

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
CAMPINAS**

INSTITUTO DE ARTES

**KOELLREUTTER:
UM CAMINHO RUMO À ESTÉTICA RELATIVISTA
DO IMPRECISO E PARADOXAL**

LIGIA AMADIO

CAMPINAS -S.P.
1999

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes**

**KOELLREUTTER:
UM CAMINHO RUMO À ESTÉTICA RELATIVISTA
DO IMPRECISO E PARADOXAL**

LIGIA AMADIO

Este exemplar é a redação final da tese
defendida pela Sra.
Lígia Amadio e aprovada pela Comissão
Julgadora em 24/08/1999



Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Artes sob a orientação do
Prof. Dr. José Antônio Rezende de
Almeida Prado.

JAP Almeida Prado
Prof. Dr. JOSÉ ANTONIO RESENDE DE
ALMEIDA PRADO
-orientador-

CAMPINAS – 1999

200001929



UNIDADE	8C
CHAMADA:	UNICAMP
	Am12k
Ex	
NUMERO BC/	40250
DOC.	278/00
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
RECO	R\$ 11,00
DATA	02/02/00
CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM-00130625-1

Am12k Amadio, Ligia
Koellreutter : um caminho rumo à estética relativista
do impreciso e paradoxal / Ligia Amadio. -- Campinas,
SP : [s.n.], 2000.

Orientador : José Antonio Rezende de Almeida Prado.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Koellreutter, H. J. (Hans Joachim), 1915-
2. Estética. I. Almeida Prado, José Antonio R. de (José Antonio Rezende de). II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

À MEMÓRIA DE MEU PAI

AGRADECIMENTOS

Ao querido Prof. Koellreutter, que despertou em mim os sentimentos mais profundos acerca da emoção musical.

Ao Prof. Almeida Prado, pelo brilhantismo das aulas cheias de entusiasmo e pela amizade sincera.

Ao Prof. Paulo de Laurentiz, in memoriam, por continuar pairando em nossos pensamentos mais belos.

À minha mãe, pela luz que resplandece em sua alma.

A meu pai, por ser a minha força.

Ao Eugênio, por seu amor.

RESUMO

Koellreutter: um caminho rumo à Estética do Impreciso e Paradoxal investiga a atuação de Hans-Joachim Koellreutter como compositor, pensador da música e fomentador de movimentos de renovação estética. Analisa sua obra composicional desde a década de 30 aos dias de hoje. A década de 40, para Koellreutter, é o momento de um grande surto produtivo, influenciado pelas doutrinas estéticas e técnicas compositivas da Segunda Escola de Viena; é o período, aliás, em que ele liderou o grupo Música Viva, responsável pela divulgação de tantas obras da vanguarda européia e brasileira. Na década de 50 Koellreutter conheceu o Japão, a Índia e outros países do Oriente, que lhe provocaram um encontro consigo mesmo, com um desejo latente de buscar uma poética que conjugasse todos os valores que sempre lhe despertaram o interesse mais profundo. A década de 60 viu nascer a concretização desse caminho poético. A convivência intensa com a música da Índia e do Japão, até meados dos anos 70, lhe inspirou maior ousadia em sua experimentação. No fim da década de 80 e ao longo da de 90, Koellreutter alcançou um nível de subjetividade e de conceitualização tanto no campo ideológico como em sua forma de compor, chegando a um desdobramento depurado dos preceitos sobre os quais -- desde a década de 60 -- refletiu e que sintetizou na chamada Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal.

ÍNDICE

Página de rosto	01
Dedicatória	02
Agradecimentos	03
Resumo	04
Índice	05
Listas de figuras	06
Introdução	07
Capítulo I: O Grupo Música Viva	11
Capítulo II: As Obras	26
II.1 - Década de 30	28
II.2 - Década de 40	31
II.3 - Década de 50	50
II.4 - Análises	52
II.4.1 - Música 1941	52
II.4.2 - Três Peças para Piano	61
Capítulo III: Os Ensaios	71
III.1 - Década de 60	73
III.2 - Década de 70	87
III.3 - Década de 80	100
III.4 - Década de 90	105
III.5 - Análises	113
III.5.1 - Acronon	113
III.5.2 - Wu-li	119
Capítulo IV: A Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal	124
Notas	146
Bibliografia	164

LISTA DE FIGURAS

Koellreutter em 1937	28
Koellreutter em 1948	46
Koellreutter em 1969	83
Koellreutter regendo o Choral Heinrich Schütz na Catedral Cristã de Tóquio	87
Koellreutter regendo Rôdô na reinauguração do Teatro José de Alencar, no Ceará, em 26 de janeiro de 1991	105
Koellreutter com a esfera de Acronon durante intervalo do ensaio da Orquestra Experimental de Repertório, em São Paulo, 1990.	113

INTRODUÇÃO

Nossa pesquisa tem por escopo analisar a obra do compositor, professor e esteta Hans-Joachim Koellreutter. Dois motivos combinaram-se na base do que nos moveu primordialmente a esse trabalho: de um lado, a qualidade intrínseca da produção artística e teórica do compositor; de outro, a relevância de sua intensa e inovadora atuação em nosso meio cultural.

Delimitar o alcance da influência que Koellreutter exerceu em nosso panorama musical seria tarefa de proporções desmedidas, tamanha a sua atividade desde fins da década de 30 até os dias de hoje. Limitamo-nos a refletir sobre a sua atuação diante do movimento Música Viva, a estudar parte substancial de sua obra didática -- no que se refere à estética da música moderna e, mais precisamente, àquela por ele denominada Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal --, e a analisar a sua obra composicional, organizando-a em períodos estilísticos que manifestam a consubstanciação dos princípios fundamentais de sua estética.

Encetamos o estudo da obra do autor muito anteriormente à idealização dessa tese, já que iniciamos nossas aulas de estética com o professor em 1985. Desde então, passamos a reunir toda espécie de material que

documentasse as aulas, transcrições de palestras por ele ministradas, gravações e roteiros dos programas realizados para a Rádio Cultura, além das poucas publicações que focalizavam suas idéias.

Ao efetivarmos o ingresso no mestrado em Artes, passamos a pesquisar a bibliografia estudada pelo compositor - para o estudo da Estética Relativista, com suas diversas implicações multidisciplinares --, a importante correspondência entre ele e diversos compositores como Guarnieri, Santoro, Lorenzo Fernandez, Guerra Peixe e Villa-Lobos, além de reportagens e artigos de jornais e revistas acumulados desde a década de 30.

Para analisar sua obra composicional, reunimos os manuscritos e edições que pudemos obter. Parte desse material foi extraviada ou destruída pelo próprio autor. Passamos, então, a empreender uma organização geral, baseada em uma classificação temporal e, posteriormente, em uma classificação por períodos estilísticos, já que a obra como um todo revelou patamares de transformação na técnica composicional do autor. Finalmente, escolhemos alguns trabalhos que julgamos mais elucidativos ou representativos desses períodos, e efetuamos uma ampla análise que nos reportou às correlações entre a *praxis* - a obra - e a teoria - a estética.

Decidimos enfrentar a complexidade inerente aos diversos aspectos que envolvem a elaboração dessa tese

devido a vários fatores: a oportunidade, que nos foi dado desfrutar, de estabelecer constantes e profícuos diálogos com o compositor desde 1985 e, mais especialmente, a partir do início desta tese; a necessidade, para sua compreensão, de uma perspectiva interdisciplinar de reflexão, indo ao encontro de um dos objetivos principais do mestrado em artes da UNICAMP e das aptidões e interesses desenvolvidos em nossa formação universitária anterior, na área de ciências exatas; a esperança de contribuir para a pesquisa musicológica brasileira, abordando um tema atual e pouco explorado, com a colaboração enriquecedora do próprio compositor e a orientação precisa e estimulante do Prof.Dr. José Antônio Rezende de Almeida Prado.

