investigações.

Entre estas questões, observamos, por exemplo, que houve maior participação de mulheres dentro do Música Viva do que no Nueva Música durante o período em que os grupos mantiveram contatos, aproximadamente de 1940 a 1952.

No grupo brasileiro houve mulheres que foram destaque na área da composição, como Eunice Catunda e Geni Marcondes, desde a década de 40. Por outro lado, no Nueva Música não encontramos menção a mulheres exercendo atividade compositiva antes de 1956. Foi neste ano que, pela primeira vez, apareceu

em um programa de concerto da ANM uma obra escrita por uma compositora, no caso *Composición para dois pianos*, de Nelly Moretto. No ano seguinte foi apresentada no concerto de nº100 a *Composición 1957*, de Suzana Baron Supervielle.

Outra questão que suscitou nosso interesse e que merece ser futuramente desenvolvida é como ocorreu o desenvolvimento dos novos atores que passaram a representar a vanguarda musical a partir da década de 60, na Argentina o *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* (CLAEM), mantido pelo Instituto DI Tella¹⁶¹, no Brasil o movimento liderado por Gilberto Mendes, denominado Música Nova¹⁶². Nos intriga saber quais foram as relações que mantiveram entre si e também com os grupos Nueva Música e Música Viva.

Deixamos estas questões para o futuro e esperamos que mais colegas possam se interessar por tais temas.

De nossa parte, também esperamos que este trabalho possa de alguma maneira ser útil e contribuir com as discussões e estudos sobre a música de vanguarda na América Latina de maneira geral, e que possa brindar aos interessados nas vanguardas e na música hoje contemporânea mais elementos para refletir sobre seus processos e sobre o lugar que ocuparam e que ocupam essas produções na cultura musical e na história da música da América Latina.

¹⁶¹ “El CLAEM, creado en 1961, inició actividades en 1962 con el Primer Festival de Música Contemporánea y el primer llamado a concurso para becarios, y fue el único de los centros del Instituto Torcuato Di Tella en impartir enseñanza. Este Instituto había sido fundado en 1958 con una amplia visión cultural proveniente de un exitoso emprendimiento comercial. En la folletería de 1964 se anuncia que el CLAEM “se propone apoyar la investigación y creación musicales especialmente en el plano de la música contemporánea, en particular americana y argentina, e incrementar la comunicación con centros similares nacionales y extranjeros. El Centro dispone, en Florida 940, de un amplio local donde se hallan instaladas aulas, gabinetes con pianos y escritorios, un moderno Auditorium, la Biblioteca con una importante colección de tratados musicales de América, sección revistas y periódicos musicales en continua actualización, y fichero general de las bibliotecas musicales de la Argentina; funciona, además, una Discoteca especializada” (PARASKEVAÍDIS, 2011: 1) http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-CLAEM-2011.pdf Acesso em: 20/03/2022.

¹⁶² “Trilhando um caminho já parcialmente percorrido por H. J. Koellreutter no Brasil dezessete anos antes, os novos compositores paulistas lutavam a favor da internacionalização das propostas estético-musicais, até então estreitamente ligadas aos projetos de construção da nação brasileira e a vertentes distintas do chamado nacionalismo musical, reinantes em terras tupiniquins. Esses quatro compositores brasileiros - Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzela - inspiraram-se especialmente nos compositores da Segunda Escola de Viena e em suas propostas inovadoras (sobretudo no que diz respeito à poética musical, além das leituras contemporâneas de Stockhausen e Pierre Boulez acerca da própria concepção de serialismo musical com que tiveram contato a partir do início dos anos 1960)”. (SOUZA, 2017: 470)

REFERÊNCIAS

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

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

ASSIS, A. C.; CASTRO GIL, S. Mi estimado Juan Carlos... Estimado amigo Lange. Los entramados de una correspondencia (1933-1969). In: Omar Corrado. (Org.). *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina delos siglos XX y XXI*. 1ed. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2019, v., p. 119-157.

ASSIS, Ana Cláudia de. **Que "ismo" é esse, Koellreutter?: Guerra-Peixe e Lopes-Graça entrelaçando os fios dodecafônicos (1944-1958)**. Belo Horizonte, OPUS, 2016.

ASSIS, Ana Cláudia. **César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949)**. Pelotas: Revista do Conservatório de Música da UFPel, 2010.

AVILA, Danilo Pinheiro de. **Hans Joachim Koellreutter: uma experiência de vanguarda nos trópicos? (1937-1951)**. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de Franca, 2016.

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2004.

BUSCACIO, Cesar Maia; BUARQUE, Virgínia Albuquerque de Castro. **Imbricação entre -popular- e modernidade: um projeto biográfico-musical de Claudio Santoro no período entre 1947 e 1957**. Porto Alegre, OPUS, 2017.

BÜRGER, P. **"Teoria da vanguarda"**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CAMPOLINA, C. Construção da "Peronização" na Argentina: da Secretaria do Trabalho e Provisão à presidência da República. **História Revista**, Goiânia, v. 21, n. 3, p. 88–109, 2017. DOI: 10.5216/hr.v21i3.41799. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/41799> . Acesso em: 15 mar. 2022.

CARVALHO, Any Raquel. **Contraponto e fuga: manual prático**. Porto Alegre: Editora Novak multimídia, 2002.

CATUNDA, E. Correspondência a Camargo Guarnieri. In: KATER, Carlos. Eunice Catunda, Musicista Brasileira. São Paulo: Annablume, 2001.

CAVALLOTTI, Pietro. **The Twelve-tone Method as the Musical Language of Emigrés: Hanns Eisler, Erns Krenek, and Stefan Wolpe during Their First Years in Exile.** In: MEYER, Felix et al (Ed.). Crosscurrents. American and European Music in Interaction, 1900-2000. Basiléia: The Boydell Press, 2014.

CHERNAVSKY, Analía. **Em busca da alma musical da nação: um estudo comparativo entre os nacionalismos musicais brasileiro e espanhol a partir das trajetórias e das obras de Heitor Villa-Lobos e Manuel de Falla.** Tese (doutorado) - Campinas, SP, 2009.

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

COPE, David. **Techniques of the Contemporary Composer.** Schirmer-Thompson Learning, 1997.

CORRADO, Omar. **Música y modernidad en Buenos Aires (1920–1940)**, Gourmet musical, Buenos Aires, 2010.

_____. **Vanguardias al sur: la música de Juan Carlos Paz.** Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

CUNHA, J. I. Uma instituição nova e promissora. Correio da Manhã. Correio Musical 10/01/1940. (Fundação Koellreutter) Disponível em: <http://www.koellreutter.ufsj.edu.br/> . Acesso em: 12/12 2021.

DEZILLIO, Romina. **Divertissement sériel de Susana Baron-Supervielle: episodios de una obra ambulante.** Santiago: Revista musical. Chilena, 2020.

DRACH, Henrique, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: viagens de coleta folclórica e a fundação do centro de pesquisas folclóricas (1939-1947). XV **Encontro Regional de História - ANPUH-Rio Ofício do Historiador: Ensino e Pesquisa.** 2012. (Apresentação de Trabalho/Simpósio).

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

FARIA, Adriana Miana de. **Koellreutter e a Crítica de Andrade Muricy.** Dissertação (Mestrado) - Rio de Janeiro: PPGM/ UNI-RIO, 1997.

FUGELLIE, D. Nueva Música, Música Viva, Tonus e os caminhos da dodecafonía na América do Sul (1930–1960). Goiânia: **Revista Música Hodie, V.18 - n.2,** 2018.

FUGELLIE Daniela; RICHTER-IBÁÑEZ, Christina. Veinte años de Nueva Música (1937-1957), CORRADO, O (Org.), **Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI** (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2019.

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

GELADO, Viviane. **Poética da Transgressão: Vanguarda e Cultura Popular nos Anos 20 na América Latina**. Rio de Janeiro: 7 letras; São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.

GLOCER, Silvia. Cartas de Knoll a Paz. Buenos Aires: Biblioteca Nacional "Mariano Moreno **IV Encuentro Nacional de Instituciones con Fondos Antiguos y Raros**. Gestión del patrimonio bibliográfico y documental en bibliotecas, archivos y museos 25 y 26 de septiembre de 2017.

GRELA, D. La música contemporánea en la universidad. Pelotas: **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, No.6, 2013.

GUERRA-PEIXE, C. **Curriculum Vitae – Principais traços evolutivos da produção musical**. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, V. 12 f. Texto datilografado, 1971.

GUERRA-PEIXE, César. Que "ismo" é esse, Koellreutter? **A gazeta musical e de todas as artes**. Lisboa, abr. 1953, pp. 81-87.

HARTMANN, Ernesto. **Dodecafonismo, nacionalismo e mudanças de rumos: uma análise das 6 Peças para piano de Cláudio Santoro e das Miniaturas n. 1 para piano de Guerra-Peixe**. Porto Alegre, Opus v. 17, n. 1, pp. 97-132, jun. 2011.

JAPIASSU, H. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JUÁREZ, Camila Juan Carlos Paz. **Anarquismo y vanguardia musical en los años veinte**. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2003.

JUNQUEIRA, Gilberto Rezende. **O ensino pré-figurativo de Hans-Joachim Koellreutter na visão de cinco de seus ex-alunos**. Dissertação (Mestrado)-Universidade de Minas Gerais - 2018.

KARL, Frederick R. **O moderno e o modernismo – A Soberania do Artista 1885-1925**. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1988.

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

KERN, MARIA LÚCIA BASTOS. **O campo intelectual e de arte em Buenos Aires: debates e práticas artísticas**. Estudos Ibero-Americanos (PUCRS. Impresso), v. 42, 2016.

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

KING, J. **El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta**. Buenos Aires: Arte Gaglianone, 1985.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. A música e o sentido coletivista do compositor moderno. Rio de Janeiro: **Diretrizes** em 05/11/1944.

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

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

KŘENEK, Ernst. **Studies on Counterpoint. Based on the Twelve-Tone Technique**. New York: Schirmer, 1940.

LARRA, R. **Leónidas Barletta, el hombre de la campana**. Buenos Aires: Conducta, 1978.

LEIBOWITZ, René. **Introduction à la musique de douze sons**. Paris: L'Arche, 1997.

LEVINE, Robert M. **Pai dos Pobres? O Brasil e a era Vargas**. São Paulo: Companhia das Letras, pp.81-112, 2001.

MACHADO, Mirela Bansi. **História e os desafios do século XXI: política, feminismos e performances de gênero. O golpe em Perón e o fracasso da Revolução Libertadora? na Argentina**. VI CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA. (2018) Jataí MG. Universidade Federal de Goiás (UFG) 2018.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas**. 2. ed. rev. e ampl. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista - UNESP v. 20, nº 39, 2000.

MUÑOZ, Carmen García. "Cartas de Juan Carlos Paz". **Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega** Buenos Aires: Publicación de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, 1989.

MURICY, Andrade. **Uma serie de recortes do *Jornal do Comércio* que vão do ano de 1939 a 1945**. Disponível em Fundação Koellreutter <http://www.koellreutter.ufsj.edu.br/> Acesso em: 28/10/2021.

NAPOLITANO, Marcos. “A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica”. In: RIDENTI, Marcelo; CZAJKA, Rodrigo. Campinas: *Temáticas – revista dos pós-graduandos em Ciências Sociais, IFCH/Unicamp – dossiê “Esquerda e cultura”*, 2011.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Tonal/Atonal. In: **Enciclopédia Einaudi**, Vol. 3. (Artes/Tonal-Atonal). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

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

OLIVENCIA de Lacourt, A. “Perceval, Julio”. **En Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, vol. 8**, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.

OLIVEIRA, Rafael Fagioli. **Análise da estrutura atonal da primeira sinfonia para duas orquestras de cordas Cláudio Santoro**. Dissertação (Mestrado) - São Paulo: Escola de comunicação e artes da universidade de São Paulo, 2017.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica; GOMES, Ângela de Castro. Estado Novo: **ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

OLIVEIRA, Reinaldo Marques de. A Conclusão Cromática em Obras de Arnold Schoenberg e Cláudio Santoro. Tese (Doutorado) - São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

ORNAGHI, Mário André. Nacionalismo e música erudita de vanguarda no Brasil e na Argentina: Camargo Guarnieri e Alberto Ginastera (1930-1960). Dissertação (Mestrado) - Franca: Universidade Estadual Paulista, 2013.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. “**De mitos y leyendas**”, en José Luis Castiñeira de Dios (director): *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de La Nación, 2011.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. Comentarios al margen sobre «Universalismo y nacionalismo en la música» de Ernst Krenek. Belo Horizonte: **Per Musi**, n.10, 2004.

PAZ, Juan Carlos. **Introducción a la música de nuestro tiempo**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1955.

PAZ, Juan Carlos. **Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias I)**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972.

PELLETTIERI, O. **Teatro del Pueblo: una utopía concretada**. Buenos Aires, Galerna, 2006.

PERLE, George. **Serial Composition and Atonality**. Los Angeles: University of California Press, 1991.

PERRONE, Marcela. **Música de Fronteiras. O estudo de um campo criativo situado entre a música popular e a música erudita de vanguarda**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras de Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

PORTUGHEIS, Rosa Elsa. **Bombardeo del 16 de junio de 1955**: Secretaría de Derechos Humanos. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Archivo Nacional de la Memoria. Edición revisada - 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015.

POMBO, O. Interdisciplinaridade e integração dos saberes. **Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa. Liinc em revista**, v.1, n.1, março (2005).

PORTO, Nélio Tanios. **H. J. Koellreutter e Música Viva: Catalisadores da música moderna no Brasil**. Galáxia, São Paulo, v.3, 2002.

RAMOS, Ricely de A. **Música Viva e a nova fase da modernidade musical brasileira**. Dissertação (mestrado) - São João Del Rei, UFSJ, 2011.

RINKE, Stefan. Alemanha e Brasil, 1870-1945: uma relação entre espaços. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro. 2013.

RODRIGUES L. As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri - **Revista brasileira de música**. Programa de Pós-Graduação em MÚSICA, Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro: v. 28, n.1, 2015.

Romano, Jacobo. Juan Carlos Paz: **Un Revitalizador del Lenguaje Musical**. Universidad de Chile: Revista Musical Chilena **Vol. 20, N° 95**, 1966.

SANTORO, Claudio. Música e Charlatanismo. Rio de Janeiro: Arquivo Cláudio Santoro, 1950.

SCARABINO, Guillermo. **El Grupo Renovación (1929-1944) y la “nueva música” en la Argentina del siglo XX**. Buenos Aires: Ediciones Universidad Católica Argentina, 2000.

SIRINELLI, Jean-François. **Os intelectuais**. In: RÉMOND, René (Org.). Por uma História Política. 2. Ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. **A utopia no horizonte da música nova**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, São Paulo: Universidade de São. Paulo, 2006.

SOCHA, Eduardo. “Sismogramas do choque: considerações sobre o choque em” Teoria da vanguarda “, de Peter Bürger, e em Filosofia da nova música, de Theodor W. Adorno.” **Kriterion-revista De Filosofia**, UFMG. Impresso, 2014.