Em virtude das razões acima referidas, e da perspectiva que se abria diante de nós como possibilidade de homenagear um trabalho que se fez sob o signo do engajamento crítico nas questões sociais e culturais de nosso país, sentimo-nos extremamente alentados a empreender a realização desta tese.

CAPÍTULO I

O GRUPO MÚSICA VIVA

I - O GRUPO MÚSICA VIVA

Do ponto de vista artístico, a vinda de Hans-Joachim Koellreutter ao Brasil, em 1937, foi uma viagem no tempo. Com efeito, a bagagem musical do artista recém-chegado colocava-o num plano de "atualidade" que o momento aqui vigente, tanto no tocante ao ensino quanto à produção e veiculação musical, estava longe de atingir. Nesse contexto, a personalidade operosa, dinâmica e criativa de Koellreutter o converteu num fator fundamental de atualização da música brasileira.

O descompasso "cronológico" a que nos referimos não é apenas o oriundo de nossa situação culturalmente periférica. No caso de Koellreutter, a defasagem tornava-se ainda mais aguda em razão da própria trajetória pessoal que dele fizera - circunstância decisiva - discípulo de um dos paladinos da música experimental européia: Hermann Scherchen (1891-1966).

"Hermann Scherchen estava sempre à procura do *Novo*" - registra Elias Canetti, que o conheceu em Viena no início dos anos 30 (1). "Se, porém" - continua Canetti -, "o aprendizado do novo, que incorporava por completo (até onde isto é possível, sem a exclusão total de tudo o mais), constituía um de seus interesses, não era o único. O mais importante para ele era *implantar* esse novo" (2). Em relação a Koellreutter, ao trabalho por ele logo encetado entre nós, cumpre reconhecer que lhe cabem os mesmos termos

de Canetti relativos a Scherchen: assimilar e implantar o novo, isto é, dá-lo a conhecer de forma tão lúcida e sólida quanto possível, incorporando-o efetivamente à produção e à apreciação musical. Assim, à diferença de outros artistas que para aqui imigraram, o que Koellreutter nos trazia não era somente um padrão especialmente abalizado de domínio da tradição musical européia, mas a capacidade e disposição de cultivar entre nós o que de mais arrojadamente inventivo se fazia na Europa de então.

O grupo Música Viva - rótulo, aliás, emprestado de Scherchen -, embrionariamente articulado em 1938, fundado em 1939, foi o primeiro núcleo organizativo em que se cristalizou o propósito de atualização musical deflagrado por Koellreutter. A princípio heterogêneo, abrigando nomes já prestigiosos em nosso meio e pouco propensos ao que de mais radical havia nos planos de seu fundador, o grupo foi se fixando mais autenticamente à medida que suas diretrizes se determinavam de maneira mais nítida e resoluta. Não obstante ligados ao Música Viva, em seu momento inaugural, músicos como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Frutuoso Viana, Brasília Itiberê, Luís Cosme e Octávio Bevilacqua não podem, de forma alguma, considerar-se representativos de seu ideário renovador. A par do próprio Koellreutter, os compositores que realizam legitimamente a quintessência do movimento Música Viva são Cláudio Santoro (1919-1989) e César Guerra Peixe (1914-1993).

O dodecafonismo é a tendência característica - e que se tornou publicamente emblemática - do trabalho de

Koellreutter e de seu influxo sobre os discípulos nesse momento. Santoro foi o primeiro compositor de vulto que se imbuuiu de seu ensino; a utilização da técnica dodecafônica no segundo movimento de sua *Sinfonia no.1*, composto em 1940 (o primeiro movimento data do ano anterior), é já uma conseqüência desse vínculo pedagógico, que perdurará até 1941. Abriu-se assim para Santoro um período de vigoroso experimentalismo, levado a efeito numa linha que abarca tanto a observância ortodoxa quanto o aproveitamento peculiar, nuançado, da técnica dodecafônica. A partir de 1946, no entanto, as contradições latentes na inquieta personalidade do compositor passam a apartá-lo, pouco a pouco, da radicalidade experimental do Música Viva. O afastamento culmina em 1948. Impulso crucial nesse sentido foi o que lhe veio da participação no Congresso de Compositores e Críticos Musicais, em Praga, donde saiu imbuído da condenação do dodecafonismo e do experimentalismo contemporâneo. Outra é a tarefa que se lhe impõe, agora: reaproximar-se musicalmente das massas. Santoro empreende então o seu regresso à geografia sonora do Brasil, aderindo, à sua maneira, ao nacionalismo de que o Música Viva, no que tinha de mais próprio e original, se distanciara polemicamente. A defecção de Santoro assinala o começo da desarticulação do grupo.

A trajetória de Guerra Peixe também revela as vicissitudes da adesão fervorosa e da recusa decidida em relação ao programa fundamental do Música Viva. Marcado pela convivência assídua com a música popular, que lhe

permeia toda a formação, e versado em moldes basicamente tradicionais de composição, Guerra Peixe tornou-se aluno de Koellreutter em 1944. Esse foi para ele um momento de profunda ruptura, que o levou mesmo a renegar toda a sua produção anterior. A absorção da técnica dodecafônica (que nele se fará sempre de forma particularmente refratada) consubstanciou-se no *Noneto*, de 1945, e a partir daí presidiu a música de Guerra Peixe até 1948. A sua *Sinfonia no.1*, para pequena orquestra, de 1946, recebeu acolhida entusiástica de Koellreutter: "A Sinfonia de Guerra Peixe" - opina o mestre - "é um exemplo de que o atonalismo não é incompatível com a expressão de sentimentos, com a paixão, com a graça, com o lirismo". Reconhecendo nela "uma obra ousada e revolucionária", Koellreutter chega a atribuir-lhe "o valor de um manifesto e a significação de um ato de fé nos destinos da música brasileira, erudita e popular" (3). Depois de 1948, reaproximando-se progressivamente de suas raízes populares, Guerra Peixe não só se desligará do Música Viva como se converterá num de seus mais duros desafetos, adversário de tudo que pudesse prolongá-lo ou fizesse ressurgir a sua drástica demanda de inventividade experimental. O nacionalismo será doravante a sua bandeira.

Quanto ao próprio Koellreutter, é na obstinação daquela demanda que se descortina a coerência indefectível da sua produção composicional. Sempre sequioso de conhecimento e disposto à renovação, sua têmpera é a de um pesquisador incansável. A experimentação dodecafônica, que lhe marcou a fase dos anos 40 (de forma, aliás, específica

e pessoal), comportava um apelo prospectivo que fatalmente o levaria a transcendê-la. O afã de comunhão popular, mais ou menos determinado por um ideal político-partidário, não o induziu à abdicação poética; a exploração das potencialidades intrínsecas da linguagem musical pareceu-lhe mais consentânea com uma perspectivação revolucionária da sociedade do que a adoção de um código estratificado, franqueado pelo uso à modorrenta fruição corriqueira. Sua postura, em suma, nos recorda a de Vladímir Maiakóvski: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária".

A problemática que o breve retrospecto anterior faz aflorar, erichada pela interação complexa - e sempre controversa - de seus aspectos musicais, estéticos e políticos, foi abordada pelo grupo Música Viva, numa tentativa de síntese explicativa e programática que traduzisse um posicionamento unânime, nos manifestos que elaborou.

O primeiro deles data de 1 de maio de 1944, e foi subscrito por Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Egídio de Castro e Silva, João Breitinger, Hans-Joachim Koellreutter, Mirella Vita e Oriano de Almeida (4).

O que nele se destaca, antes de mais nada, é o desejo de *contemporaneidade*, isto é, de acompanhar em condições de concomitância informativa e criativa a evolução que se operava nos centros mundiais de criação musical. Desejo, portanto, de superar ou minimizar nossa segregação cultural, e que proclama, implicitamente, a urgência de combater a inércia tradicionalista, o conformismo e o

reacionarismo artístico. Tem, pois, o manifesto um conteúdo polêmico, que, por não ser esse o espaço adequado, nele não se explicita, mas que aparece com clareza incisiva e desassombrada em vários depoimentos e textos que os componentes do grupo, e principalmente Koellreutter, fizeram nesse período. Há aqui também, no conflito daquele anseio de contemporaneidade com as limitações vigente no meio brasileiro, a requisição tácita de um alentado projeto pedagógico, indo da reforma dos institutos, métodos e metas do ensino musical à reeducação do ouvinte. A essa matizada atuação educativa, no mais amplo sentido da expressão, o manifesto faz, por sinal, menção ao referir-se aos "concertos, irradiações, conferências e edições" com que o grupo se propõe divulgar "a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano".

A importância prioritária conferida à obra musical, centro em torno do qual todo o mais se organiza, é outro dos itens do manifesto. A obra é, de fato, o núcleo para onde converge todo o dinamismo do grupo, desde o embasamento renovado do trabalho de criação até a implantação das condições gerais de inteligibilidade e apreciação desse trabalho.

Uma abordagem sucinta, e também por isso pouco precisa, aponta em seguida uma noção - na verdade, um espinhoso problema - que assumirá com o tempo um timbre cada vez mais pronunciadamente político e crítico: a da relação da obra com o seu tempo. Segundo os termos do manifesto, que caracteriza o seu próprio tempo como o

protagonista de uma "revolução espiritual" e o portador de "um novo estado de inteligência", a música nova é a "expressão" de um tempo novo, isto é, das facetas e conseqüências mais avançadas da evolução espiritual da humanidade. Nisso reside, em parte, o seu valor e a isso se deve, principalmente, a incompreensão que a cerca.

Em ensaio publicado por essa época na revista *Latitud*, Juan Carlos Paz, compositor e líder, na Argentina, de um grupo análogo ao nosso Música Viva, discorria sobre o impacto da ação de Koellreutter em nosso meio musical e sobre o sentido da renovação por ele desencadeada. No fim da década de 30, afirma Paz, a música brasileira entrara "num beco sem saída e numa linha de conduta de perpétua repetição e aniquilamento por desgaste" (5). Atrelada ao folclore, à espontaneidade popular, à inspiração nacionalista de extração sovadamente romântica e difusa coloração impressionista - conforme a análise cáustica de Paz -, a modorra musical brasileira foi sacudida por "um idioma novo (...), aplicado a uma música de caráter absoluto, ou seja, que não admite outra lógica que a emanada da própria substância musical, sem intromissão de outras noções ou recursos que os da música mesma" (6). Tem entre nós início, então, nas palavras do observador argentino, "a era da estruturação consciente, planificada em prol da libertação dos fatores meramente localistas, em busca de um sentido geral, universalista" (7). Paz termina seu ensaio com a tradução integral e um rápido comentário do manifesto de 1944.

Chegamos aqui a uma visão - posto que sumária - das características básicas da música nova e das razões de seu conflito com o ambiente retrógrado em que se pretendeu enraizá-la. Esse conflito, no entanto, se resultava a princípio da coesão do Música Viva em face de seus antagonistas, foi aos poucos convertendo-se numa tensão, num atrito inerente ao próprio grupo. O manifesto seguinte, de 1945, já deixa divisar certos sinais dessa tensão interna.

Bem mais extenso que o anterior, o manifesto de 1945 representa um avanço no sentido da clarificação teórica e pragmática do grupo. Atravessado por um sopro utópico, o novo manifesto ratifica o primeiro na convicção do rumo visceralmente revolucionário da atualidade, que agora se procura definir mais detidamente. Há uma socialização em curso, um novo homem em gestação, que, depurando-se das travas do individualismo, se encaminha para o exercício pessoal e solidário da liberdade compartilhada, dentro de um novo equilíbrio comunitário. A arte, que será uma irradiação criativa dessa liberdade, é a transmutação alquímica do substrato espiritual da coletividade, para a qual, utilitariamente, ela deve destinar-se. O "princípio da utilidade" substitui o ideal de belo. Na sociedade imperfeita, o princípio utilitário atua como mecanismo socializador, dispositivo pedagógico: a arte é uma das estratégias da edificação do novo mundo. Mundo que Carlos Drummond de Andrade, num dos poemas de *A rosa do povo*, um

dos nossos livros mais marcantes de 1945, assim prefigurava(8):

Um mundo enfim ordenado,
uma pátria sem fronteiras,
sem leis e regulamentos,
uma terra sem bandeiras,
sem igrejas nem quartéis,
sem dor, sem febre, sem ouro,
um jeito só de viver,
mas nesse jeito a variedade,
a multiplicidade toda
que há dentro de cada um.
Uma cidade sem portas,
de casas sem armadilha,
um país de riso e glória,
como nunca houve nenhum.

Por aí se vê, de resto, que o Música Viva estava em sintonia, nesse momento, com o clima ideológico em que se movia a parcela mais progressista de nossa intelectualidade.

Ao preconizar vincadamente a promoção educativa das massas, o manifesto, que não admite a música segregada do povo e condena a arte pela arte, obsta a que se interprete a correlação entre o compositor e a comunidade num sentido tacanhamente populista, como acomodação a modelos repisadamente tradicionais ou corriqueiros com vista a um

resultado prontamente palatável. Acusado de incompreensível para as massas, Vladímir Maiakóvski abordou num poema essa intrincada questão; a reação de Maiakóvski, que Haroldo de Campos elucida no comentário que citamos a seguir, é precisamente assimilável ao ponto de vista do nosso manifesto: "No poema 'Incompreensível para as massas', Maiakóvski se refere aos críticos (ou pelo menos a certa crítica majoritária) como 'intermediários' de 'gosto bastante intermédio', postados entre o 'produtor' (escritor) e o 'consumidor' (leitor) de poesia. Acusa seus censores - os 'intermediários' - de aconselharem aos poetas a prática de uma literatura de alienação, pseudoproletária, num espírito não muito diferente daquele com que as classes dominantes se reservavam os conhecimentos essenciais e incrementavam uma literatura popular de evasão, de romances e serestas nostálgicas. Propõe a elevação da cultura das massas, e conclui: 'O livro bom é necessário e será compreendido'" (9).

Resposta provisória, índice de uma inquietude crítica em expansão, para o Música Viva, vale lembrar, foi esse o pomo da discórdia. Como pode a música de vanguarda, "absoluta", como a qualifica Juan Carlos Paz, forjada rigorosamente segundo uma lógica intrínseca, cerebrina e hermética, avessa aos hábitos auditivos tradicionais e populares, apresentar-se legitimamente como expressão da comunidade ou fazer-se instrumento de socialização? A condenação soviética do experimentalismo contemporâneo foi para Cláudio Santoro, como indicamos acima, uma perspectiva

plausível em face desse problema. Já Guerra Peixe, que nunca se desligou de vez do imperativo nacional e que tentou - foi ele mesmo quem o disse - nacionalizar o dodecafonismo, concluiu pela impossibilidade de tal escopo e desandou para a matriz folclórica (10).

Importa ainda assinalar que o manifesto rechaça o nacionalismo, fonte de segregação e conflitos, e professa o cultivo de uma linguagem universal. Quanto à orientação estilística e formal, mostra-se abrangente: inculca "um novo estilo (...), anti-formalista, claro e vigoroso, criando uma polifonia num sentido absoluto, baseada na compensação entre grandes tensões harmônicas e melódicas"; um "estilo elementar e primitivista, porque somos 'necessariamente' primitivos, filhos de uma nacionalidade que se afirma e de um tempo que está principiando"; defende "a criação de formas novas que correspondam às exigências do coletivismo, como o oratório, com a participação ativa da massa, do público espectador" e acena, afinal, para a "anarquia formal" como o "absoluto da forma", "a organização na sua forma mais perfeita".