SOUZA, Carla Delgado de. Entre práticas e discursos: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e o campo da música erudita brasileira pós 1980. **Revista Ciências Sociais. Unisinos**, v. 53, p. 467-477, 2017.

SOUZA, Leandro Candido de. H. J. Koellreutter e a Revista Música Viva: apontamentos sobre a modernidade musical brasileira. Assis-SP: **Faces da História**, v.1, n.2, 2014.

SOUZA, Leandro Candido de. **Incomunicação ou cosmopolitismo? H.J. Koellreutter e os debates sobre a comunicabilidade artística**. São Paulo, Escola de comunicação e artes da Universidade de São Paulo, 2009.

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

VILLAFANE, Cristian. **Vanguardias al sur: la música de Juan Carlos Paz**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, Corrado, Omar. 2012 Resenha. Universidad Nacional de Rosario, 2015.

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

WOLFF, Marcus S. "Koellreutter e Max Brand no Brasil: signos da modernidade e da nacionalidade na Era Vargas". Rio de Janeiro. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2015.

_____. **O Modernismo Nacionalista na Música Brasileira: Camargo Guarnieri e Oscar Lorenzo Fernandez nos anos 30 e 40**. Rio de Janeiro: PUC/RJ (Departamento de História), 1991.

ANEXOS

ANEXO I: CORRESPONDÊNCIA: JUAN CARLOS PAZ A H. J. KOELLREUTTER.¹⁶³

Buenos Aires, 12-XI-940.

Sr. Prof. H.J. Koellreutter
Rio de Janeiro - Brasil.

Distinguido Señor, por indicación del Sr. Francisco Curt Lange tengo el honor de dirigirme a Vd. Para ponerlo en conocimiento de nuestras actividades, y lograr de esta manera un acercamiento que podría ser de mutuo beneficio artístico. Yo he fundado en Buenos Aires, en 1937, los "Conciertos de la Nueva Música", algunos de cuyos programas incluyo. Nuestras audiciones son realizadas con el concurso de los mejores ejecutantes de aquí, y a pesar de la ruda lucha que sostenemos, ya hemos ofrecido 22 audiciones en "Amigos del Arte"⁵, en "Teatro del Pueblo"⁶ y en el Museo de Bellas Artes. He sabido por el Dr. Lange que es Vd. un compositor avanzado; así que tendríamos gran placer en conocer composiciones de Vd., de música de cámara si es posible, con la intención de estrenarlas en nuestras audiciones. Por el mismo Dr. Lange he conocido su revista del grupo "Música Viva"⁷, que me parece excelente como calidad e información general, y que mucho me agradecería recibir. Por si pudieran interesar a Vd. mis datos personales, lista de obras, etc., en el anuncio de una conferencia sobre Arnold Schönberg que pronuncié en La Plata y que le adjunto en esta carta, los hallará Vd. Yo espero que quedaremos en correspondencia. Hay mucho que hacer en Sud América en cuanto a la Música, y es bueno que las fuerzas no se dispersen y queden en contacto. Así, pues, a la espera de sus noticias, quedo a sus órdenes, como Seguro Servidor.

Saludo a Vd. muy atentamente,

Juan Carlos Paz

s/c Rincón 210 - B.
Buenos Aires. Argentina.

¹⁶³ Por gentileza de Koellreutter, las fotocopias de estas 36 cartas fueron donadas en 1995 al Archivo Aharonián-Paraskevaídís de Montevideo. En la transcripción de las mismas se han respetado los subrayados, el entrecorillado, las mayúsculas y minúsculas y las abreviaturas de los originales. La numeración de las cartas son de Graciela Paraskevaídís, editora responsable de <http://www.latinomusica.net/>

Buenos Aires, 18-XII-40.

Exmo. Sr. Hans Joachim Koellreutter
Rio de Janeiro - Brasil.

Distinguido Señor,

mucho debo agradecer a Vd. por su amable carta del 5-XII y los conceptos vertidos en ella sobre nuestra labor en pro de la Música contemporánea; gracias, asimismo, por su interesante revista musical y su composición "Invenção", para oboe, clarinete y fagot, cuya disposición, desarrollo y, a la vez, concentración de elementos en tan breve espacio, me parece realizada de mano maestra.

Espero con interés otras composiciones de Vd. Respecto al pedido con que Vd. me honra, de una pieza breve para insertar en la Revista "Música Viva", acepto complacido su ofrecimiento, y a la brevedad posible enviaré a Vd. una composición de la serie "Canciones y baladas", que por su brevedad y carácter me parece de lo más indicada para el caso. "Canciones y baladas" es una colección de piezas breves, para piano, que sigue en el orden de mi producción a las "10 piezas sobre una serie en los 12 tonos", que aparecen en el Suplemento del IVº vol. del Boletín Latinoamericano de música, que dirige el Dr. F. Curt Lange.

Como Vd. bien dice, hay mucho que trabajar en estas tierras por el arte. Aún estamos en los comienzos y el suelo es demasiado duro todavía; pero por lo menos quedarnos el recurso de trabajar todo lo posible y lo mejor posible; y para esto es que se necesitan espíritus cultivados y animadores, de sólida cultura como veo que es Vd., y de resistencia.

A la espera de sus gratas noticias y de las composiciones prometidas, quedo a sus órdenes como seguro servidor, felicitándole a la vez por su amplia labor en bien de la Cultura latino-americana.

Saludo a Vd. con mi alta consideración,
Juan Carlos Paz

P.S. Adjunto los demás programas que hemos ofrecido en 1940. ¿Podría Vd. enviar su Revista a mi amigo Luis Gianneo, compositor y director? Su dirección es: Mendoza 273 Tucumán - Argentina.

Buenos Aires, 16-II-941.

Sr. Hans Joachim Koellreutter
Rio de Janeiro - Brasil.

Distinguido señor y colega,
recibida su muy atenta carta del 5 de diciembre, y con ella la amable invitación para enviar una pequeña composición mía, con el fin de que fuera publicada en su interesante revista "Música Viva"; tuve el honor de contestar a Vd., con fecha 14 de diciembre, agradeciendo vivamente su ofrecimiento y su atención para conmigo, a la vez que le anunciaba el envío de una pequeña pieza. Era ésta la primera de la Suite para piano "Canciones y baladas", escrita en el sistema de los 12 tonos. Yo la envié a Vd., juntamente con un ejemplar de "3 invenciones a dos voces", dedicado a Vd. por su amabilidad, con fecha 4 de enero.

Como hasta ahora no he obtenido respuesta de mi carta del 14 de diciembre ni de mi envío de música, ignoro si Vd. Los ha recibido, por eso le ruego encarecidamente, muy estimado colega, tenga a bien informarme sobre este asunto. Además, en mi carta solicitaba a Vd. algunas composiciones "de cámara" de Vd., especialmente para piano, flauta, clarinete, violín, etc., con ánimo de darlas a conocer en nuestras audiciones de música contemporánea.

Contamos con excelentes instrumentistas para esa clase de música. Espero que se servirá Vd. satisfacer nuestro deseo. Así, pues, quedo a la espera de sus gratas noticias.

Con mis mejores saludos y deseándole prosperidad artística y personal en el nuevo año, saludo a Vd. cordialmente.

Juan Carlos Paz

s/c Rincón 219. B.
B. Aires, Argentina.

Buenos Aires, 15-III-941.

Il. Mtro. H.J. Koellreutter

Muy estimado Señor y colega, gracias por su amable carta del 24 de febrero, que he recibido con bastante retraso, y gracias también por cuanto Vd. ha hecho por mis notas. Yo aprecio debidamente su ofrecimiento de editar mi pieza para piano, así como la inclusión de una composición mía en el Primer Festival de Música Contemporánea que Vds. realizarán. Desgraciadamente ya no hay tiempo de que yo concorra con otra obra de más importancia que las que obran en poder de Vd., pues en general mis obras “de cámara” son difíciles de ejecutar, y no es posible exigir que los ejecutantes las dominen en pocos días. Pero de todas maneras quedo muy honrado por la inclusión de mi nombre entre los autores que figurarán en el Festival, y mucho agradezco a Vd. por su idea de incluirlo.

He recibido las piezas de Villa-Lobos, Max Brand, nuevamente su “Invención”, en la muy pulcra, excelente y bien presentada edición de “Música Viva”; es mi intención dar a conocer en mis próximas audiciones de “Conciertos de la Nueva Música” esas interesantes obras. Debo, sin embargo, insistir para que Vd. me envíe alguna otra composición de Vd., especialmente su “Improvisación y Estudio” para flauta sola, pues tenemos un gran flautista, Angel Martucci, solista del Teatro Colón, gran propagandista de la música actual, que sería encantado de incluir esas piezas en su repertorio. Naturalmente que tendríamos gran placer de recibir su “Sonata” para piano: esperamos que su amabilidad nos concederá que la estrenemos en Buenos Aires.

El título de la pieza me parece bien como Vd lo propone: Balada, para el Suplemento; si a Vd. le parece, puede dejar “Canciones y baladas” N° 1; a gusto de Vd. Naturalmente que después de agradecerle que Vd. edite mi pequeña pieza, y de aprobar el título que Vd. sugiere, me parece redundante hacerle llegar mi permiso para publicarla. Esto debí hacerlo al principio de la carta: Vd. me disculpará la falta de orden.

Si a Vd. le interesa que conozcan su revista otros compositores interesantes de la Argentina, puedo darle sus direcciones:

Alberto E. Ginastera - Universidad 844 - Bs. Aires

Jacobo Ficher - Viamonte 2534 - D. 14 - Bs. Aires

Juan José Castro - Vicente López 1919 - Bs. Aires

Richard Engelbrecht - Pasaje Sunchales 330 - Rosario de Santa Fe

Guillermo Graetzer - Esmeralda 634 - 2º F - Buenos Aires

Nuevamente le agradezco mucho las atenciones de colega y de amigo. Espero poderlas retribuir dando a conocer las música de Vd. y de su "Grupo" en Buenos Aires.

Lo saludo con mi alta consideración y aprecio.

Juan Carlos Paz

Buenos Aires, 23-III-941.

Sr. Hans Joachim Koellreutter
Rio de Janeiro - Brasil.

Muy estimado Señor y colega,
he recibido su atenta carta aérea del 18 de corriente, con su urgente pedido de un artículo sobre "mi personalidad y mis obras", como Vd. dice.

Yo ruego a Vd. que no tome a mal si le confieso que me siento incapaz de escribir sobre mí mismo; por lo cual he rogado al Dr. Francisco Curt Lange, que conoce a fondo casi todo lo que yo he escrito y así también mi actuación como polemista y divulgador de la música contemporánea, que lo escriba. Créame Vd. que yo no puedo hacerlo por convicciones morales, prefiriendo dejar a otros el comentario de lo que yo puedo hacer, si es que eso vale la pena realmente de un comentario.

El Dr. Lange, que ya ha escrito sobre mí en dos oportunidades (Boletín Lat. Americano de Música, Vol. I, id, Vol. IV), y que desde hace tiempo prepara un estudio detallado sobre mis producciones musicales, podrá fácilmente, yo espero, acceder a mi pedido, que es también el suyo. Espero que sabrá Vd. comprenderme y disculparme.

Nada me extraña que no haya Vd. encontrado un pianista para mis "3 invenciones"; aquí en mi país no las ha tocado nadie, como no sea yo mismo, que lo hice dos veces en público. Me escribe Joaquín Nin Culmell¹⁰ desde New York diciendo que él las tocará en el próximo Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, en esa ciudad. Lástima que la obra no representa mi manera actual y es un poco anticuada.

Respecto de su pedido de "Canciones y baladas", le diré que esa Serie solo consta de tres piezas breves, pues quedó interrumpida su composición al abordar otros trabajos. Vd. me hará saber si desea esa obra a pesar de su brevedad. También en el Suplemento del IV vol. del Boletín Lat. Amer. de Música están mis "10 piezas sobre una serie en los 12 tonos". Espero, pues, sus noticias y quedo como siempre su seguro servidor.

Juan Carlos Paz
P.S. En breve le enviaré la fotografía.

Buenos Aires, 3-IV-941.

Sr. Mtro. Hans Joachim Koellreutter
Rio de Janeiro - Brasil.

Muy distinguido Sr. y colega,
he recibido su atenta carta del 28 de Marzo, pero no la del 2 de febrero, a que Vd. Se refiere. El Dr. Curt Lange me escribe diciendo que el artículo biográfico ya está listo y se lo envía a Vd. inmediatamente.

Le agradezco su interés por mis pequeñas piezas. Yo le enviaré las tres piezas de "Canciones y baladas" en cuanto estén copiadas. Le adjunto la fotografía que Vd. me demandaba.

No olvide enviarme sus piezas para flauta sola, que podemos estrenar en esta temporada de "Conciertos de la Nueva Música" y tocarlas también en algunas audiciones de música contemporánea que transmitiremos por la Radio del Estado. Espero que me las enviará pronto, porque ya estamos preparando los programas para 1941.

No conozco el nuevo libro de Krenek porque no leo en inglés, desgraciadamente.

Siempre a la espera de sus gratas noticias, quedo a sus órdenes como amigo y servidor.

Juan Carlos Paz

Buenos Aires, Abril 25-941.

Muy estimado señor y colega

Gracias por su amable carta del 11 de abril, que yo no había contestado esperando su “Improvisación y Estudio” para flauta sola y las “Tres bagatelas”, pero esas obras todavía no han llegado a mi poder. Será de desear que llegaran pronto, así podríamos estrenar las piezas para flauta en el concierto del 29 de Mayo, junto con obras de Roy Harris y Paul Creston (norteamericanos), Carlos Chávez, Hindemith, Milhaud y quizás las “Bachianas brasileiras” (piano solo) de Villa-Lobos, aunque esto último aún no es seguro; espero también con mucho interés su Sonata para piano y su Sonata para flauta y piano.

Yo le envié por correo ordinario mis Baladas Nº 2 y 3, de la Serie “Canciones y baladas”; espero que las recibirá Vd. en estos días. (1) Por lo que Vd. me dice en su carta también en Brasil creen que toda música que no acuse una fuerza rítmica elementarista es “cerebral”; paciencia, son pueblos nuevos que antes de aprender a dirigir la fantasía creadora tienen primero que dejarse conducir por ella: tal es el caso de la mayoría de los compositores sudamericanos, sin exceptuar a Villa-Lobos: una fuerza descontrolada que aún responde a lo telúrico, aunque guste de vestirse muchas veces a la última moda europea.

Quizás tengamos oportunidad de tratar más extensamente estos temas. Quedando a la espera de sus siempre gratas noticias, soy siempre su amigo y servidor.

Juan Carlos Paz

También en mi carta aérea del 4 de abril le envié la fotografía.
La dirección del compositor Carlos Suffern es: Potosí 3971, Buenos Aires.

B. Aires - 10-V-941.

Il. Mtro. Hans Joachim Koellreutter
Rio de Janeiro - Brasil.