O próximo - e aliás último - manifesto do grupo foi tornado público a 1 de novembro de 1946. Não difere, em substância, do anterior. Os postulados sociológicos, atinentes à relação da obra com o mundo em que é produzida, tentam ater-se mais disciplinadamente a uma formulação materialista: a música é "produto da vida social", "reflexo do essencial da realidade", "função da produção material e sujeita (...) à lei da evolução"; quanto ao artista, é um

"produto do meio". A visualização utópica recolhe-se, tácita, à certeza para onde aponta a função socializadora e política da arte. Condenam-se o academismo, o formalismo e a arte pela arte, pois, resignada à observância da tradição modelar, rendida à própria perfeição ou fechada em si mesma, a arte se desgarrar do real, frustra o "princípio da utilidade" (novamente aclamado) e se desumaniza. O manifesto distingue, ainda, o "nacionalismo *substancial*" ("estágio na evolução artística de um povo") do "*falso* nacionalismo", etnocêntrico e segregativo - o mesmo, em suma, que no manifesto precedente se proscreeva. Reafirma, enfim, a missão universalizante da música e o impulso sempre renovado em direção do novo, ou seja, a vocação combativa e revolucionária que o grupo se adjudica.

A multiplicidade de direções em que se exerceu a atuação do Música Viva - concertos, cursos, conferências, programas radiofônicos, publicações -, a atualidade e rigor de suas propostas e realizações musicais, a lúcida abrangência de seu trabalho divulgativo - compreensivo tanto da música brasileira quanto da estrangeira, do presente como do passado, alargando seminalmente as balizas de nossa cultura musical -, a permanência de seu contributo formativo nas gerações subseqüentes, eis as muitas determinações que, conjugadas, dele fizeram um foco decisiva e axialmente revolucionário em nosso meio. Isso, por outro lado, também não poderia, claro está, deixar de atrair-lhe uma variada gama de desafetos, às vezes egressos de suas próprias fileiras. Uma das manifestações

culminantes, e de considerável repercussão, desse antagonismo é a "Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil" que Camargo Guarnieri fez circular a 7 de outubro de 1950.

O bicho-papão do libelo guarnieriano chama-se Dodecafonismo: "estética esdrúxula e falsa", "corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional de nossa música", "tendência formalista e degenerada", "deformadora" e de "raízes envenenadas", cujo sentido é "contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira", "nefasta infiltração formalista e anti-brasileira", "expressão característica de uma política de degenerescência cultural" e que "tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional" - eis, na retórica pleonástica e persecutória de Guarnieri, o dodecafonismo. Sua penúria argumentativa é tanto mais chocante, de fato, quanto mais estridente a pletora passional. A carta indigita Santoro e Guerra Peixe, congratulando-se de terem eles, "após seguirem uma orientação errada", conseguido safar-se do "maléfico prestígio" das "falsas teorias progressistas da música". E descortina "no estudo e no aproveitamento (...) do nosso folclore" o veio autêntico de nossa opulência musical.

Koellreutter, em sua resposta, publicada em 28 de dezembro de 1950, mostra um meritório esforço de ponderação e esclarecimento diante de um interlocutor exaltado. Em linguagem precisa, em contraste flagrante com o tom verrinoso de seu adversário, define o dodecafonismo e

acentua que, sendo ele uma técnica de composição, presta-se "à cristalização de qualquer tendência estética", nada implicando que coíba a "liberdade absoluta de expressão e a realização completa da personalidade do compositor". Clarifica então a improcedência do pânico policialesco de Guarnieri, e expõe o que sempre lhe pareceu ser a estreiteza acomodatória e a influência estagnadora e oclusiva do nacionalismo - ou do nacionalismo emblematicamente praticado entre nós. Critica, enfim, uma vez mais, o imobilismo, precariedade e improficiência do ensino musical no Brasil. Esse, aliás, é um tópico sempre enfatizado nos manifestos: o papel do fator pedagógico na implantação da música nova.

Chegamos assim ao começo de uma nova década. O grupo Música Viva, que se fora desmembrando desde os últimos anos da década precedente, pulverizou-se de vez. Mas a sua demanda renovadora, o seu afã experimental, o seu empenho prospectivo continuarão pulsando, clandestina ou abertamente, em muitos de seus discípulos. E permanecerão, de resto, sempre vivos no magistério e na aventura criativa de seu fundador.

CAPÍTULO II

AS OBRAS

II – AS OBRAS

Koellreutter, que não poderia renegar suas origens culturais, viveu seus primeiros anos de Brasil, até meados da década de 50, sob a égide da orientação estética da Segunda Escola de Viena. O movimento tão importante que liderou, além de ter sido inspirado pelo mestre Hermann Scherchen, refletiu fundamentalmente suas próprias raízes culturais. O mesmo ocorreu na realização de sua produção composicional.

Faremos uma análise geral de suas obras dos anos 30, 40 e 50, a maior parte delas concentrada entre 1939 e 1950, justamente o período em que ele fomentou os ideais do grupo Música Viva. Dentre essas obras, analisaremos, com maiores detalhes, *Música 1941* e *Três peças para piano*, a primeira, pela relevância que possui neste período estilístico da produção de Koellreutter, e a segunda, porque expõe diferentes poéticas do autor ao longo do tempo.

II.1 - Década de 30

Desta fase juvenil de Koellreutter dispomos apenas, infelizmente, de quatro composições: *Mondnacht*, *Improviso e Estudo*, *Sonata 1939* e *Três Bagatelas*.

Mondnacht não está datada, mas foi publicada em Karlsruhe e dedicada aos pais do autor. *Mondnacht* é um coral para quatro vozes masculinas, sobre um texto de von Eichendorff (1). Sua escrita é absolutamente tonal (Sol menor), revelando o estudante de composição que se exercitava dentro dos cânones da harmonia clássica. A ambientação é triste, apropriada à crise que a Europa atravessava. É o único exemplo que possuímos da produção de Koellreutter

anterior à sua vinda para o Brasil.

O *Improviso e Estudo* para flauta solo foi escrito durante a viagem que o autor



empreendeu ao Norte do Brasil, numa *tournée* em companhia do pianista Egydio de Castro e Silva. Esta peça foi editada pela Editora Arthur Napoleão e dedicada à primeira esposa do compositor, Ursula Koellreutter.

Dividida em duas partes, "Improviso" (26/07/1938) e "Estudo" (27/07/1938), a obra uma vez mais revela o discípulo de Hindemith, expressando os padrões musicais do século anterior. Nesta época, Koellreutter, recém-chegado

da Europa, conta 22 anos. Até então, embora já tivesse tido contato com a música do expressionismo alemão, não demonstrara qualquer influência daquele estilo.

Sonata 1939, para flauta e piano, foi dedicada a Erico e Margarida Simonsi, amigos do compositor. No dia 8 de junho de 1947 foi executada no Recital de Esteban Eitler e Dario D. Sotin, na Série Intercâmbio Cultural Brasil-Argentina da Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro. Em 16 de julho de 1947, o mesmo duo se apresenta no Teatro Álvaro de Carvalho, em Florianópolis, e finaliza o recital com a *Sonata 1939* para flauta e piano.

Três Bagatelas, para piano, também composta em 1939, foi editada em 1941 pela Edição Música Viva, Rio de Janeiro, numa tiragem de 30 exemplares. A gravação em chumbo foi realizada pelo próprio Koellreutter. A primeira audição desta peça foi realizada ainda em 1939, no dia 17 de setembro, pelo pianista Egydio de Castro e Silva, para o qual a mesma fora dedicada. Esta audição foi realizada no primeiro concerto do grupo Música Viva (2), no Salão da Associação dos Artistas Brasileiros, Palace-Hotel, local onde ocorreram numerosas apresentações do grupo. Temos referência de outro concerto em que esta peça foi executada: no dia 29 de maio, na 1ª Audição de 1941 do grupo Música Viva (3), em combinação com a Associação dos Artistas Brasileiros, no mesmo local do concerto anterior. Desta vez a execução ficou a cargo de Silvia Guaspari.