Muy distinguido señor y colega,
debo agradecer a Vd. su envío de "Improvisación y Estudio", para flauta sola y de sus "3 bagatelas" para piano. Las dos primeras, que son muy interesantes, especialmente "Improvisación", figurarán, juntamente con "Pieza" para flauta y piano, de Max Brand, en nuestra audición del 29 de Mayo, y serán ejecutadas por el eminente flautista Angel Martucci. Yo he terminado actualmente mi "3ª Composición en trío". para flauta, oboe y clarinete bajo, y espero poder estrenarla en esta temporada.

Me comunica el Dr. Curt Lange que el artículo que él escribió para "Música Viva" se ha extraviado y en consecuencia debo yo escribir algo que lo sustituya. Considero una verdadera mala suerte todo eso, ya que es para mí muy penoso tener que escribir sobre mí. Sin embargo, no hay más remedio que hacerlo, ya que [el] Dr. Lange no puede hacerlo ahora en absoluto. Pero yo le ruego a Vd. un favor: yo le envío mis datos "objetivamente", lista de obras, estilos recorridos, posición estética, actividad artística, y Vd. con todo ese material informativo dispone un pequeño artículo. No puedo ni quiero hacer auto-propaganda. Vd. me perdonará.

Nació en Buenos Aires en 1897, estudiando piano y armonía en esa ciudad; los conocimientos de la composición musical fueron adquiridos en forma autodidacta.

Su trayectoria comienza dentro del cromatismo tonal, sujeto casi enteramente a las formas sonata, fuga y variación; concepción estética neo-romántica y subjetiva: influencia de C. Franck y R. Strauss, especialmente. Luego se afilia al "retour a Bach", en la línea Strawinsky-Hindemith, con escritura lineal y polifónica, música pura, antisentimental y anti-romántica, con armonía politonal, formas clásicas con injertos de "jazz" y sonoridades liberadas. A esta manera corresponden los pequeños conjuntos para instrumentos a viento y obras para piano tratado como percutor y como instrumento de doble melodía.

Luego viene una 3ª manera en la adaptación del sistema de 12 tonos, negando las formas preconcebidas, las repeticiones como recurso de forma y toda clase de rellenos y de redundancias; retorno a las "partes reales"; escritura a "multivoces"; expresión esotérica.

Todo eso deriva actualmente a una música absoluta, ceñida a los 12 tonos y al estilo atemático, sin repeticiones ni secuencias melódicas. Música alejada completamente de todo programa, del folklore y de toda realidad inmediata. El arte es cosa neutral y busca la eternidad; la pasión y el sentimiento son para la vida, la materia prima, no depurada, que servirá para la creación artística inmediata como impulso elemental.

Es natural que con estas ideas tengo que ser terriblemente combatido en mi país, donde actualmente triunfa la fácil y sentimental tendencia nacionalista, que considero absurda en un país cosmopolita y que cada vez se desliga más de su tradición hispano-india por las influencias étnicas europeas.

Obras de orquesta "Canto de Navidad", "Movimiento sinfónico", "3 piezas para orquesta", "Suite para Juliano Emperador, de Ibsen", "Passacaglia", "Preludio y fuga", "6 piezas orquestales". Conjuntos "de cámara" 2 Conciertos para instrumentos a viento y piano, "Octeto" (instr. a viento), "Obertura para 11 instr. solistas", "Variaciones" (11 instr. a viento); Cuatro "composiciones em 12 tonos", para diversos instrumentos; tres "Composiciones en trío", para instr. A viento, "Cuarteto" (violín, clarinete, saxofón y clarinete bajo), tres "Sonatinas" para diversos instrumentos, "Cuarteto" para cuerda. Música de piano 3 Sonatas; "9 baladas"; "Variaciones politonales"; "10 piezas sobre una serie en 12 tonos"; "Canciones y baladas"; "Tres movimientos de jazz"; "Tres invenciones a 2 voces"; "2 leyendas"; "3 piezas líricas"; "Preludio, Coral y Fuga"; "2 Corales"; "Cuatro fugas sobre un tema"; "Fantasía y Fuga". "Abel", poema (canto y piano) Artículos y ensayos sobre: Alois Hába, Alban Berg, Strawinsky, Scriabin, Schönberg, Villa-Lobos, compositores argentinos, estadounidenses, Música nueva, etc. Diversas conferencias sobre "Música contemporánea.

En 1929 fundó el "Grupo Renovación" (sección Argentina de la S.I.M.C.) y en 1937 los "Conciertos de la Nueva Música". Figuró en los Festivales de la S.I.M.C. em Amsterdam (1933) y París (1937) y en el próximo (1941) a realizarse en New York.

En 1926 y 1936, premio para obra sinfónica (Asociación del Profesorado Orquestal, de Buenos Aires). Ejecución de obras: en Praga, Viena, París, Ljubljana, Lisboa, Los Angeles (Cal.), Michigan, New York, Montevideo, etc.

Lo saluda y mucho le agradece, su amigo y servidor

Juan Carlos Paz

Buenos Aires, 30-V-941.

Exmo. Sr. Hans Joachim Koellreutter
Rio de Janeiro - Brasil.

Distinguido Sr. y colega,
hace tiempo que no recibo noticias de Vd. a pesar de haberle escrito dos veces por vía aérea. Me decido a escribirle por correo ordinario por parecerme más seguro. Yo envié a Vd. mi foto y mis datos personales para el artículo de "Música Viva"; ignoro si los ha recibido.

Por otra parte yo recibí dos composiciones muy interesantes del compositor Claudio Santoro, de las cuales la "Sonata para violín solo", seguramente daremos a conocer en esta temporada. Ayer ofrecimos nuestra primera audición del año, estrenando sus dos piezas para flauta sola y la "Peça" de Max Brand, que fueron muy bien recibidas por el público, y ejecutadas en forma impecable por el notable flautista Angel Martucci, solista del Teatro Colón.

El comentario de la "Peça" en 12 tonos de Max Brand no fue posible incluir en el programa por falta de espacio.

Sea Vd. tan amable de hacer llegar a dicho compositor uno de los programas que adjunto.

Martucci está muy bien dispuesto por su música, de manera que fácilmente podría hacerse cargo de su "Sonata" para flauta y piano, cuando Vd. me la envíe. ¿Recibió Vd. mis "Baladas" N° 2 y 3?

En el Festival de la S.I.M.C., en New York, ejecutaron mi "Música para trío" (clarinete, trompa, saxofón); mucho le ruego, estimado colega, si Vd. ve algún comentario o crítica del Festival o de mi obra, me la haga llegar. Con mis mejores saludos, y a la espero de sus siempre gratas noticias, quedo de Vd. su amigo y servidor,

Juan Carlos Paz

P.S. ¿Podría facilitarme algunos datos de los compositores del Grupo "Música Viva"?

Buenos Aires, 20-VIII-41.

Sr. Mtro. Hans Joachim Koellreutter
San Pablo - Brasil.

Muy estimado amigo y colega,

Créame que me disgustó mucho la noticia que me hizo llegar el Sr. Curt Lange, diciéndome que Vd. no tenía noticias más después de la publicación de mi "Balada", y de la nota de Eduardo Keller en el N° 10 de "Música Viva". ¿Cómo había yo de dejar de agradecerle a Vd. por la publicación de ambas cosas? Le escribí por Vía aérea, al día siguiente de recibir los 10 ejemplares que Vd. me envió gentilmente, preguntándole si la "Balada" aparecería también independientemente, como las otras obras editadas por "Música Viva", y en ese caso yo desearía adquirir cierta cantidad de ejemplares, abonando a esa revista el costo de de ellos; ruego a Vd. que si la pieza es editada en esa forma, me indique el precio de 25 ejemplares.

Olvidaba decirle que yo le escribí a Rio de Janeiro. Ahora me entero, por Lange, de que Vd. habita en San Pablo. También acusaba yo recibo de las 2 muy interesantes obras de Claudio Santoro, que tuvo la gentileza de enviarme, cosa que le agradezco; posiblemente en la actual temporada podemos estrenar una de ellas. No olvide Vd. mi pedido de datos sobre el grupo "Música Viva", que me servirán para escribir un artículo en que informaré al lector argentino sobre las actividades y obra de Vds.

Espero sus noticias, siempre interesantes. ¿Cómo van sus actividades?

Nosotros hemos ofrecido otro concierto, cuyo programa adjunto.

El punto de vista de Santoro sobre la música que pretende ser brasilera porque usa temas nativos desarrollados con cualquier clase de retórica, es aplicable a la música que pretende ser argentina por iguales causas. Yo he combatido y combato esta mentira con todas mis armas, por lo cual soy una especie de "bête noire" en el ambiente musical argentino (por eso y por los 12 tonos). Espero tener más suerte con esta carta que con la anterior, enviada a Rio de Janeiro.

Le reitero mi agradecimiento por cuanto ha hecho Vd. por mí en su publicación esencialmente vital, y le ruego me informe sobre la edición independiente de la "Balada"; si es que ella ha sido hecha, o se llegara a hacer.

Quedo como siempre su amigo y seguro servidor.

Juan Carlos Paz

Buenos Aires, 26 de octubre 941.

Ilustre amigo,
mucho le agradezco su amable carta del 30 de Setiembre que me ha sido entregada por el Maestro Nicolás Slonimsky, actualmente en Buenos Aires.

Yo estaba ya enterado, por nuestro común amigo el Dr. F. Curt Lange, del mal estado de su salud y de su curación en la montaña y también de sus trabajos de creación musical. Sería para mí de gran interés conocer esas composiciones, que espero podamos dar a conocer en Bs.Aires en 1942, pues contamos ahora con la colaboración de un excelente cuarteto de cuerda.

También estoy enterado por Curt Lange de que Vd. colabora activamente en los negocios de la Editorial Cooperativa de Compositores, y a propósito, le agradezco mucho los elogios que dedica Vd. a mi "3ª Sonatina", que también ha gustado mucho al Mtro. Slonimsky, pero que yo en realidad considero únicamente como un buen trabajo, demasiado alejado de mis ideas actuales sobre la música.

Lástima grande la desaparición de "Música Viva", que espero sea temporal, pero hasta que vuelva a ponerse en marcha la Editorial, mucho estimaría, caro amigo, me enviara Vd. diez ejemplares del N°10/11, en que apareció mi "Balada". Lamento decirle que no he recibido el número de "Resenha Musical" en que aparece una composición de Vd. titulada "Música de Cámara"; le ruego me envíe o haga enviarme otro ejemplar.

Nosotros continuamos con nuestros conciertos y conferencias. Actualmente desarrollo un ciclo de cuatro conferencias, titulado "Aspectos vitales de la música de hoy". Nuestra última audición fue dedicada a la moderna música norteamericana, y en ella Aaron Copland estrenó su nueva Sonata. Yo trabajo actualmente en un cuarteto

de cuerda, en los 12 tonos, que espero terminar en este año. A principios de 1942, "New Music Edition", de Los Angeles (California) editará mi "3ª Composición en los 12 tonos", para clarinete y piano. Es éste, evidentemente, mi "momento editorial".

Estas son todas mis noticias, por ahora. Yo espero que Vd. se habrá repuesto completamente de su dolencia, y que podrá así continuar luchando bravamente por la causa de la Música Nueva, que es la nuestra. Gentes de su calidad espiritual y saber hacen falta en estas latitudes, donde lo que sobran son folkloristas y demás mentalidades adormecidas.

Quedo como siempre a sus gratas órdenes, como amigo y Servidor, y a la espera de sus siempre bienvenidas noticias. Cordialmente,
Juan Carlos Paz P.S. ¿Conoce Vd. el "Trío" de Camargo Guarnieri?: pienso que muy fácilmente podríamos ejecutarlo en Bs. Aires en la próxima temporada. Tengo los mejores informes de esa obra. ¿Sabe Vd. si está publicada o habría que demandar el manuscrito al autor? Le agradeceré me informe sobre este asunto.

Sr. Hans Joachim Koellreutter
São Paulo - Brasil

Buenos Aires, 12-II-942.

Exmo. Sr. Hans Joachim Koellreutter
São Paulo - Brasil.

Muy estimado amigo y colega,
aquí le adjunto, de acuerdo con sus deseos, el "Itinerario de la Música argentina, en cuatro etapas", destinado a la revista de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores. Mucho le ruego tenga Vd. a bien agregar a dicho trabajo los agregados que acabo de hacerle, y que no fueron impresos "por falta de espacio", según el ligero y a veces criminal criterio de las redacciones de periódicos. En mi carta por correo ordinario envié a Vd. mi artículo escrito en razón de la visita que nos hizo O. Lorenzo Fernández a Buenos Aires y del concierto sinfónico que dirigió en el Teatro Astral; supongo que ya ha recibido el artículo y programas.

Espero con interés su Sonata para flauta y piano y "Música 1941" para piano, y el "Improviso" de Camargo Guarnieri, así como las obras de Claudio Santoro, cuyo

envío Vd. me anuncia. Debemos efectivamente, luchar con todas nuestras fuerzas por la causa que nos anima: hay en Buenos Aires, entre algunos de los mejores músicos jóvenes, un deseo de superación y a la vez de repudio por los músicos oficiales y situacionistas, que dominan todos los altos puestos y corrompen a público y crítica. Yo soy, por mis obras y mis opiniones, el más combatido; gracias a eso, hay una razón más para vivir.

Le agradezco mucho su promesa de enviarme 15 ejemplares de "Música viva" (Nº 10/11) y espero que esta vez seré más afortunado y los recibiré; no es la primera vez que se extravían envíos del extranjero.

Mucho le felicito por su trabajo e iniciativas; la idea de lanzar una "Revista" me parece excelente; a la larga, el triunfo es de los que luchan por una causa grande. Respecto de los agregados al "Itinerario", el Nº 1, referente a Jacobo Ficher, es como sigue: (1) Dentro de su producción, copiosa, como decíamos, son dignos de mención su "Sexteto" (para instr. de viento), la "Sonatina" en trío, el 2º Cuarteto de cuerdas, "3 Preludios" (piano), y la "Sonata" para oboe y piano, y las obras orquestales "3 bocetos sinfónicos", "Dos poemas de R. Tagore" y la 3ª Sinfonía. (2) Recientemente, Suffern, con sus "Juegos rústicos" - para conjunto de voces y una pequeña "ensamble" instrumental - inicia una nueva etapa en su producción al ceñirse a una disciplina de concisión estilística con vistas a la música medieval, concebida de modo excelente y plenamente lograda del punto de vista de la expresión y de la economía de los medios sonoros. Sus "3 canciones" (canto y piano), sobre texto de André Gide, continúan esa nueva directiva del compositor.

.....

Espero con sumo interés la Revista de la Editorial, en la que colaboraré gustosamente cuando sea necesario; también puedo proporcionarle algún colaborador más en el ambiente.

Quedo siempre como su devoto amigo y servidor. Yo espero que en este año podremos estrenar dos obras de Vd.; también gustaría mucho de estrenar alguna obra importante de Claudio Santoro, como su "Trío" para cuerdas, por ejemplo. Le ruego haga saber mi deseo a ese compositor.

Le envío mis mejores saludos y deseos; quedo a la espera de sus siempre gratas noticias. Cordialmente:

Juan Carlos Paz

Buenos Aires, 14-Marzo-42.

Exmo. Sr. Hans Joachim Koellreutter
São Paulo - Brasil.

Muy estimado amigo,
perdóneme Vd. la demora en contestar su amable carta del 15 de Febrero, pero tuve tantas cosas que hacer y quedé luego tan cansado de mi trabajo, que olvide contestar algunas cartas; entre ellas estaba la de Vd. Por correo ordinario le envió dos ejemplares del artículo sobre la música brasileña y otro sobre "Moderna Música Norteamericana", que puede quizás interesarle. También debo anunciarle que recibí los 15 ejemplares de "Música Viva", que mucho le agradezco.

Respecto de su proyecto del grupo de compositores, le diré que en principio me parece muy bien, excelente; pero me temo que su realización será imposible.

Chocará Vd. con la indiferencia de las personas a las cuales debemos pedir colaboración. El amigo Curt Lange conoce bien estas cosas. Santa Cruz hace dos años que dejó de escribirme, a pesar de haber estrenado yo tres obras de él, que de lo contrario aún dormirían en la biblioteca el sueño de las cosas inéditas. Carlos Chávez tengo entendido que no se interesa sino por sus asuntos.

De Alfonso Leng solo sé decirle que jamás me escribió una tarjeta siquiera, a pesar de saber que estrenamos varias obritas de él en nuestros conciertos. ¿Cree Vd. que puede haber espíritu de colaboración posible con estas gentes? Yo no lo creo, y por las circunstancias ya dichas no me ofrezco para escribirles: sería, además de inútil, según creo, muy molesto para mí. Quizás Lange, que mantiene correspondencia con Santa Cruz, Ponce y otros, lograra por lo menos una contestación de ellos, aunque dudo mucho de que ella fuera afirmativa y mucho menos, entusiasta. Naturalmente que puede Vd. contar conmigo para la aventura: yo siempre seré su entusiasta colaborador; pero mis actitudes estéticas y mis opiniones me han ganado la reserva, la desconfianza y el silencio de los personajes oficiales, papas y pontífices de la música de Sudamérica. Por esto no me ofrezco para escribirles: sería inútil.

Le ruego me perdone por esta vez. Creo que Lange podría servir más que yo para el caso. Quedo a la espera de sus siempre gratas noticias.

Lo saluda cordialmente, su invariable amigo,
Juan Carlos Paz

P.S. ¿Recibió Vd. el "Itinerario de la Música Argentina"?

Bs. Aires, 27-IV-1942.

Exmo. Sr. Hans Joachim Koellreutter
São Paulo - Brasil.

Muy estimado amigo:

Gracias por su amable carta del 8 de Abril y por el envío de su "Música 1941". También recibí las pruebas de imprenta de mi "3ª Sonatina", que afortunadamente no contienen muchos errores.

En cuanto a su obra, la coloco, en mi opinión, entre las máximas composiciones para piano que se hayan escrito en toda América. Hay un material sabiamente utilizado y un pensamiento musical accesible únicamente para los que hace tempo que hemos dejado los "efectos sonoros" y estamos atentos, por sobre otras consideraciones, al desenvolvimiento interior de una composición.

El ciclo que forman los tres trozos de "Música 1941" conservan una unidad lograda dentro de su expresión ultra-concentrada, "seca" a fuerza de depurada (como un licor seco) que me hace pensar en las abstracciones de Anton Webern. Es la suya una espléndida obra, amigo Koellreutter: yo le felicito calurosamente por ella y será para mí una satisfacción estrenarla en nuestros "Conciertos de la Nueva Música". Espero, ahora, su "Sonata 1937", que me promete enviarme.

Me alegro por la constitución de su quinteto de viento. Le enviaré mi "Composición en trío" Nº 1 (flauta, clarinete, fagot), que espero le agradará. También, según su deseo, le haré llegar mis "3 movimientos de jazz".

No sé si recibió Vd. mi "Itinerario de la Música Argentina"; por favor, le ruego me haga saber si lo recibió, así como los otros artículos.

Tampoco sé nada del "Trío" para cuerdas de Camargo Guarnieri, a quien considero el compositor brasileño más interesante. Mucho me honraría con estrenar esa

composición en nuestras audiciones de 1942. Le ruego haga saber a su amigo C. Guarnieri este deseo mío.

También estrenaremos este año la "Sonata" para violín solo de su amigo Claudio Santoro.

Sin más por el momento, quedo a la espera de sus noticias.

Reciba un saludo cordial de su amigo,

Juan Carlos Paz

Buenos Aires, 10-V-1942.

Muy estimado amigo,

acuso recibo de su atenta carta del 2 de Mayo, que supongo se habrá cruzado en su camino con la que yo le envié por correo ordinario el 27 de Abril. En ella le comunicaba el recibimiento de su magnífica "Música 1941", asegurándole de paso la ejecución de esa obra para nuestra temporada de conciertos. También recibí las pruebas de mi "3ª Sonatina", que ya van en viaje de regreso a São Paulo. Conté 75 errores. Accediendo a su gentil pedido, le remito mi "Composición en trío", op. 33 (flauta, clarinete, fagot), partitura y partes, además de un ejemplar de mis ya viejos "3 movimientos de jazz" (1932). Espero que mi "Trío" llegue a tiempo para figurar en la audición de música americana contemporánea que Vd. proyecta. Le agradezco muchísimo por su gentileza hacia mí, y le felicito grandemente por la formación del Quinteto "de sôpro", cosa que aquí nunca hemos podido constituir, no por falta de elementos, que los hay excelentes, sino por demasiados inconvenientes de todo orden.

Espero con sumo interés su "Sonata 1939"; si llega a tiempo interesaremos a alguno de los tres magníficos flautistas con que contamos, y en caso favorable, también podríamos estrenar esa obra en la presente temporada.

Yo trabajo actualmente en adaptar alguna música para "El cartero del Rey", de Tagore, con que debutará en la ciudad de Rosario el "Teatro Nuevo XX", agrupación de vanguardia con muy amplias miras. He escrito tres trozos a modo de prólogo, intermedio y final, y que titulo, respectivamente, "Augurios, Expectación, Definición".

Están instrumentados para flauta, oboe, clarinete, violín, vcello, piano y percusión (ad lib.). Creo que resultarán bien.

Reciba Vd. las saluciones cordiales de su amigo y servidor,

Juan Carlos Paz

Buenos Aires, 3 de junio 1942

Muy estimado amigo Koellreutter:

Contesto su carta de mediados de Mayo. Recibí su hermosa "Sonata 1939", pero no "Improviso", de Camargo Guarnieri; seguramente su amigo olvidó mi deseo de estrenar esa pieza en mis audiciones.

Hemos tenido algunos inconvenientes por las fechas ofrecidas en Teatro del Pueblo, y recién podremos comenzar las audiciones el 2 de Julio. Supongo que nuestro común amigo Curt Lange dio a Vd. la lista de obras que pensamos ofrecer en este año; me la pidió para insertarla en el primer número de "Música Viva".

Espero que habrá recibido también mi "Composición en trío" (partitura y partes) y el ejemplar de "3 movimientos de jazz", que le envié el 12 de Mayo por correo ordinario.

Su "Sonata 1939" es muy interesante, aunque no en el grado que alcanza "Música 1941"; aquí hay conceptos más nuevos y realizaciones más audaces y personales. Sin embargo, será para mí un placer incluirla en uno de nuestros programas. Cuando tenga algunas malas críticas sobre mí aparecidas en ese país, no deje de enviármelas: me divierten bastante. Por favor, le ruego me avise si recibió "Composición en trío".

Quedo a la espera de sus gratas noticias.

Le saludo con amistad cordial.

Juan Carlos Paz

Buenos Aires, 1º-VII-42.

Exmo. Sr.
Hans Joachim Koellreutter
São Paulo - Brasil.

Muy estimado amigo,

no sé si ha recibido Vd. mi carta aérea del 10 de Mayo: tampoco tengo noticias de si recibió mi "Composición en trío" (partitura y partes) y mis "3 movimientos de jazz", para piano. Sé que el Correo anda bastante deficientemente, y por eso estoy preocupado por la suerte que puede haber corrido mi música manuscrita.

Su "Sonata 1939" (flauta y piano) llegó a mi poder hace ya tiempo, y está en manos de un excelente flautista que es también un entusiasta de la Nueva Música; esperemos que él pueda hacerlo en esta temporada; y digo "esperemos" porque siempre hay que estar con temor respecto de los ejecutantes, pues si consiguen algún trabajo bien pagado en las provincias, abandonan todo y se marchan. Em cuanto a "Música 1941", ya sabe Vd. que será estrenada en este año. Recién daremos comienzo a nuestra VIª temporada el 6 de agosto: no ha sido posible antes por asuntos de diversa índole, que nos han hecho perder ya dos fechas de las que nos habían destinado.

Yo trabajo actualmente en el "final" del Cuarteto para cuerdas, y también en la "Toccatá" para orquesta, que tuve que interrumpir ya dos veces. Por fin ahora puedo disponer de más tranquilidad que en estos últimos meses. ¿Conoce Vd., sin duda, el pequeño libro de Krenek "Studies in counterpoint"? Lo recibí últimamente, y me ha sido muy útil por su metodización de los principios de la técnica en los 12 tonos, a la vez que me ha aclarado cosas que estaban en mi cabeza en forma nebulosa.

Quedo a la espero de sus gratas noticias. Por favor, no deje de informarme si recibióla "Composición en trío".

Reciba Vd. los saludos cordiales de su amigo y servidor,

Juan Carlos Paz

Buenos Aires - Febrero 8-945.

Mi querido Koellreutter:

Perdóneme Vd. mi largo e ingrato silencio. Cuando hoy recibí su carta aérea del 3 del corriente, recordé instantáneamente que no había contestado a Vd. agradeciéndole sus valiosos envíos del mes de Diciembre. Escribí, eso sí, a Santoro: probablemente esto me hizo caer en confusión, quedando con la conciencia tranquila de haber cumplido con mis queridos amigos de Río de Janeiro.

Pero hoy, al recibir su carta, esa conciencia se levanta contra mí, ingrato y desatento amigo que no sabe agradecer atenciones o trata con negligencia los asuntos relacionados con la amistad, y me señala con su dedo acusador. Y es para apartar ese dedo que con su gesto imperativo me aniquila, que me apresuro a contestar hoy mismo su atenta carta y a agradecerle de todo corazón sus estimados envíos - música, conferencia, "interview", programas de "Música Viva", opiniones de imbéciles sobre sus composiciones, etc. Mil gracias por todo. Con algo de lo que Vd. me envía y algunos datos sobre componentes de "Música Viva" que me envió Santoro, escribiré una extensa noticia sobre ustedes en "Correo Literario".

Le felicito calurosamente por sus actividades en pro de "la causa". Aquí, yo he organizado en "Agrupación Nueva Música" lo que antes era "Conciertos de Nueva Música". Somos actualmente cinco compositores, y contamos con un número bastante considerable de ejecutantes para nuestras audiciones. Por correo normal envió a Vd, los programas de las audiciones que ofrecimos en 1944. Como desgraciadamente en "Teatro del Pueblo" no es posible, por la especial disposición del nuevo local, introducir un piano de concierto en la escena, hemos tenido que prescindir de tan valiosa ayuda y organizar las audiciones a base de instrumentos a viento y alguno de cuerda. Veremos para este año 1945 qué podremos hacer para ampliar nuestras actividades.

Yo pienso ofrecer un ciclo de conferencias sobre las modernas tendencias. Actualmente trabajo intensamente en la confección de un libro sobre música contemporánea; abarcará desde aproximadamente 1915 hasta hoy: desde la muerte de Skriabin hasta el estilo atemático de Hába.

Pero veo que cuanto más avanzo en el trabajo aparecen más y más bifurcaciones que me llevan lejos y a ampliar en mucho lo proyectado. Temo que el trabajo me lleve aún más de un año.

Como obra de creación, lo último que escribí fue una "Passacaglia" para cuerdas, en 12 tonos; pienso agregarle dos trozos más y constituir así una "Suite para orquesta de cuerdas". Sutilísimas, casi incorpóreas, espiritualidad pura sus canciones sobre textos de Carvalho: criterio y sentir orientales: estar por encima. Mil gracias por el feliz momento que me hicieron pasar al leerlas; y también por la ejecución de mi "1ª composición en trío". Envíole, con mi retrato, algunos artículos míos sobre música actual. ¿No tiene Vd. alguna obra nueva para instr. a viento que pudiéramos nosotros estrenar?

Lo abraza efusivamente.

Juan Carlos Paz

Buenos Aires, 26-XI-45.

Muy estimado amigo:

recién contesto a su amable carta del 30 de octubre, porque esperaba la llegada de la obra que en ella me anunciaba para hacerlo.

Por desgracia, eso no ha llegado aún, de manera que nuestra proyectada audición de obras del "Grupo Música Viva", que debía realizarse en la última fecha posible de 1945 - 3 de Diciembre - ha tenido que ser abandonada; ya no hay tiempo ni siquiera de imprimir los programas.

Lamentamos mucho la demora de "Hai-kais", que nos priva, por este año, de ofrecer la anunciada audición; espero con sumo interés su obra, y le agradezco de todo corazón la dedicatoria de ella, que Vd. me hace, y que mucho me honra. Recibí en cambio un "Dúo para violín y viola", de la Srta. Minita Fried Mantero¹⁸, obra simpática y bien trabajada, que podría servir de ejemplo a muchos "jóvenes" (!) de aquí.

Por correo ordinario envió a Vd. algunos ejemplares del IV número de "Latitud".

Asistí a un concierto de obras de Camargo Guarnieri: salí de la sala completamente diabético después de oír tanta dulzura; "saudade", melancolía, morriña pseudo chopinesca, todo tan empalagado que resulta inaguantable. Uno se pregunta en qué

época puede vivir un compositor así, a pesar de que actúa en la nuestra. No fui a saludarle, como es natural; carezco de instinto diplomático y aún no he aprendido a ser cortés con los artistas “oficiales”.

En estos días recibirá Vd. los programas que realizamos en 1945. Como no poseíamos de Vd. otra obra para realizar en las presentes circunstancias que la “Invención” (para ob.cl.fg.) no pudimos hacer oír otra cosa.

Me interesa mucho lo que Vd. dice de su método de enseñanza. Me he convencido de que para hacer triunfar “nuestra causa” hay que formar un plantel de alumnos para que apoyen y desarrollen lo que actualmente entendemos por Nueva Música.

Cuando tenga Vd. tiempo hágame saber algo de su método a base de leyes acústicas. ¿No ha publicado Vd. nada al respecto? Me interesa mucho conocer su opinión sobre mi “Trío” ejecutado en Río de Janeiro. Aquí se ejecutó, en 1939, en medio de total incompreensión e indiferencia. Quedo siempre a la espera de sus gratas noticias. Felicítale por el casamiento y saludo muy atentamente a su señora esposa.

Cordialmente suyo,

Juan Carlos Paz

Buenos Aires, 5-XII-45.

Hans J. Koellreutter
Río de Janeiro.