A estrutura de *Três Bagatelas* é bastante simples. São três pequenas peças, a primeira delas com indicação "cantabile", a segunda, "lento", e a terceira, "allegro vivace, energico". A primeira e a segunda, ambas com 30

compassos, constroem-se sobre um baixo ostinato. A melodia se desenvolve basicamente sobre a escala pentatônica. A terceira peça estrutura-se sobre padrões rítmicos repetitivos.

Três Bagatelas é uma das raras composições de Koellreutter em que se evidencia uma clara influência da ambientação da música nacionalista brasileira. As sonoridades modais e as melodias pentatônicas sugerem procedimentos muito utilizados por nossos compositores de orientação estética nacionalista. Koellreutter parecia absorver as informações que aqui recebera e, a partir de então, começa a efetuar em suas composições experimentos que o introduzirão no universo da música atonal.

De acordo com informações contidas nas publicações da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (Montevideo), deste período haveria, pelo menos, mais três composições: *Sonata* (1939), para piano, *Sonata 1937*, para flauta e piano, e *Quatro Piezas*, para orquestra. Infelizmente, não tivemos acesso a qualquer dessas composições. A *Sonata 1937*, para flauta e piano, figurou entre as obras de Koellreutter executadas num concerto (4) em Karlsruhe, na Alemanha, no dia 28 de outubro de 1948. Koellreutter tocou flauta e Geny Marcondes o acompanhou ao piano. Nessa ocasião, Koellreutter proferiu uma conferência sobre "Neue Brasilianische Musik". Consta ter havido um recital de flauta e piano no dia 3 de dezembro de 1949, em Buenos Aires, com os intérpretes Esteban Eitler e Edith Preston; o programa informava que todas as peças do recital seriam apresentadas em primeira audição em Buenos Aires, com exceção da *Sonata 1937*, de Koellreutter.

II.2 - Década de 40

A partir de agora, Koellreutter realmente envereda pelo caminho que vai caracterizá-lo estilisticamente. Consideramos este fértil e embasador período como decisivo no amadurecimento do compositor.

Invenção, para oboé, clarinete em si bemol e fagote, foi editada em 1940 pela Edição Música Viva, com tiragem de 50 exemplares, devidamente autografados pelo compositor. Foi editada também no *Boletim do grupo Música Viva* (Ano I, N.6, Rio de Janeiro). A escrita é ainda absolutamente tradicional, mas evidencia a penetração e a experimentação da linguagem que Schoenberg desenvolvera: o dodecafonismo. Esta é, provavelmente, a primeira experiência de Koellreutter com a técnica dos doze sons. A escolha da série, porém, denota algum receio em arrojarse completamente para fora do ambiente tonal. Daí em diante, ele utilizará este recurso de estruturação composicional com muito mais ousadia, mas não de forma rigorosa. Koellreutter vai condensando a aparição da série, eliminando alguns de seus elementos, alterando outros cromaticamente, utilizando famílias, procedimentos que vão, pouco a pouco, distanciando-o da poética da segunda escola vienense.

Apesar de não ter sido, ele mesmo, um praticante ortodoxo, foi, certamente, quem introduziu e divulgou, de forma regular, a técnica dodecafônica no Brasil. A influência que Koellreutter exerceu em alguns de nossos mais brilhantes compositores é notória. Em uma reportagem do *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, intitulada "O

compositor Claudio Santoro em Paris", de 4 de novembro de 1947, que descreve a trajetória de Claudio Santoro desde a sua infância até o momento em que embarcara para Paris, beneficiário da bolsa de estudos que recebera do governo francês, pode ler-se: "Estava escrevendo a primeira sinfonia, para duas orquestras de cordas, quando começou a estudar com Hans-Joachim Koellreutter. A técnica dos doze sons ainda lhe era desconhecida, todavia, a disposição de suas obras deixava perceber acentuada inclinação, absolutamente espontânea, para aquele método de composição. A obra que acabamos de mencionar é um espécime curioso, pois o primeiro movimento -- elaborado sem a influência de Koellreutter -- revela uma inquietação singular, decididamente moderna, enquanto que o segundo movimento já é uma tentativa de aplicação do método dodecafônico. A série contém mais de um som repetido, mas o seu desenvolvimento está bem integrado na técnica de Schoenberg. O movimento final prima pela considerável liberdade polifônica. (...) O ano e meio de estudo com Koellreutter (de 1940 a meados de 1941) muito contribuiu para a cristalização de seu estilo orientando-o para a música pura. Em 1943, sofreu, porém, séria transformação. De músico rigorosamente abstrato passou a lírico, tão subjetivo quanto possível". De fato, alguns dos alunos de Koellreutter eram compositores bem mais maduros do que ele próprio. Em 1940 Koellreutter tinha 25 anos e estava iniciando seu caminho como compositor. Por isso, reiteramos que nos parece surpreendente a capacidade de instigar e promover a reflexão que Koellreutter exerceu desde a sua juventude. O movimento Música Viva, em que Koellreutter

reuniu em torno de si personalidades tão importantes dos ambientes musical e intelectual brasileiros, ilustra decisivamente essa sua capacidade.

De acordo com informações contidas nas publicações da Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, datadas deste mesmo ano, haveria ainda as obras *Prelúdio*, *Coral* e *Fuga*, para piano, e *Música 1940*, para orquestra de câmara, mas não pudemos localizar tais partituras, assim como *Versos de Bashô Kikô-Shu*, para canto e flauta, citada em programas de concerto

1941 é um ano marcante no amadurecimento de Koellreutter como compositor. *Música 1941* é uma realização finalmente significativa dentro do conjunto das composições de Koellreutter, principalmente se comparada com a produção anterior. Apresentamos a análise desta peça no final deste capítulo. Em reportagem(5) publicada no *Diário da Noite*, intitulada "O futuro terá uma nova expressão musical", Koellreutter refere-se ao comentário de Juan Carlos Paz sobre esta peça: "Coloco *Música 1941*, en mi opinión, entre las maximas composiciones para piano que se hayan escrito en toda America". Na verdade, Juan Carlos Paz utiliza as seguintes palavras para emitir seu julgamento a esse respeito: "Una demostración decisiva, como resultado de sus incursiones por el terreno dodecatônico, lo constituye su *Música 1941*, para piano, en donde el material aparece totalmente renovado, y en donde tanto la armonia como la sonoridad, el desenvolvimiento y en consecuencia la expresión, hacen de esa obra una de los escasos grandes exponentes de la leteratura pianistica de Latinoamérica, que todavia sueña con efectos y 'glisados' a lo Ravel o con

los reflejos, irisaciones, 'nuances' y toda clase de sugestiones debussystas"(6).

Música 1941 foi estreada pelo próprio Juan Carlos Paz, em Buenos Aires (1942). No dia 10 de junho de 1944 (7), ocorreu a terceira irradiação do Grupo Música Viva através da PRA2, Rádio do Ministério da Educação. No programa constavam: *Sonatina para flauta e clarinete* (1944), de Guerra Peixe; *Duo para oboé e clarinete*, Op.22 II (1935), de Marion Bauer; *Música 1941*, para piano, de H.J.Koellreutter, e *Sonata para violino e piano* (1935), de Paul Hindemith. Nesta ocasião, foi comunicado que todas as obras seriam realizadas em primeira audição no Brasil. Em uma das audições experimentais do grupo Música Viva, ocorrida em 6 de setembro de 1947 (8), *Música 1941* foi novamente realizada, desta vez por Eunice Catunda. No ano seguinte, Geny Marcondes, a segunda esposa de Koellreutter, apresentou a obra em Karlsruhe, na Alemanha (9).