Muy estimado amigo,

al fin llegó, hace una semana, la esperada obra; lamentablemente, ha llegado tarde para integrar el programa de la proyectada audición a base de obras del Grupo “Música Viva”. Creo haberle dicho, en mi carta anterior, que la última fecha con que contábamos por este año, en Teatro del Pueblo, era el 3 de Diciembre; de manera que en ninguna forma posible se hubiera podido incluir su “Hai-Kais” en el programa consecuencia: la suspensión del proyecto hasta el año próximo.

Es de lamentar, pero no puede ser de otra manera. Su “Hai-Kais”, por cuya dedicatoria le quedo profundamente agradecido, me parece una obra totalmente lograda dentro de los límites propuestos; en ella todo da impresión de que “tiene que

ser así", y no de otra manera. El mejor elogio que puedo hacerle, luego de la primera impresión que tuve al leerla, es que... quisiera haberla escrito yo. (¿No piensa Vd. publicar esta obra?) En un día de éstos haremos "una lectura", como decimos nosotros, para tener una impresión general de la parte instrumental y vocal. Por fortuna, excelentes instrumentistas, ya avezados en música contemporánea, forman junto a nuestra "Agrupación" una especie de fuerza de choque bastante importante; de manera que no tenemos, por lo general, dificultades para ofrecer al público obras de muy distintas escuelas y tendencias. Por correo ordinario envío a Vd. algunos ejemplares de la revista "Latitud". Escribame, cuando disponga de algún tiempo.

Saludos a su Sra. esposa y a los colegas de "Música Viva".

Cordial apretón de manos de su amigo,

Juan Carlos Paz

Buenos Aires, 9-II-946.

Muy estimado amigo Koellreutter:

Estoy recién de regreso aquí; perdone Vd. mi larga demora en contestar a sus cartas del 4 de Enero y 23 de Febrero. La razón está en las tremendas circunstancias que he tenido que atravesar: mi Madre, la gran luz que iluminaba mi vida, se apagó para siempre a comienzos de este año. Ha sido para mí un golpe terrible, y aún no veo modo alguno de una reacción positiva de mi parte: estoy como flotando, sin base, al faltarme el apoyo de la voz y la presencia de la que yace ahora perdida en el Gran Silencio. A veces paréceme todo lo sucedido como una horrible pesadilla, de la que al fin despertaré. Posiblemente el tiempo, ese gran médico que cura los males espirituales, pueda reintegrarme al curso normal de la vida: tendré que dejarle, pues, que obre libremente. Por ahora, sin embargo, quisiera dormirme un día y no despertar nunca más; me desconozco totalmente. Perdóneme Vd., mi estimado amigo, que le escriba en este tono, pero no puedo menos de hacerlo, pues mi estado de ánimo no se presta a otra cosa. Sin embargo, debo a Vd. respuesta de lo que me comunica en su carta, de manera que procuraré ser explícito al respecto.

En vista de que Vd. no recibió los ejemplares de "Latitud", le envié - el 19 de Febrero - 3 ejemplares más de los últimos que conseguí! Por otra parte, no ha llegado

a mi poder aún la revista "Leitura", que Vd. me anuncia. En cuanto a las obras de nuestra "Agrupación" que Vd. quisiera obtener, le enviaremos algo de Eitler, Devoto y Engelbrecht. Yo no tengo obras de música de cámara posteriores a la época de los dos "Tríos" que Vd. conoce. En esa tendencia, están comprendidos otro "Trío" (flauta, oboe, clarinete bajo), mi "Cuarteto" (violín, clarinete, saxofón y clarinete bajo) y un "Cuarteto" de cuerda. Toda mi producción posterior es orquestal. (Olvidaba mi "Música para flauta, saxofón y piano", que data de 1943). En cuanto a la "2ª Composición en 12 tonos", fue escrita en 1934 y rehecha en parte en 1945¹⁹ (es para flauta y piano); y la "3ª Composición en 12 tonos" (clarinete y piano) es de 1937, y fue editada por "New Music", de Hollywood. Vd. me hará saber qué preferiría que le enviase. ¿Tiene Vd. mi "3ª Sonatina", para piano, editada por Lange?

Le agradezco sus conceptos elogiosos para mi "Música para trío". En realidad, como se ejecutó una sola vez en Buenos Aires, y en 1939, he olvidado hasta la sonoridade de esa obra. Es curioso el hecho de que la opinión de Vd. concuerda notablemente con la de Krenek, que fue quien la recomendó para el Festival de 1941 de la S.I.M.C., en New York.

En cuanto a su plan de enseñanza, cuya síntesis acompaña a su renuncia – única digna actitud que puede adoptarse frente al "cretinismo" inveterado del Sr. O. Lorenzo Fernández - me parece la lógica consecuencia del estudio profundo del desenvolvimiento de la creación musical a través de los siglos.

Como yo abordé y practiqué, en autodidacta, una evolución semejante a la que Vd. propone en el estudio de la composición musical - y lo hice luego de tres años de estudio de la armonía en los que nada aprendí - fue con sumo agrado que leí lo concerniente a su plan de estudios. Sé que Malipiero practicaba algo semejante: 1º Monodía, 2º Contrapunto, 3º Armonía, entendida como resultante lógico de la evolución del lenguaje sonoro. En cuanto a la exclusión del estudio de lo que yo llamo "inutilidades históricas", creo que estará bien para los arqueólogos y los eruditos, pero nunca para los futuros artistas creadores. Le felicito por el plan de estudios, que me parece excelente; yo que he tenido que hacerme "solo", puedo dar fe acerca del resultado o de los resultados (obtenidos durante mi evolución y la de algunos alumnos), a los que jamás pueden arribar, en su faz puramente práctica, los infelices condenados a calcar las obras maestras y a ver su camino siempre obstaculizado por los eternos "Está prohibido"...

Saludos a Santoro y a Guerra Peixe.

Cordialmente suyo,

Juan Carlos Paz

Bs. Aires, 25-V-46.

Muy estimado amigo,

le agradezco profundamente sus expresiones de condolencia con motivo de la suma desgracia que me aflige. Y créame que la simpatía y la adhesión que me han demostrado mis amigos en esta emergencia, es una de las escasas razones que aún lo reconcilian a uno con la vida.

Recibí con mucho atraso los ejemplares de la Revista "Leitura", que mucho le agradezco. Yo publiqué en estos días en "Anales de Buenos Aires" un ensayo sobre nuestro compañero Richard Engelbrecht, de quien Vd. debe conocer dos obras editadas por Lange: "Obra para violín solo" y "3 Canciones de R.M. Rilke", y que yo conceptúo como uno de los dos o tres compositores avanzados de la Argentina.

Veo que "Música Viva" trabaja, y bien. Yo no he podido enviarle mi "2ª Composición en 12 tonos" para flauta y piano, porque el copista me hizo un pésimo trabajo con errores espantosos, omisión de compases en cada página, etc.: en resumen, tengo yo que ponerme a copiar la obra, pues no cuento con más de un ejemplar, y se la enviaré en cuanto esté lista. Respecto de la "3ª Composición en 12 tonos", para clarinete y piano, se la enviaré en esta misma semana; pude adquirir dos ejemplares - cosa extraordinaria en la Casa Ricordi, donde jamás se encuentra música posterior a 1925, como no sea la de Respighi, Casella, Malipiero, Villa-Lobos y ...de folkloristas argentinos. También le envió dos nuevas publicaciones de Eitler, para flauta y piano y para clarinete y piano, respectivamente. Yo corrijo en estos momentos las pruebas de mis "10 piezas sobre una serie de 12 tonos", para piano, que aparecerán impresas en Junio, por la Editorial de nuestro dinámico amigo Eitler. ¿Interesa al Grupo "Música Viva" esta nueva Editorial?: ella tiene precios y condiciones de pago muy convenientes.

Nada sé respecto del Festival de la S.I.M.C., en Londres. Escribí a Krenek sobre el particular, pero aún no recibí respuesta. Mr. Kurt List, que estudió con Alban Berg y

Anton Webern, en Viena, y que es director de la revista musical "Listen", de New York, me pidió mi "Panorama de la música argentina", que ya le envié, y que creo contribuirá a modificar la opinión "standard" de los norteamericanos respecto de nuestros compositores: opiniones interesadas y de compromiso, divulgadas gracias a Copland, Slonimsky y otros turistas musicales, que en viajes-relámpago, y luego de varios "cocktail" en la Embajada Norteamericana, y la audición de media docena de obras de blancos, de negros y de mulatos, como decimos nosotros, se van a su país y ganan buenos dólares con artículos estúpidos sobre la música de "Debajo del Ecuador". Pues - volvamos al Mr. List -, este colega se ofreció a llevar a Londres una obra mía para el Jury de la S.I.M.C., pero luego desistió, pues no puede llevar más carga en el avión. También le pregunté sobre la dirección de la S.I.M.C. pero hasta ahora no tengo más noticias.

Por favor, si Vd. la conoce, le ruego me comunique cuanto antes a dónde debo enviar las partituras de Engelbrecht, de Eitler y mías. Yo intento, en estos momentos tan tristes, y, lo que es peor, sin esperanza, dada mi situación personal, mi soledad y mi cansancio ante muchas cosas que antes me eran imprescindibles, reanudar un trabajo de composición abandonado en Diciembre de 1945. Se trata de la primera obra para piano que escribo desde 1936, desde las "Canciones y baladas". Hay en la obra abandonada y vuelta a tomar ahora, problemas completamente distintos en lo que a concepto del instrumento significa: es otro piano que el de 1936. Espero poder continuar esa composición "para salvarme", si esto es aún posible. ¿Quiere indicarme dónde debo pedir el "Ludus tonalis", que aquí - naturalmente - no puede hallarse?

Su actividad es magnífica e impresionante: el esfuerzo tremendo a que se halla entregado Vd. para civilizar musicalmente ese país, y que le demanda todas sus energías, tiene que dar fruto. Abandonarlo en un instante de cansancio transitorio me parece una deserción y un abandono de los que tanto esperan de la acción militante. La reacción nada podrá; a mí se me combate aquí desde hace cerca de quince años y aún no han podido doblegarme en algún sentido. Créame, querido amigo, la causa está por encima de nosotros mismos, que al fin y al cabo no somos más que su vehículo o su soporte: y todos los Eurico Nogueira França²⁰ del Universo no podrán desviarnos hacia el puerto de sus convicciones o de sus conveniencias.

Son los tiempos actuales, amigo Koellreutter, que desaniman; procuremos, al menos, fijar nuestra incertidumbre y nuestra angustia en algo constructivo, que

justifique al menos y atestigüe de nuestro paso por la Tierra. Pero ¡qué digo! ¡Yo, procurando animarle a Vd., cuando carezco de ánimo hasta para enfrentarme con las cosas más triviales!

Reciba un cordial abrazo de su invariable amigo

Juan Carlos Paz

11 Julio, 46.

Sr. H. J. Koellreutter
Río de Janeiro.

Mi querido amigo Koellreutter,

Gracias por su extensa carta enviada el 11 de Junio. Observo con terror que he demorado ¡un mes! en contestarle. Mi tiempo vuela, terriblemente, y ando disperso en distintas actividades para las que, físicamente, no estoy en condiciones de enfrentar; pero, a pesar de todo, hago lo que puedo para salir adelante. Tengo que rehacer mi vida, y esto siempre trae muchas preocupaciones de todo orden, especialmente psicológicas, que gravitan con demasiado peso sobre mí. Estoy, como decimos los argentinos, un poco des[h]echo, y me cuesta mucho hallar nuevamente el centro. Hago lo posible, sin embargo, por continuar la lucha, y creo, que al fin, esto me salvará. Comencé a trabajar con éxito en una obra grande para piano, que dejé abandonada en Diciembre: es la primera que escribo para piano desde hace diez años - desde las "10 piezas sobre una serie en 12 tonos" y de las "Canciones y Baladas".

También pronuncié una conferencia - "Breve incursión por la música contemporánea" - en la Sociedad Hebraica, ilustrándola con discos de Falla (Concerto), Milhaud (L'Orestide), Honegger (Concertino), Strawinsky (Octeto, Prel. de la "Sinfonía de Salmos"), Schönberg (4 núm. de "Pierrot Lunaire"), A. Berg ("Suite lírica", 2º mov.), A. Hába (Dúo en 1/6 tonos), Julián Carrillo ("Preludio a Cristóbal Colón" (1/4 y 1/6 de tonos). Gustó mucho la conferencia, y debo repetirla - ampliada - el 10 del cte mes. El trabajo de escribirla en breve tiempo me impidió dedicarme a la copia de la 2ª Composición en 12 tonos (fl. y piano) que prometí enviarle. Le ruego

me disculpe, en vista de la causa que originó esa demora: tenga Vd. la seguridad de que la recibirá en este mes, juntamente con la “3ª Composición” (cite. y piano).

Le agradezco mucho por su idea de ofrecer una audición de algunas obras mías, así como por la ejecución de mi “Sonatina III” y la “Balada”. Supongo que habrá corregido Vd. algunos errores que rompen con la ortodoxia “docetonal” que me impuse en esta breve composición: hay varios. Agradezco, asimismo, a su Sra. esposa, por su gentileza. Nosotros - la Agrupación - pasamos por un período sumamente difícil en lo que a posibilidad de ofrecer audiciones se refiere.

En otros años, ya habíamos ofrecido dos o tres en Junio, y en éste realizamos una sola en los últimos días de Abril. La mayoría de los ejecutantes están ocupadísimos y no se puede contar con ellos: otros, cuatro de ellos, actúan en ciudades del interior.

Posiblemente ofrezcamos una audición a fines de este mes, que será la 2ª de una serie de cuatro que está ya planeada, contando con algunos pianistas, un “Trío de cámara” que actuará por 1ª vez con nosotros, y algunos instrumentos de aire, ¡entre ellos dos cantantes!, según la cómica definición de una amiga nuestra, que odia a ese género de bípedos.

Respecto de la Editorial Politonía, contesto a su pregunta. Ella es, en efecto, propiedad de Eitler, quien actualmente trabaja un plan de distribución. Antes que nada, se trata de editar un número considerable de obras, para entonces ingresar en el círculo de Editoriales del país, contando de esa manera con las ventajas y los derechos consiguientes. Vd. ya se habrá dado cuenta de la calidad del trabajo impresor. Mis “10 piezas s/una serie de 12 tonos” están próximas a aparecer, así como las primeras composiciones de Devoto, que como buen erudito y musicólogo, es también un espíritu cronológico y desea ahorrar trabajo a los colegas del futuro: por eso comienza a editar sus composiciones desde la primera. Me alegro mucho de que Vd. ingrese en el círculo de los “publicados”. Gracias por los ejemplares de LEITURA y por sus palabras sobre mi TRÍO. Si Vd. desea publicar mi Ensayo sobre “Richard Engelbrecht, compositor”, tendrá que indicar su procedencia, puesto que es propiedad de “Anales de Buenos Aires”. ¿Sería muy agresivo el artículo de LATITUD?