Música de Câmara é outra composição datada de 1941. Ela foi editada no V Suplemento da revista *Resenha Musical*(10), de São Paulo. Foi composta para canto, sobre um texto de Ronald de Carvalho (11), acompanhado por um quarteto bastante insólito: corne inglês, viola, clarinete baixo e tambor militar. Koellreutter dedicou-a a Hans e Käte Maack, amigos pessoais, amantes da música. *Música de Câmara* e *Invenção* são composições bastante parecidas no tocante ao estilo, à utilização da técnica dodecafônica. Já se nota a preocupação de Koellreutter de romper a métrica; há a seguinte indicação na partitura: "A divisão de compasso tem por único fim orientar, não compreendendo divisão rítmica. A peça deve ser executada em ritmo livre,

só com os acentos marcados e com a semínima como unidade métrica". Já em *Invenção*, Koellreutter demonstrou essa preocupação ao mudar constantemente a medida dos compassos (não a unidade de tempo); em alguns trechos, inclusive, apareciam medidas distintas entre um instrumento e outro:



Ainda de 1941, há notícia da existência das seguintes obras (12): *Variações para instrumentos de sopro* (1941), *Variações 1941*, para quarteto de cordas, e *Peça Lenta* 1941. As partituras das *Variações* não foram localizadas. Quanto a *Peça Lenta*, encontramos-la em manuscrito:

Peça Lenta

Koellreutter

$\text{♩} = 4-8$ *com muita expressão*

Nota: O compositor fez só uma sala para a nota que está escrita. Ollarada, não escreveu a sua alguma nota aritmética ou musical.

Trata-se do segundo movimento de *Música 1941*. Koellreutter nos informou que Arthur Pereira (13) fez uma orquestração desta peça e que o próprio Souza Lima regeu a estréia desta versão. Juan Carlos Paz, em seu artigo publicado na

Revista *Latitud* (14), inclui esta obra na produção de Koellreutter: *Pieza Lenta*, instrumentada por Arturo Pereira".

A produção de 1942 compreende: *Puebla* (para canto e piano), *Epigrama* (para canto e piano) e *Vesperal* (para canto, corne inglês, viola, clarinete baixo, percussão e piano), sobre textos de Ronald de Carvalho, e *À tarde* (para canto e piano), sobre texto de Menotti del Picchia; *Música 1942*; *Variações 1942*, para piano solo. *Puebla*, juntamente com *Música 1941*, causou furor entre os tradicionalistas. As críticas implacáveis de Itiberê da Cunha, um dos principais opositoristas de Koellreutter, levaram o compositor a realizar uma conferência sobre o tema "Problemas da Música contemporânea". A reportagem (15) que anuncia essa conferência, publicada no *Diário da Noite*, fornece informações importantes sobre o pensamento estético de Koellreutter na época e sobre suas composições:

"*Música 1941* para piano - disse-nos ele (Koellreutter) - é a primeira obra publicada, na qual substituí a clássica forma da sonata, desenvolvida na cadência tonal, por uma forma nova, baseada nas variações de uma série de 12 sons. O *quarteto de cordas* que escrevi em seguida, como também a minha *Música 1942* para orquestra sinfônica, na qual trabalho atualmente, obedecem igualmente a esta forma nova.

-- E sobre *Puebla*?

-- A canção *Puebla*, que acaba de ser publicada - respondeu-nos - é a primeira de uma série de canções sobre palavras de Ronald de Carvalho a serem publicadas, estudos preliminares para a cantata *Toda a América*, para barítono solo, coro misto e orquestra, na qual trabalho atualmente,

e cujas palavras são também de autoria do grande poeta brasileiro Ronald de Carvalho, que tanto admiro.

"Estas duas obras escritas na linguagem sonora atonal - continuou - causaram veemente reação nos círculos artísticos e na imprensa. Não me admiro; pois, o atonalismo é uma linguagem sonora nova que parece não ter ligação nenhuma com tudo o que chamamos música até hoje, apesar de ser a lógica consequência do impressionismo e do pós-romantismo.

"Não há dúvida que ainda existem no atonalismo problemas técnicos e estéticos que exigem uma resolução; pois, trata-se de uma linguagem sonora de mais ou menos 35 anos de idade, sobre a qual existe apenas uma literatura muito deficiente.

"A resolução do problema formal me parece o problema central do atonalismo; pois 'música', em minha opinião, é a mais alta organização do espírito humano'.

"Shoenberg deu os primeiros passos para a resolução do problema formal na música atonal, criando a 'técnica dos doze sons'. Daqui resulta um dos principais desentendimentos:

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

"Uma obra pode ser atonal sem ser escrita na técnica schoenberguiana, e vice-versa; uma composição pode ser tonal, porém composta na técnica dos doze sons.

"Creio que a linguagem sonora atonal será a expressão musical do futuro - disse Koellreutter - e explicou: os sons serão iguais, com direitos iguais na estrutura harmônica. Não serão mais dominados e organizados pela cadência e as suas funções, mas sim, pela idéia musical e o sentido estético.

"Achamo-nos, atualmente, talvez na maior transformação pela qual o mundo jamais passou. Somos testemunhas de uma gigantesca transformação social que não ficará, certamente, sem influência sobre a expressão artística de nossa época. Infelizmente, uma grande parte da humanidade ainda se recusa a reconhecer esta transformação global, não conseguindo compreender assim os problemas intelectuais do mundo novo. Mas o tempo não pára. Idéias são mais fortes do que preconceitos e falsa tradição. Creio na evolução do espírito humano e na arte do futuro."

Ouvimos este Koellreutter de 28 anos e outro de 80 anos e são o mesmo: um artista que manteve uma coerência artística impressionante; suas concepções estéticas se transformaram, evoluíram - encontrou outros caminhos além do atonalismo -, mas nunca fez concessões a si mesmo. Não procurou o caminho fácil do conhecido; manteve a juventude de seu idealismo.

Puebla, editada pela Editora Moderna, foi dedicada a Teodoro Heuberger e composta quando ambos foram presos no Departamento de Imigração da Polícia Federal, em São Paulo. *Vesperal* e *Epigrama* nunca foram editadas e *À Tarde*, juntamente com *Poema*, uma outra composição para canto e

piano, desta vez sobre texto de Oneida Alvarenga, foram impressas, mas não se conhece a origem dessas impressões. Em 1944, a 3 de setembro, no Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, ocorreu o "seu primeiro recital de música contemporânea", segundo consta na programação do Grupo Música Viva, datada de junho de 1944. No programa, em primeira audição: *Sonata para violoncelo e piano* (1943), de Cláudio Santoro; *Sonatina* para flauta e clarinete (1944), de Guerra Peixe; *Choros no.2*, para flauta e clarinete, de Villa-Lobos; *Sonata para violino e piano* (1935), de Hindemith; e, de Koellreutter, cinco canções (1942-1943): *Puebla*, *Poema*, *A tarde*, *Epigrama* e *Sonho de uma noite de verão*.

A partitura de *Música 1942* - para orquestra sinfônica, segundo a afirmação de Koellreutter anteriormente transcrita, ou para quarteto de cordas ou, ainda, para violino solo, segundo outras fontes -- não foi localizada, assim como a de *Variações 1942*, para piano solo (16). Na referida reportagem Koellreutter ainda cita a existência de um quarteto de cordas, não documentada, e a cantata *Toda a América*, que, segundo informação atual do próprio compositor, foi um projeto abandonado.

De 1943 data um novo grupo de peças para canto e piano: *Sonho de uma noite de verão* (17), sobre texto de Ronald de Carvalho; *Poema*, sobre texto de Oneida Alvarenga (dedicada a Mário Torres, segundo o manuscrito, e a Alfredo -- primeiro aluno de flauta que Koellreutter teve no Brasil -- e Branca Lage, segundo a edição impressa). Toda essa

série de canções dos anos 40 explora a linguagem atonal e experimenta a técnica composicional dos doze sons, mas nunca de maneira rigorosa. Nelas pode-se notar a desenvoltura com que Koellreutter lidava com a voz humana, matéria-prima, aliás, das mais exploradas em sua produção musical. Poderia ser deste ano a peça, também para canto e piano, sobre texto de Ronald de Carvalho, *Na Paz do Outono* (a data exata é desconhecida, mas situa-se certamente nesta fase), estreada a 19 de dezembro de 1944, no Segundo Recital Música Viva, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, com Hilde Schneider e Ana Maria Porto ao piano (18).

Sonho de uma noite de verão, como já vimos, foi estreada em 3 de julho de 1944. De *Poema*, só temos conhecimento de uma primeira audição argentina, ocorrida a 2 de setembro de 1947, no Bohemien Club, em Buenos Aires, na Audición 62^a de la antología de las tendencias actuales do Agrupacion Nueva Musica, a cargo da cantora brasileira Edinar Altino de Campos.

De 1943 resta o *Duo 1943*, para violoncelo e piano; de 1944, *Variações*, ou *Variações 1944* (19), para piano, cuja partitura não foi encontrada.

Constam da produção de 1945: *Noturnos*, *Hai-Kais*, *Peça para piano* e *Variações 1945* (para orquestra, cuja partitura não foi localizada). Os *Noturnos* (ou *Nocturnos*, ou ainda *Fünf Nocturnen*), dedicados à Segunda esposa de Koellreutter, a pianista Geny Marcondes, possuem duas versões: uma para canto e piano e outra para canto e

orquestra de cordas. O texto é de Oneyda Alvarenga. De acordo com a tese *H.J.Koellreutter e o Música Viva*, de Carlos Kater, a primeira audição desta peça talvez tenha ocorrido em 14 de dezembro de 1946, no programa radiofônico *Música Viva*, com Magdalena Nicol acompanhada por Heitor Alimonda. Entretanto, encontramos um programa que não se refere à execução desta peça como primeira audição, mas que data de 20 de dezembro de 1945. Trata-se do 16º Concerto oficial da Série de 1945 - "Música de Câmara das Américas" -, concerto organizado com a colaboração do Instituto Interamericano de Musicologia, de Montevideo, e da Embaixada dos Estados Unidos, na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. No programa, *Nocturnos* figura como sendo para contralto e quarteto de cordas e, de fato, assim foi executado, tendo como intérpretes Guísela Blank e o Quarteto Rio de Janeiro: Henrique Niremberg, Ulrich Dannemann, Amadeo Barbi e Mario Camerini. Em 1949, por ocasião de um curso de composição que Koellreutter ministra em Karlsruhe, na Alemanha, em que ocorreu um concerto com obras de sua autoria (cujo programa abrangeu a *Sonata 1937*, para flauta e piano, *Música 1941*, para piano, *Música 1947*, para quarteto de cordas, e *Nocturnos*, para contralto e quarteto de cordas), os *Nocturnos* foram escolhidos para figurar no importante Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, na Itália, que se realizaria proximamente (20).

Hai-Kais (21), para canto, violino, clarinete, fagote e trompete, sobre textos (22) de Mariana Ribeiro, foram

compostos entre 1942 e 1945 e dedicados a Juan Carlos Paz. Constitui-se em 8 pequenas partes intituladas: "Interior da mata", "Impressão", III (a terceira e a sétima partes não possuem título), "Mundo interior", "Masoquismo", "Riqueza", VII, "Inspiração". Existe um manuscrito datado de 1942 -- contendo somente as duas primeiras partes -- que determinava a seguinte instrumentação: barítono, corne inglês, viola, clarinete e harpa. Vide exemplo abaixo:

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Impressão". The score is written on four staves. The first staff is a vocal line with lyrics in Portuguese: "O despertar da vida, a morte das coisas belas, a vida". The second and third staves are for a piano accompaniment, with the second staff starting with a treble clef and a 2/4 time signature. The fourth staff is for a harp, with a 6/8 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

A versão definitiva, publicada pelas Ediciones Musicales Politonia, de Buenos Aires, em 1946, é bastante diferente da primeira experiência, a começar pela instrumentação. Observe-se o exemplo que se segue da mesma parte, "Impressão":

II Impressão

The musical score for "II Impressão" is presented in a four-staff format. The top staff is for the voice (Canto), with lyrics in Portuguese: "de ses pe ra das, la men ta veis tar ta ru gas de pe zas pro ar." The score includes measures 12 through 19. The second staff is for Violino, the third for clarinete, and the fourth for fagote. Dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). Performance instructions include *mf*, *p*, *ff*, and *rall.* (rallentando). The tempo is marked with a quarter note equal to 70 (♩ = 70).

Hai-Kais segue o mesmo estilo das canções anteriores, sendo, juntamente com *Nocturnos*, o que de mais sofisticado fez, até então, nosso compositor em termos de domínio da linguagem atonal, com incursões pela técnica serialista de composição. A delicada trama contrapontística de *Hai-Kais*, a atração pelas formas da poesia tradicional japonesa, a dimensão das peças, deixam-nos pressentir o gosto pela estética e filosofia orientais que o conduzirá ao desenvolvimento de um novo estilo, nascido do contato profundo que manteve durante anos com a música do Japão e também da Índia.

Peça para piano foi posteriormente incluída numa obra maior intitulada *Três peças para piano* (23), abrindo a série. A Segunda delas foi composta em 1965 e a terceira, *Tanka V*, em 1977. A este conjunto de peças dedicamos uma análise detalhada, em virtude de sua importância como série representativa da transformação da técnica composicional de Koellreutter ao longo do tempo.

Da produção de 1946, infelizmente, não foi encontrado nenhum material. A Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores registra a existência de duas obras: *Salmo Proletário*, para locutor, coro misto e orquestra, sobre texto de Rossini Camargo Guarnieri, e *Música Concertante*, para piano, instrumentos de sopro e percussão. (24)

Juntam-se à coleção de canções outras duas peças para canto e piano, em 1947: *Arlequim* (sobre texto de Garcia Lorca) e *Angústia* (texto de Rossini Camargo Guarnieri). Este ano viu nascer *Mensagem*, para coro misto, a capela (texto de Rossini Camargo Guarnieri), *Variações 1947*, para piano (25), *Epílogo*, para orquestra (26), e *Música 1947*, para quarteto de cordas. Desse conjunto, a obra de mais acentuada repercussão foi, sem dúvida, a última. Sua estréia ocorreu a 30 de novembro de 1947, no auditório do Ministério da Educação, Rio de Janeiro. Juntamente com o quarteto de Koellreutter (1947), foram estreados outros dois: o no.1, de Guerra Peixe, e o no.2, de Cláudio Santoro. Adhemar Nóbrega, amigo de Villa-Lobos e professor da equipe de professores de canto orfeônico, em reportagem publicada a 5 de dezembro de 1947 no *Diário Trabalhista*, Rio de Janeiro, intitulada "Audição do 'Big three' da música viva", referindo-se à palestra que o musicólogo Renato de Almeida proferiu antes do concerto sobre os três autores e as obras que seriam executadas, escreveu: "A *Música 1947* de Koellreutter, para quarteto de cordas, como bem avisou Renato de Almeida, lança mão das pausas com frequência, como elemento de valorização de sons. Até

demais. Cremos que uma análise quantitativa dos valores, na partitura, conduziria ao curioso resultado de encontrarem-se mais pausas do que notas. Daí resulta uma extrema fragmentação das vozes que se exprimem por monossílabos. E Koellreutter, que tem bom humor, não se aborrecerá se lhe dissermos que seu quarteto dá a impressão de um filme complicado a que a gente assiste cochilando: uma sucessão ininteligível de estímulos". O . Bevilacqua, em crítica publicada no jornal *O Globo* , elogia os quartetos de Cláudio Santoro e Guerra Peixe, reconhecendo neles talento e capacidade de expressão. Ainda assim, questiona a preocupação que há, em ambas as obras, com o "trabalho temático", estranhando tal procedimento em "gente tão nova e disposta a derrubar títeres". Quanto ao quarteto de Koellreutter, confessa não ter ainda apreendido o seu sentido. "Pareceu-nos uma como que 'música negativa', pois o autor procura se exprimir não em notas, mas, em 'pausas', servindo as notas apenas de ponto de referência para a boa medida das mesmas pausas, não tendo as ditas notas a menor importância, o menor interesse. É uma música, enfim, expressa não nas sonoridades, mas sim, nos 'silêncios'. Não conseguimos senti-la, ainda". Sem querer, Bevilacqua havia apreendido o rumo para onde se encaminhava a música de Koellreutter, um reino onde o silêncio assumia um valor qualitativo, tendo, *per se*, uma existência própria, não constituindo somente o intervalo entre duas ocorrências sonoras. Essa música 'negativa' na verdade pressagiava uma séria e profunda transformação que vinha se processando

coerentemente. Nos anos 50 Koellreutter terá a oportunidade de vivenciar a música do Japão, da Índia, o que o direcionará definitivamente para o amadurecimento de uma nova linguagem, balisadora de uma segunda fase estilística em sua obra e em seu pensamento.