El amigo Curt Lange se encuentra en estos momentos en Buenos Aires, y hemos hablado largamente de su estadía en Brasil, de aquel ambiente y su amoralidad artística y de otros órdenes. Me imagino la reacción que habrá contra Vd.

y su labor civilizadora. Aquí, a excepción de los centenares de idiotas y folkloristas que me quisieran ver muerto, el ambiente es mejor, moral y artísticamente. En estos momentos se planea algo muy importante para el futuro musical del país y para el nuestro, de rechazo. Ya le informaré cuando el proyecto haya tomado cuerpo definitivamente; pero por ahora, sigue en proyecto. En cuanto a su proposición de colaborar nuestros "Grupos" en forma más estricta para divulgar la mutua producción, estamos dispuestos a atender cualquier sugestión de parte de Uds. "Politonía" puede ser un paso importante.

La dirección de Krenek es: Hamline University, St. Paul, 4, Minnesota, U.S.A.

Cordial abrazo de su amigo PAZ.

¿Tiene Vd. las dos obras editadas de Engelbrecht? En caso contrario se las enviaré.

Bs. Aires, 27-IX-49.

H.J. Koellreutter
Grupo Música Viva.

Mi querido amigo Koellreutter,

Contesto, al fin, su carta del 24-VIII. El motivo de mi demora en escribirle es justificado, al menos en buena parte, y espero que Vd. me perdone en vista de lo que voy a decirle. Sabrá Vd. que yo, desde mucho tiempo atrás - cerca de 5 años -, trabajaba en un libro sobre Arnold Schönberg, que debí interrumpir en distintas oportunidades debido a la carencia de partituras, imprescindibles para la continuidad de mi trabajo. A mediados del año actual, había yo adelantado tanto, gracias a las músicas obtenidas en Europa y los Estados Unidos, que 11 de los 12 capítulos que integran el libro estaban terminados. Faltaban comentar los 2 conciertos- de violín y orquesta y piano y orquesta -, el Kol Nidre, la Oda a Napoleón, las Variaciones para órgano y alguna otra obra más, y yo pensaba continuar tranquilamente el trabajo y terminarlo, sin apresuramientos, en el próximo verano. Pero el destino interviene. personificado en el Mtro Hermann Scherchen²¹. Se entera de la existencia del libro, casi terminado, quiere verlo, y ... decide que se publique en la "Vitodurum" de Zürich - editorial en la que él es jefe de la Sección Música -, e inmediatamente comienza a traducirlo al alemán, con tal objeto. ¿No es fantástico? ¡Yo que jamás pensé que el libro pudiera,

en caso de ser editado, transponer las fronteras de mi país! Pues como la publicación debe ser hecha lo antes posible, como homenaje a Schönberg en su 75º aniversario, tuve que ponerme a trabajar desesperadamente en el capítulo que faltaba, estudiando partituras y escribiendo sobre ellas. Recién salí del trabajo el 12 de este mes, concluyendo al fin con el libro, pero el 20 debía pronunciar una conferencia sobre Schönberg - a causa de su aniversario - y ayer, 26, pronuncié otra sobre "La obra pianística de A.S.", en la que nuestra "Agrupación Nueva Música" ofreció íntegramente la producción pianística del Maestro. Por tales razones de trabajo, mi querido amigo, fui postergando lamentablemente la respuesta que le debía y que ahora recién estoy en condiciones de enviarle.

Lamento mucho que no resultaran sus gestiones ante la S.I.M.C. Por otra parte, yo tengo algunos enemigos mortales en la Liga de Compositores de B. Aires - Ginastera, uno de ellos - y creo que no estarían dispuestos a nada en mi favor. Considere Vd., en principio, que no se me invitó, a pesar de la opinión contraria de algunos de sus miembros, a integrar dicha Liga. Yo le agradezco, amigo Koellreutter, su sugerencia de intervenir en el asunto, apoyándola con el voto del chileno J. Orrego Salas, y le dejo autorización para dar el paso necesario para la constitución de un grupo afiliado a la Sección Argentina de la S.I.M.C.

Resulta realmente paradójico que las tendencias más moderadas y hasta reaccionarias, folklóricas, debussyistas, etc., sean las que representan a la S.I.M.C. en Bs. Aires, mientras nosotros damos a conocer la música de Schönberg, Webern, Berg, Hindemith, Hába, Osterc, Ben Weber, Wallingford Riegger, George Perle, Koellreutter, Guerra Peixe, etc.etc. Ciertamente, me parece muy atinado plantear, a la Sección Argentina, y en la forma que Vd. propone en su carta, el asunto del "Grupo independiente". Le agradezco nuevamente por su iniciativa y por la ejecución en Europa de mi "2ª Composición en 12 tonos".

Saludos a G. Peixe.

Cordial abrazo de su invariable amigo,

Juan Carlos Paz

3-Setiembre-1950.

Hans Joachim Koellreutter
Río de Janeiro - Brasil.

Mi querido amigo,

Gracias por los ejemplares de la "Música 1941". Efectivamente, tiene Vd. razón: yo equivoqué el título, ya que debí pedirle dos o tres ejemplares de las Variaciones 1947. Yo he cedido el ejemplar que poseo de esta obra al pianista que la ejecutará este mes, en nuestra 2ª audición de "Nueva Música": ya la tocó por la Radio, en la hora del Instituto de Arte Moderno. Si Vd. puede enviarme dos ejemplares de esa obra se lo agradeceré: hay otros pianistas que se interesan por ella. Adjunto el programa de la 1ª audición.

Gracias también por haberle escrito a Scherchen sobre mi libro; también Maldonado²² escribió a Max Bill²³ para que nos informe sobre el particular, pues la situación es para mí ya intolerable por la falta absoluta de noticias sobre el libro.

Yo trabajo - desde Junio - en una nueva composición, la primera después de "Música 1946", que Vd. conoció aquí. La técnica de la nueva obra, que se titulará "Dédalo, 1950", es el canon. Como Vd. ve, he modificado totalmente mi técnica luego de una relâche de dos años! Está escrita en forma de variaciones que se corresponden entre sí, y hasta se superponen algunas veces, realizando un juego de doble fondo: 10 variaciones canónicas, instrumentadas para conjunto mixto de fl, clar, violín, cello y piano. Ya he terminado la 8ª Variación; espero poder estrenar este año la nueva obra.

No he recibido la carta de Eitler con las direcciones: por favor, le ruego me las envíe nuevamente. (Mis saludos al dinámico flautista).

Reciba un cordial saludo de su invariable amigo,
Juan Carlos Paz

Bs.As., 15-Oct. 50.

Hans Joachim Koellreutter
Río de Janeiro - Brasil.

Mi querido y estimado amigo:

Gracias por su amable carta del día 12 y por los dos ejemplares de “Variaciones 1947”. Esta composición fue ejecutada en nuestra 3ª audición del año, según verá Vd. en el programa adjunto. Fue muy bien recibida por nuestro público, y el pianista Mauricio Kagel²⁴ cumplió con su obra una excelente labor. La crítica, menos idiota que de costumbre, se defendió como pudo ante el aluvión de 1as audiciones que tuvimos el alto honor de ofrecerle. Ahora preparamos la 3ª audición.

Gracias por haberle escrito a Scherchen refiriéndose a mi libro. Sé que ha tenido dificultades financieras en su proyecto de ediciones sobre asuntos musicales, que por eso se hallan paralizados en la “Vitodurum”; lo que es de lamentar es que yo lo haya sabido por otras personas que han viajado a Europa, y no por el propio Scherchen. He pensado dar otro destino a mi “Schönberg y el fin de la era tonal”; seguramente en los Estados Unidos encontraré editor; en fin, todo depende de que yo obtenga noticias directas de Scherchen o que no las obtenga. Dédalus, 1950” ha llegado a la última etapa: la Variación 10ª. Creo poderlo estrenar en este año, en la cuarta audición.

Recibí las direcciones de dodecafonistas enviada por Eitler: ya escribí a Leibowitz, Maderna y Liebermann. Sin otro motivo, me es grato saludarle con un fuerte abrazo.

Su invariable amigo,
Juan Carlos Paz

Buenos Aires, 27-XI-50.

Mi querido amigo Koell:

No sé si recibió Vd. mi carta con el programa en que figuró su obra; por si no lo hubiera recibido, aquí le envío otro, más el de la siguiente audición, que fue la 3ª del año. La crítica, que siempre fue enemiga declarada de “Nueva Música”, ha cambiado de actitud desde hace un año: no sé qué pasará. Probablemente se han enterado de que el dodecafonismo no ha muerto - ni mucho menos - y comienzan a sentir algo de respeto o de miedo: miedo de aparecer como ignorantes o retardados. Claro que esto nos beneficia, pues muchos que antes dudaban, apoyados en las opiniones de “La

Nación”, “La Prensa”, etc., ahora se acercan a nuestras audiciones, y, lo que es más asombroso, ¡pagan la entrada!

¿Cómo van sus trabajos? Yo terminé la 9ª Variación de “Dédalus, 1950”: falta la última, la que debe conferir una significación especial, aclaratoria, a procesos que se han ido desarrollando en Variaciones precedentes. La estrenaremos en la próxima temporada en Bs. Aires, y seguramente se ejecutará en la Radio de Viena.

He sido invitado por la Universidad de Chile para dictar dos cursos: uno sobre las distintas tendencias actuales, y otro sobre un tema dentro de la composición musical. Los cursos se darán en Enero: no sé si tendré tiempo para prepararlos.

Espero sus noticias. Gracias por los ejemplares de “Variaciones 1947”.

Un cordial abrazo de

Juan Carlos Paz

Bs. Aires, 13-II-951.

H. J. Koellreutter

Mi querido amigo y colega:

Espero que la presente carta llegará a sus manos, cosa que seguramente no ocurre siempre; y lo digo porque no obtuve respuesta a mi carta del 7 de Enero. En ella le comentaba el “Caso Camargo Guarnieri” como ejemplo de “senilidad precoz”. Mucho me divirtió la carta abierta de ese nuevo fósil, pero vuelvo a repetirle que su respuesta y su actitud, amigo Koellreutter, fueron magníficas: le felicito una vez más, y paso a otra cosa.

Terminé - el 24 de Enero - mis variaciones “Dédalus 1950”. Ahora trabajo una obra para dos pianos y una serie de conferencias para el año actual. ¿Podremos tener alguna composición de Vd. o de Krieger o algún otro que Vd. juzgue interesante? En caso afirmativo, le ruego no enviar obras para cuarteto de cuerda - siempre un terrible problema para nosotros - ni para conjunto instrumental superior a 4 o 5 instrumentos a lo sumo. Composiciones con piano, flauta, clarinete, saxofón, trompeta, violín, son de más fácil posibilidad de ejecución.

Otro asunto, muy diferente al anterior: Vd. conoció en casa de Grete Cópola a una danzarina polaca: Yanka Radzka, discípula de Kreutzberg y de Wigman, que enseñó en escuela particular y del Estado en Varsovia - profesora de "Danza expresiva" em el Instituto del Teatro del Estado - y que dio recitales en Suiza, Viena y Polonia, com coreografías propias, para danzas individuales y de conjunto. En Bs. Aires es profesora de danza y de educación física. Esta persona tendría sumo interés em actuar como enseñante, en el próximo "[Con]curso Internacional de Férias" que realizan Vds. con PRO ARTE, y si Vd. no tuviera otras miras hacia alguna figura de su preferencia, yo le recomendaría, estimado amigo, a esta profesional, que me há parecido excelente.

¿No tiene Vd. noticias del Mtro Scherchen? Hace ya un año y medio que se llevó a Suiza mi libro "Arnold Schönberg y el fin de la era tonal" y hasta hoy no tengo la menor noticia del Maestro y de mi libro. No sé si para Vd. será molesto o inconveniente preguntar al Mtro en mi nombre, qué hay de ese asunto; si por alguna razón fuese para Vd. una molestia el hacerlo, le rogaría que no lo hiciera.

Con mis mejores saludos, va un abrazo

Juan Carlos Paz

P.S. Por favor, ¿quiere Vd. preguntar al arquitecto Max Bill - que supongo está com Vds. - si existe en Zürich la Editorial VITODURUM VERLAG"? Saludos a Tomás Maldonado.

Bs. As. Setiembre 11-51.

Hans J. Koellreutter
Baden - Alemania.

Mi querido y estimado amigo:

Gracias por su carta del 3-IX. En cuanto a la del 11 de Agosto, fue contestada el 19, ¿no la ha recibido Vd.? En ella le agradecía vivamente el interés y los conceptos suyos sobre mi música, a la vez que le adelantaba algo sobre su proyectada audición BACH-DÉDALUS 1950. Infortunadamente este proyecto parece ser que no podrá realizarse, según Vd. me hace saber. No se imagina Vd. cuánto representa para mí la ejecución de DÉDALUS, 1950 en Europa, donde tantos interesados en el Dodecafonismo - y tantos cultivadores del mismo - podrán oírla. Aquí, uno está

siempre limitado a un pequeño círculo de 150 personas más o menos, y nada trasciende más allá.

Como Vd. sabe, DÉDALUS, 1950 está constituido por una serie de variaciones sobre los elementos A, B, C, y la superestructura serial D. Estas Variaciones se corresponden del punto de vista de la forma, la estructura, el movimiento, etc., de esta manera: (con indicación de “tempo”).

Exposición

A (serie) - B = Coral - C = Ostinato. (A = corchea = 116) (B = negra 116) (C corchea = 108)

Iª Variación: corresponde como forma o estructura con la Xª Var. - (negra = 108)

IIª Variación: corresponde como forma o estructura con la VIIª Var. - (negra = 84)

IIIª Variación: corresponde como forma o estructura con la VIIIª Var. (corchea = 116)

IVª Variación: corresponde como forma o estructura con la VIª Var. (igual que C: (corchea = 108)

Vª Variación: corresponde como forma o estructura con la IXª Var. (corchea = 126)

VIª Variación: corresponde como forma o estructura con la IVª Var. (igual que A: (corchea = 116)

VIIª Variación: corresponde como forma o estructura con la IIª Var. (igual que la IIª Var.)

VIIIª Variación: corresponde como forma o estructura con la IIIª Var. negra = 144

IXª Variación: corresponde como forma o estructura con la Vª Var. (igual que la Var. Vª)

Xª Variación: corresponde como forma o estructura con la Iª Var. corchea = 152 - Coda blanca = 144

La forma A-B-C de las Variaciones Vª, IXª y Xª, responde al planteo (A-B-C) de la Exposición.

Parece redundante informar a Vd. de estos detalles, sobre una obra que ya habrá leído con atención y estudiado en detalle: pero al indicarle los movimientos metronómicos no resistí al deseo de hacer un planteamiento general.

Le ruego me haga saber la hora de trasmisión de su concierto del 4 de Octubre²⁶ y la longitud de onda. Imagínese Vd. el interés que tengo - yo y mis amigos - de escucharlo.

Le felicito sinceramente por el asunto de la creación de la “Escola Inter. de Música e Artes”, y su nombramiento de director de la Sección música. ¡Es realmente extraordinario que en Sudamérica puedan ocurrir esas cosas!

Nosotros estamos organizando la “Agrupación Nueva Música” sobre otras bases más sólidas, con mayor cantidad de elementos - especialmente jóvenes y un tanto poderosos económicamente -, para llevar las cosas en forma más activa, intensa y... cómoda que hasta ahora. Ya le informaré al respecto: por ahora, todo marcha em excelente forma.

Cordial abrazo de su amigo que le desea mucho éxito

Juan Carlos Paz

B. Aires, 24-X-51

Sr. Hans J. Koellreutter
Río de Janeiro

Mi querido y estimado amigo:

Espero que ya estará Vd. en su hogar, descansando, si esto es posible dadas las ocupaciones que lo solicitan, de sus actividades en Europa. Verdaderamente há cumplido Vd. con un trabajo intenso y agotador, y es de desear que él le haya servido de plataforma para posibles y futuras actividades en el viejo mundo.

Yo le agradezco infinitamente el interés y el trabajo que se tomó Vd. por mi obra, la que desgraciadamente no pude oír, pues Radio Zürich es imposible de captar aquí, como no sea con un aparato excepcionalmente poderoso. Además, yo estaba entonces en la ciudad de Rosario, donde pronuncié cinco conferencias: una sobre “Expresionismo”, otra sobre Schönberg, la 3ª sobre “Música atemática y música microtonal”, y las dos últimas sobre “música de los Estados Unidos”. Todas las conferencias las pronuncié también en Buenos Aires, en Agosto-Setiembre. Ahora estamos tratando de la nueva organización de la “Agrupación Nueva Música”. Ya ofrecimos una audición, con obras de Berg, Hindemith, Guerra Peixe, W. Riegger, Eitler y J.C. Paz.

Ofreceremos otra audición - en homenaje a Schönberg em Noviembre -; es imposible hacer más, por este año. Respecto de “Bach-Dédalus”, no será posible ya,

pues además de requerir nueve ejecutantes - lo que exigiría una fuerte suma de dinero -, sería difícil que a esta altura del año pudieran hallarse elementos que ya no estuvieran comprometidos para otros múltiples trabajos; Vd. sabe de qué manera trabaja la gente y en varias cosas a la vez: en “boites”, en la radio, en audiciones de cámara o sinfónicas, en audiciones particulares, etc.

¿No tiene Vd. más noticias de su actividad en Europa? Comentarios críticos? Respecto de lo que Vd. dice, de divulgar mi música, yo soy el primer interesado en hacerlo, naturalmente. Desde luego que puedo enviarle Vd. o a quien Vd. indique, otra partitura de Dédalus o de cualquier otra obra mía. Desde que hemos organizado la “Agrupación Nueva Música” sobre bases económicas, mi situación ha cambiado mucho aquí, permitiéndome disponer de más tiempo y energías que antes tenía que perder en mil cosas molestas o lamentables. Así, pues, seguramente podremos trabajar en más estrecha colaboración con Vd. y su grupo de compositores. Em cuanto a la Sección Argentina de la S.I.M.C. permanece tan muda e inútil como siempre.

En fin, mi estimado amigo: le agradezco una vez más por todo el interés y trabajo que puso a favor de mi “Dédalus”. Le ruego que me indique dónde debo enviar otra partitura - de esa obra o de otra - e inmediatamente la enviaré. “La música se há hecho para ser oída”, como dice Vd. con mucha razón; pero no todos los días se encuentra un Koellreutter concienzudo y desinteresado para que la haga oír.

Reciba un cordial abrazo de su invariable amigo,

Juan Carlos Paz

Buenos Aires, 16-III-52.

H. J. Joachim Koellreutter
São Paulo - Brasil.

Mi querido amigo,

gracias por su amable carta colectiva (Krenek, Yanka, Koell) y felicitaciones amplias por todo el trabajo por la CAUSA! Es realmente espléndido cuanto hacen por allá. Yo he estado ocupado todo el verano en un trabajo de oportunidad (“trabajo para descansar”) consistente en poner el OXFORD COMPANION OF MUSIC al día, en la parte moderna, para la traducción al castellano de ese importante diccionario musical.

Un trabajo agradable y cómodo. Tuve que ocuparme de muchos compositores que, como Charles Ives, Carl Ruggles, Edgar Varèse, A. Berg, A. Webern, y muchos otros, aparecían citados, apenas con su fecha de nacimiento y ocupaciones. Aún no he terminado mi lista de 330 artículos (grandes y pequeños), y necesito los últimos datos de Vd. respecto a obras, y los datos completos de Edino Krieger. Le ruego a Vd. le haga saber esto a Krieger; yo no le he escrito directamente por no tener su dirección.

Me alegro por la visita de Ernst Krenek al Brasil, y mucho me agradecería conocerle personalmente; hace algún tiempo manteníamos una correspondencia regular, pero luego la perdí en uno de sus muchos viajes y giras por Estados Unidos, y la relación por carta terminó. Tendría verdadero interés en que Vd. le mostrase mi *Dédalus*, 1950, para conocer la opinión que esa obra pueda merecerle. Como ella es el punto de partida de otra etapa dodecafónica dentro de mi producción, me interesaría muchísimo su opinión.

Mi querido Koellreutter: Si Vd. puede venir a Bs. Aires en Abril, le ruego que traiga alguna composición de Vd. y de algunos de sus discípulos más aventajados, para darla a conocer en las audiciones de Nueva Música. Ya sabe Vd. que habiendo reales dificultades para organizar conjuntos grandes, debemos limitarnos a: fl, ob, cl, fag, cor, tp, sax, vl, vla, vcello, piano, eventualmente , unos pocos instrumentos más.

Pero, en general, siempre preferimos música para instr. de viento o piano. Si Vd. No puede venir, me las enviará por correo.

Mr. Ernst Krenek:

Mi querido y grande amigo:

Espero que podrá Vd. descender más aún hacia el SUR para visitarnos; de lo contrario, me obligará a visitarle a Vd. en los Estados Unidos. Me agradecería mucho conocer su opinión sobre mi *DÉDALUS*, 1950, cuya partitura posee Koellreutter. Si tiene Vd. algún tiempo disponible, le ruego que la lea. Un abrazo de PAZ.

Aquí dejo, querido Koell. Muchos saludos a Yanka y un abrazo de su invariable amigo

Juan Carlos Paz

Bs. Aires, 17-VII-52.

Muy estimado amigo Koell:

Hace mucho tiempo que no correspondemos por carta, cosa que es de lamentar, pero, Vd. con sus muchas ocupaciones, yo con las mías, hace que siempre quede postergado el momento de escribir. Ahora lo hago por un asunto que nos apremia: necesitamos tener aquí cuanto antes la partitura y partes instrumentales de "Dédalus, 1950", que se ejecutará en la 5ª audición del año de la "Agrupación Nueva Música", junto con el Concierto op. 24 de Anton Webern y con la Ode to Napoleon de Schönberg. La audición será el 19 de Setiembre, pero conviene ya estudiar "Dédalus", para mayor seguridad del director y de los ejecutantes.

Seguramente la Sra. alumna suya - no recuerdo el nombre de casada - que es hermana de nuestra vicepresidente, Odile Barón Supervielle, ha mostrado a Vd. Los programas para esta temporada. Yo lamenté no haber contado con una obra de Vd., y se la pedí por carta (creo que en Abril) pero no obtuve respuesta. Pero recién estamos al comienzo de nuestras actividades encaradas de manera muy diferente que en la prehistoria de la A.N.M.

Pienso que podemos ir muy lejos en nuestra campaña por la Nueva Música, y esto sería para bien de cuantos estamos en esa línea de conducta. Por ejemplo: ¿no sería oportuno pensar en una organización dodecafónica internacional, que contemple el intercambio de obras, ejecución de las mismas, publicación de ensayos y artículos sobre el tema e la música dodecafónica, etc.?

Nuestra Secretaria, la ex señora de Maldonado, está ahora en Europa y llevó el proyecto para ponerlo a la consideración de Dallapiccola, Leibowitz, Widdenberg²⁹ ... etc. Para dar los primeros pasos respecto de nuestro proyecto. Además, he escrito a Ben Weber, George Perle, Gerald Strang sobre el particular. Me parece que si nos ponemos de acuerdo, puede terminar la situación de aislamiento en que estamos los dodecafonistas americanos. Nosotros disponemos de dos revistas: Nueva Visión y Letra y línea, próxima a aparecer ésta; y también Buenos Aires Musical, que aunque sin posición determinada, sirve como medio de difusión y propaganda.

¿Qué piensa Vd. del proyecto de una organización internacional dodecafónica?
 Nos interesa conocer su opinión, que será una de las primeras - si no la primera – en
 llegar a nuestras manos. La esperamos. ¡Adiós y buen trabajo!
 Por favor: ¡la partitura y partes de “Dédalus” cuanto antes!
 Le agradece y le envía un cordial abrazo
 Juan Carlos Paz
 [POR FAVOR: la dirección de Guerra Peixe.]

Buenos Aires, 24-VIII-52.

Mi querido amigo Koellreutter:

respondo a la carta del 27, llegada aquí con bastante retraso (13 días)
 ¡fantástico!

Ante todo debo agradecerle emocionado por el interés que ha puesto Vd. en
 mis obras: cosa que no solamente me halaga, pues eso sería confesar una vanidad
 infantil, sino que me reconforta y estimula para la lucha tan difícil que debo sostener
 aquí. Por fortuna, ya los discípulos comienzan a actuar como autores-compositores:
 en este año se presentarán dos – Kagel, Kröpfl³¹ -, y el año próximo cuatro más. Esto
 hará ya menos pesada la tarea, y creo que podremos llegar a hacer aquí muchas
 cosas, y entonces pensaremos asimismo en Vd. y su colaboración. Espero que habrá
 recibido - en Río - la partitura de Dédalus, 1950, que es la única que poseo ya que
 otra está en Universal Edition de Viena, y de la 3ª, que envié a Krenek, nada sé hasta
 ahora. La fotocopia que me hicieron resultó tan mala, que tuve que renunciar a sacar
 otras: era prácticamente inservible. Debo advertirle que no me sorprendió demasiado
 el hecho, pues mi experiencia anterior me lo hacía suponer. Así que no veo otra
 solución, dado el apremio con que Vd. la solicita, que Vd. mismo las haga fotocopiar
 en Brasil, y yo encontraré fácilmente la oportunidad de enviarle el importe, con gente
 que viaje al Brasil. Perdóneme, pero no se me ocurre otra cosa para solucionar el
 asunto. Actualmente estoy sacando una copia de Dédalus para su estreno en octubre,
 junto al Concierto op. 24 de A. Webern y a la Oda a Napoleón.

Lamento que dado su interés por *Dédalus*, no sea Vd. quien la estrene aquí, pero como desgraciadamente Vd. no pudo venir en este año, nuestra Comisión de Conciertos decidió estrenar la obra en la oportunidad señalada. En cambio, no sé si, para corresponder en parte al interés que Vd. se ha tomado con mi *Dédalus*, no deba, en conciencia y con verdadero placer, dedicárselo.

Es un homenaje muy merecido, y que le ofrendo al excelente amigo y colega, de todo corazón y espero que lo aceptará.

Respecto del proyecto de organización pro-música actual (más que estrictamente dodecafónica), leí atentamente cuanto Vd. opina al respecto, y puedo asegurarle que no hay, o creo yo que no habrá, peligro de sectarismo y de pena de muerte para quienes no empleen series ortodoxas: precisamente con mis alumnos - así como Vd. - practicamos el dodecafonismo de la manera más individual posible, procurando hallar nuestras rutas y aun planteando nuevos puntos de partida: el resultado es que todos ellos escriben música diferente dentro de ciertos rasgos generales que proceden más de mis directivas que de otra cosa. Creo, pues, que no habrá, al menos aquí y ahora, peligro de sectarismo. Por otra parte, nos interesan Edgar Varèse, John Cage o también Henry Cowell y otros experimentadores - también Carrillo y Wyschnegradsky -, que poco tienen que ver con el dodecafonismo.

Nuestra idea básica era el conocimiento, intercambio y difusión de obras y escritos, por medio de audiciones, conferencias y publicaciones. Hecho esto en forma sistemática, metódica, seriamente encaminada, puede dar, especialmente en nuestros respectivos ambientes -y en otras partes también, donde los compositores tienen poca oportunidad de dar a conocer sus obras -, el resultado que perseguimos.

Será un lazo más de unión efectiva y continuada, no esporádica y librada al azar. Escribí largamente a Krenek sobre el particular, y a Kurt List, Ben Weber, George Perle, Wildberger, Dallapiccola.

Le felicito por su actividad y futuras actuaciones en el extranjero.

Cordial abrazo y augurios e
Juan Carlos Paz

Buenos Aires, 6-X-52.

(¡Necesito los datos y lista de obras de E. Krieger y de Eunice Catunda, para el OXFORD COMPANION!)

Mi querido amigo Koell:

le escribo apresuradamente, aprovechando un breve descanso que debo cumplir.

Estuve enfermo - gripe, nervios cansados -, y luego tuve que cumplir mis compromisos con dos ciudades del interior, Rosario y Concordia, para dar 4 conferencias sobre Schönberg y 4 sobre música actual, respectivamente. Quedé muy agotado, y las audiciones de la A.N.M. terminaron de liquidarme. De manera que le ruego me perdone si he demorado en contestarle.

Naturalmente que puede Vd. solicitar la partitura de "Dédalus, 1950" a la Universal Edition. El Mtro Scherchen me la pidió para la Editorial, pero no he podido enviársela pues no dispongo de otras que las que tienen ahora en estudio el director Fux y el pianista. Después del estreno, el lunes próximo, se la enviaré.

En Bs. Aires se prepara la publicación del OXFORD COMPANION OF MUSIC, adaptado al interés de los lectores latinoamericanos. Yo he colaborado poniendo al día todo lo concerniente a la música y a los músicos actuales (aspecto bastante descuidado en el original); fue un bello trabajo poder hacer todo lo posible por nuestra causa. Es en 86 largos capítulos y más de 200 notas, agregados y rectificaciones. Esto, al fin, me llevó 4 meses de trabajo y contribuyó a mi cansancio general. Ahora, ¡a otra cosa!

Tengo muchas ganas de componer ¡después de dos años sin escribir una sola nota! Cuando pensé al fin que iba a poder hacerlo, recibí invitación de Casa RICORDI para 3 conferencias: Expresionismo, Dodecafonismo, Introducción a la ópera Wozzeck; ¡otra vez postergar la composición! Paciencia: tengo planeado algo muy distinto de "Dédalus" y espero ponerme a trabajar después del lunes 13, que es el gran acontecimiento: el estreno de la Ode to Napoleon, Konzert de A. Webern y... Dédalus. Es una gran aventura, por parte de la A.N.M., que no posee, precisamente, grandes capitales. Naturalmente que el día 10 debo dar una conferencia sobre la "Oda"... y el día 14, otro acontecimiento: estreno de Wozzeck en el Teatro Colón.

Conozco la grabación integral, por la que deduzco que la obra llega un poco tarde (no para el público, naturalmente).

No sé si sabrá Vd. que se ha formado la ASSOCIATED MUSICIANS, Inc. "AMI" (8350 Melrose Avenue, Los Angeles, CAL.) para publicaciones de música actual. Krenek, Toch, Gerald Strang están en el Comité. Solicitan obras para editar. Puede Vd. escribir a Strang, enviándole lo que crea conveniente: invoque mi nombre.

Hasta pronto y buen trabajo!

Un abrazo de

Juan Carlos Paz

Buenos Aires, 4-VI-53.

H.J. Koellreutter
São Paulo, BRASIL.

Mi querido amigo Koell:

¡Gracias por su amable carta del mes pasado, y grandes felicitaciones y un gran abrazo por sus futuras actividades en distintos países y planetas! Ya el mundo va resultando muy pequeño para Vd., y será necesario proveerse de un avioncito interplanetario!

Desgraciadamente, y a pesar de este desplazamiento sideral, no podrá Vd. Estar con nosotros en Buenos Aires: es muy lamentable, pero fue imposible hallar el Teatro Odeón desocupado en 2 fechas para los 2 conciertos con orquesta de cámara que habíamos proyectado: hasta fin de Setiembre no será posible; pero, paciencia, el 1954 esperemos que podrá ser.

Gracias por su ofrecimiento de llevar alguna composición de alguno de mis alumnos, pero de lo que hasta ahora llevan realizado no creo que se encontrara algo digno de ser llevado a Europa o a los Estados Unidos. En cuanto a mí, no escribo para orquesta sinfónica desde 1942; estoy cansado de escribir composiciones que luego envejecen en mi biblioteca sin haber sido jamás ejecutadas.

Estoy terminando un libro titulado "Introducción a la música de nuestro tiempo", que comencé en Octubre y que gracias a la cantidad de artículos y ensayos que ya había publicado sobre ese tema pude avanzar rápidamente en el trabajo. Como falta en castellano un libro orientado modernamente y hasta puesto al día, creo que será todo un éxito. Lo editará la revista Nueva Visión, de Maldonado y su grupo. (A

propósito: ya pedí a Maldonado que le enviara a Vd. algunos ejemplares de la revista.)

El domicilio de Tomás es: Cerrito 1371, B.A.

¿No tiene Vd. alguna composición reciente para solista o pequeño grupo de cámara?

Necesitamos material para las audiciones de la A.N.M. El programa de la temporada 1953, que Vd. recibió, es condicional: siempre que obtengamos otras composiciones que nos parezcan más interesantes que las ya programadas, hacemos un cambio en favor de las nuevas. ¿De Krieger, Mininha Gregori, de Cozella, no es posible obtener algunas composiciones?

Parece ya seguro que en Setiembre ofreceremos Pierrot Lunaire y la Serenata op. 24 de Schönberg.

¡Admirable conducta la de Guerra Peixe y Catunda! Es lo que se dice: “cría cuervos para que te saquen los ojos”.

Cordial abrazo de

Juan Carlos Paz

28 de Junio [¿1953?]

Mi querido amigo Koell:

No he tenido suerte con mi envío de música prometida, que llegó a manos de su esposa después de la partida de Vd. a Europa. Le envié la “Obertura” para 12 instr. (partitura y partes) y “Dédalus, 1950” (partitura y partes). Yo espero que aún habrá tiempo de que Vd. las obtenga y pueda utilizarlas a su criterio.

Aquí estamos planeando una organización totalmente distinta de la “Agrupación Nueva Música”, que será sobre una base económica que permita realizar ciclos anuales de ocho audiciones, aparte de conferencias sobre temas de música contemporánea. Será una forma eficaz de llevar adelante nuestra campaña, pues en la forma anterior, es decir, luchando yo solo contra toda clase de inconvenientes, ya no es posible: estoy un poco cansado de todo eso. Ahora, sobre las nuevas bases y con la incorporación de nuevos elementos, especialmente jóvenes, todo cambiará.

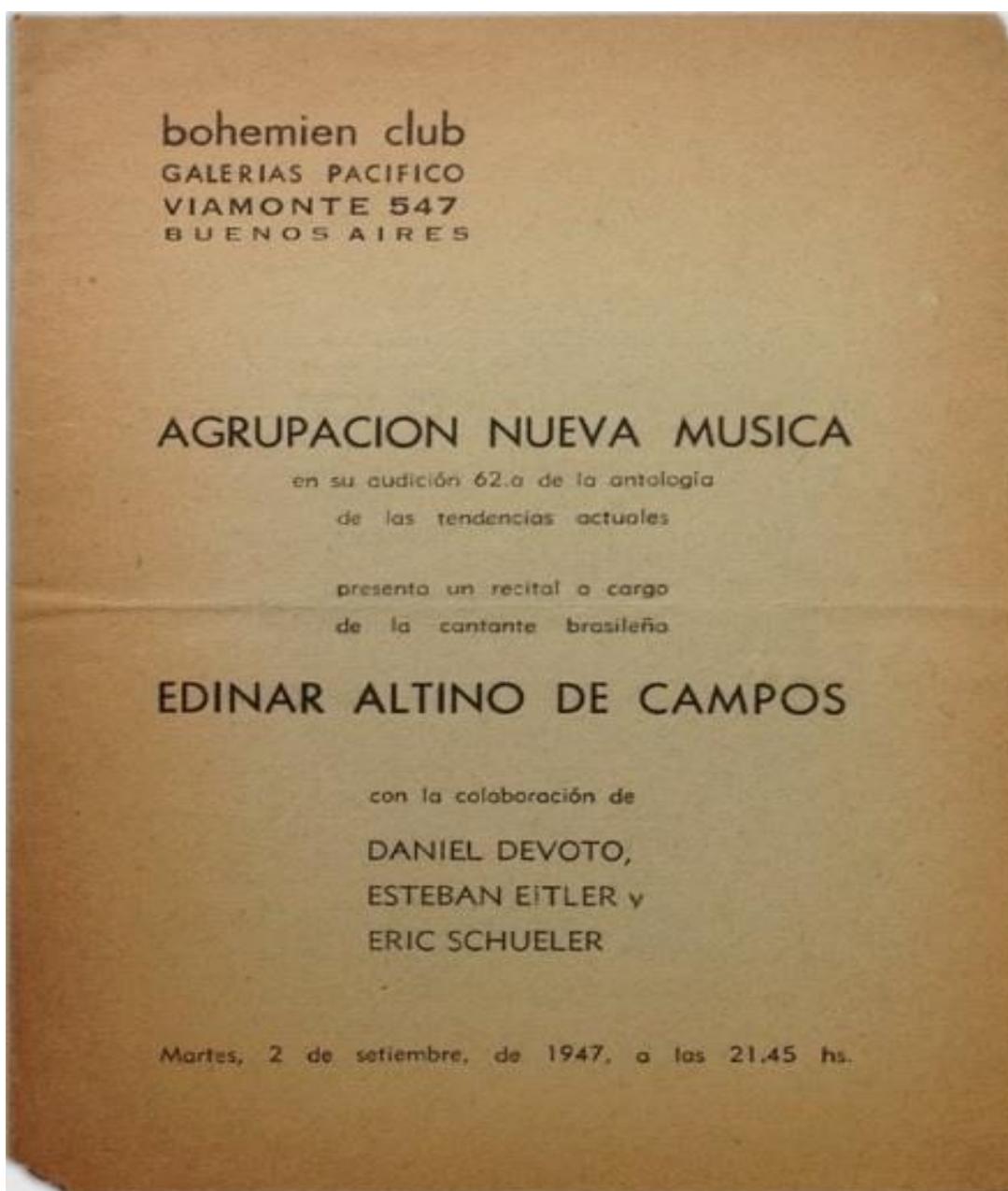
Para entonces, como siempre, cuenta Vd. con mi amistad y mi real interés por su producción y por la de su grupo. Le deseo mucho éxito y ventura personal por el viejo - ¿viejo? - mundo.

Espero sus noticias. Le ruego haga saber a Dallapiccola, Liebermann, Vogel, ... etc., que tengo máximo interés en comunicarme con ellos y recibir sus composiciones de música de cámara para la presente temporada.

Cordial abrazo de su invariable amigo

Juan Carlos Paz

ANEXO II: PROGRAMA DO RECITAL DE EDINAR ALTINO DE CAMPOS.¹⁶⁴



¹⁶⁴ Folleto-programa del recital en el Bohemien Club de Buenos Aires el 2 de setiembre de 1947. Com la colaboración de Daniel Devoto, Esteban Eitler y Eric Schueler. En el programa obras de D. Devoto, Claudio Santoro, Maurice Ravel, E. Eitler, Albert Roussel, Darius Milhaud, H. J. Autor: [Agrupación Nueva Música] Año de publicación: 1947 Editorial: Agrupación Nueva Música - Bohemien Club Edición: 1a Edición Formato: Díptico de 16x23,5 Encuadernación: - Lugar de publicación: Buenos Aires. Disponivem em: <https://libreriaelastillero.com/documentos/agrupacion-nueva-musica-presenta-un-recital-a-cargo-de-la-cantante-brasilena-edinar-altino-de-campos.html> Acessado em 16/03/2022.

PROGRAMA

• DARIUS MILHAUD (Francia)	Chant d'Amour. (de las "Psaumes Juifs") 1916 Glorie à Dieu (de las canciones populares hebraicas)	• ERIC SCHUELER (Argentina)	*1) Poema de Gertrud Marcus (1947)
• ALBERT ROUSSEL (Francia)	Rosarium, non migron (canto y flauta)	• RUDOLPH HOLZMANN (Peru)	*2) Fantasia (1944) (pelobros de Pablo Meruab)
• MAURICE RAVEL (Francia)	Romance à son ámer	• WALLINGFORD BEGGER (Estados Unidos)	Música para voz y flauta
• ESTEBAN EITLER (Argentina)	Epigramas (I---X) 1941	• ESTEBAN EITLER (Argentina)	*1) Tres Cantatas Proanas (1947) (pelobros de Vicente de Cervantes)
• CLAUDIO SANTORO (Brasil)	*2) A memria exauste (pelobros de Onovdo Alvaranga)		*1) Ballo 1947 Música para voz y flauta
• H. J. KOELLREUTTER (Brasil)	*1) Poema (1943) (Pelobros de G. Alvaranga)		*2) Recito 1947 a) "77" pelobros de Av censio Ferreira) canto sôlo b) "A. tamizo da roça" (Accensio Ferreira)
• DANIEL DEVOTO (Argentina)	Canción (1944) (Pelobros de Miguel D. Etcheberry)		c) "Necturus" pelobros de Gertrud Marcus)

*1) PRIMERAS AUDICIONES

ANEXO III – PARTITURA “TRES INVENCIONES A DOS VOCES” J. C. PAZ (1932). PUBLICADA EM 1982 ¹⁶⁵



¹⁶⁵ A partitura se encontra nos arquivos da FAAP (Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis) na cidade de Montevideo, Uruguay. Código de referencia: uy-faap.Fondo documental de la Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis 4. Fondo partituras 4.3 Subserie Latinoamérica.

Como adhesión a la conmemoración del X aniversario de la muerte de Juan Carlos Paz,
la Agrupación Nueva Música fundada por él, ha propiciado esta edición.

La primera edición de esta obra fue impresa por el Grupo Renovación en 1936.

TRES INVENCIONES A DOS VOCES

op. 23

1932

piano

JUAN CARLOS PAZ



RICORDI

ARCHIVO
AI I'RONIAN/PARASKEVAIDIS
MONTEVIDEO

TRES INVENCIONES A DOS VOCES

JUAN CARLOS PAZ
Danzas Aires. 1932

BA 13330

Las Tres Inventiones a dos voces de Juan Carlos Paz se ubican en la corriente denominada globalmente neoclásica, en la que participaron durante los años 20 y 30 compositores de orientaciones estéticas tan diversas como Strawinsky, Schönberg e Hindemith.

Ella consistió en retomar el espíritu, los esquemas formales, o ciertos procedimientos de los períodos clásico y preclásico y significativo, particularmente en la tendencia con la que se identificó Juan Carlos Paz, un rechazo del gesto romántico en favor de un objetivo antirromántico, la preferencia por la escritura contrapuntística y el uso del mínimo soporte sonoro indispensable para la claridad del discurso.

Rasgos manifiestos de este discurso en su período de mayor vitalidad —la década del veinte—, son: El uso de las disonancias "duras" de segundos menores, séptimas mayores o novenas mayores. La inclinación por la sincopa, la variedad en la distribución de acentos, los frecuentes cambios de compás y la construcción asimétrica de las frases.

La obra que nos ocupa es en este sentido un ejemplo significativo.

El interés despertado por el jazz en esos años ejerció una marcada influencia sobre los compositores del momento. Es de destacar que Paz compuso el mismo año (1932), las Tres Inventiones a dos voces y los Tres Movimientos de Jazz para piano.

En cuanto a la organización de las alturas, el deseo de preservar las funciones tonales frente a la acción disolvente del cromatismo, derivó en la práctica del politonalismo, que dio lugar a interesantes exploraciones sensibles mediante la superposición de líneas melódicas o acordes pertenecientes a tonalidades de distintos grados de proximidad. Juan Carlos Paz denominaba a estos procedimientos "modulación simultánea" y los aplicó en numerosas obras escritas a fines de los años veinte.

Estas Inventiones a dos voces son en realidad la manifestación última de esta práctica y a la vez la transición hacia el denominado "atonalismo". En la primera de las Inventiones se observa la superposición de líneas diatónicas en tonalidades diferentes, pero ya en la segunda y tercera se impone el criterio de la organización intencional de los doce sonidos cromáticos, que conducirá en sus obras siguientes a la adopción de la técnica dodecafónica.

Esta obra de Paz, que se encuentra entre lo mejor de la producción musical argentina, es muy apropiada para los pianistas que deseen familiarizarse con algunos de los aportes rítmicos y característicos del siglo XX.

Es útil también para la asimilación del tratamiento de la dinámica y los modos de ataque y enlace en la producción pianística actual y para adquirir soltura en la ejecución de partes de marcada independencia.

El estudiante de composición o el estudioso interesado en profundizar el lenguaje musical contemporáneo encontrará aquí un material propicio para el análisis, sea en el orden rítmico, en el orden de la organización de las alturas o en el de la articulación formal.

FRANCISCO KROFFL

7

11

Moderato

BA 13330

© 1988 by G. Schirmer, Inc., New York, NY
 All rights reserved. Printed in the U.S.A.
 ISBN 0-306-46133-0

8

BA 13330

© 1988 by G. Schirmer, Inc., New York, NY
 All rights reserved. Printed in the U.S.A.
 ISBN 0-306-46133-0

Musical score for page 10, measures 1-6. The score is for a piano and includes dynamic markings such as *p*, *sf*, and *sfz*. It features complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

BA 13330



III

Musical score for page 11, measures 7-12. The score is for a piano and includes dynamic markings such as *p*, *sf*, and *sfz*. It features complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

BA 13330

publintermediat
Kesseler
BA 13330
© 1995 Kesseler Verlag, München
Alle Rechte vorbehalten

13

musico legato

BA 13330

12

per se

BA 13330

15

8^a

sf

f

p

BA 13350

PROFORMA
Musikverlag
Kassel

14

sf

p

f

8^a b²

BA 13350

PROFORMA
Musikverlag
Kassel

BA 13330

Industria Argentina - Printed in Argentina



Impreso por M. A. BERNEJO
11 de Setiembre 539 - Hacedo - Buenos Aires
el 2 de agosto de 1982.

J