Música 1947 foi estreada na Europa no ano seguinte, em viagem que realizou Koellreutter à Itália, à Suíça, à Alemanha e à França. O compositor fora convidado para ser assistente de Hermann Scherchen no Curso Internacional de Regência da Bienal de Veneza. Com ele viajou uma equipe de discípulos

brasileiros: Sonia Born, Eunice Catunda, Sula Jaffe, Antonio Sergi, Afonso Penalva, Mirian Sandbank, Genny Marcondes Ferreira e Esther Scliar. Em Veneza, além de participar do Curso de Regência, fez uma conferência no Conservatório Benedetto Marcello sobre "Fundamentos de uma nova estética musical". Depois, em Karlsruhe, na Alemanha, a 28 de outubro, realizou uma conferência sobre "Neue Brasilianische Musik" e um concerto na Staatl. Hochschule für Musik Karlsruhe, onde foram apresentadas: *Sonata 1937*, para flauta e piano, *Música 1941*, para piano, *Música 1947*,

para quarteto de cordas, *Nocturnos*, para contralto e quarteto de cordas. Com 33 anos de idade, Koellreutter liderava todo o movimento de vanguarda brasileiro e era um verdadeiro embaixador da música brasileira no exterior. Ainda em Karlsruhe, profere Koellreutter uma conferência sobre "Música brasileira contemporânea". Em seguida, viaja a Stuttgart, onde faz, na rádio, outra conferência sobre "Brasil, uma nova cultura musical". Novamente na Itália, ministra em Milão o "Primeiro Curso de Composição Dodecafônica", promovido pelo "Centro Internacional de Música Contemporânea", e faz na mesma cidade uma conferência sobre "Fundamentos de uma nova estética musical". A seguir, em Roma, atua em um recital radiofônico, como flautista, acompanhado de Genny Marcondes ao piano, executando obras de Albert Roussel, Luiz Cosme, H.J.Koellreutter e Camargo Guarnieri. Novamente em Milão, organiza um Festival de música brasileira, promovido pela Sociedade "Il Diapason", com obras dos seguintes autores: Cornelio Hauer, Radamés Gnattali, Koellreutter, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos. Foi solista, ao piano, a compositora e pianista Eunice Catunda. Participa, em Locarno, do congresso preliminar ao "Primeiro Congresso Internacional para a Música Dodecafônica", que ocorreria entre 4 e 7 de maio de 1949, em Milão. E leva a efeito, na mesma cidade, um Festival de Música Dodecafônica, com obras de Luigi Dallapiccola, Ricardo Malipiero, Rolf Liebermann, Juan Carlos Paz, Eunice Catunda, Serge Nigg, Guerra Peixe e

Koellreutter. Na Suíça, Koellreutter faz uma preleção no Conservatório de Música de Bâle, e transmite pela Sociedade de Radiodifusão Suíça três palestras ilustradas sobre "Folclore e música popular brasileira". Para encerrar esse imenso trabalho de divulgação da música contemporânea brasileira, Koellreutter, durante sua estada na Europa, promoveu a filiação da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea à organização internacional do gênero, instalada em Londres, a International Society for Contemporary Music. A Associação fundada no Brasil, sob presidência do musicólogo Renato Almeida, tornou-se a Secção brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea.

Um ano com tantas atividades não pôde assistir ao nascimento de muitas composições. Uma reportagem (28) publicada em 8 de março de 1949 informa que *Música 1948*, para 11 instrumentos solistas, será estreada no Primeiro Congresso Internacional de Música Dodecafônica, em Milão, em maio de 1949. Na verdade o jornalista se refere à *Sinfonia de Câmara 1948*. (29)

Em 1949 Koellreutter compõe outra *Sinfonia de Câmara (1949)*, desta vez para 12 instrumentos solistas. Na década de 60, a obra foi interpretada em dois importantes concertos: na Akademie der Künste, Berlim, em 22 de outubro de 64, no primeiro concerto da Temporada 1964/65 (na ocasião, os *artists in residence* eram Isang Yun, Elliott Carter, H.J.Koellreutter, Iannis Xenakis, Gilbert Amy) e no Grosser Konzertsaal da Hochschule für Musik de Munique em 8

de dezembro de 1964, no Studio für Neue Musik. Há o programa de um concerto regido por Koellreutter, da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, em Belo Horizonte, a 11 de maio de 1958, que inclui a *Sinfonia de Câmara* (1948) para 12 instrumentos solistas". Não sabemos qual das duas será, a de 1948 ou a de 1949.

Koellreutter é a personalidade-chave desse novo modernismo brasileiro, a liderança de todo um movimento de vanguarda. Compõe *Fanfarra de Inauguração 1949*, para as festividades de inauguração do Museu de Arte Contemporânea, em São Paulo, a convite de Bardi. No programa realiza a primeira audição de obras importantíssimas como a *Sinfonia Op.21* (1928), de Webern, *5 Frammenti di Saffo* (1945), de DallaPiccola, e *Noneto* (1945), de Guerra-Peixe. Em 1951 (1º de dezembro), Koellreutter rege novamente a *Fanfarra* no 27º Concerto da Orquestra Sinfônica da Sociedade Orquestral de Pelotas.

Os dois últimos anos da década de 40 são extremamente profícuos na vida de Koellreutter. Ele viaja o mundo todo em uma atividade febril. Tanta atividade, tamanho destaque conferido a um estrangeiro (e além do mais ainda jovem) provocaram reações de várias espécies que culminaram, em 1950, conforme o exposto no capítulo anterior, em uma das mais fervorosas discussões em torno da música ocorridas em toda a história do Brasil, decorrente da publicação da "Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil", subscrita por Camargo Guarnieri, na edição de 17 de novembro de *O Estado de S. Paulo*.

II.3 - Década de 50

Na década de 50 Koellreutter estabelece as raízes de sua vocação pedagógica, fundando cursos e escolas da maior importância para o desenvolvimento do ensino musical no Brasil: os Cursos Internacionais de Férias Pró-Arte, em Teresópolis, no Rio de Janeiro, a Escola Livre de Música da Pró-Arte, em São Paulo (que dirige de 1952 a 1958), os Seminários Internacionais de Música da Bahia (que dirige de 1954 a 1962), que se transformarão na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

O excesso de atividades e responsabilidades reflete-se na diminuição do ritmo de trabalho do compositor. Além disso, Koellreutter parece viver um período de profundas reflexões acerca da estética musical. *Mutationen* (1953), para orquestra, em sua escrita depurada, conclui este primeiro período da obra composicional de Koellreutter.

A próxima composição, realizada em 1954, *Systáticas*, para flauta, tambor, paus de madeira e agogô (que possui uma versão para dança, de 1959, com atabaque e flauta), apresenta, na evolução de seus diversos manuscritos, uma pesquisa que culmina num experimento de organização espacial da escritura musical. Koellreutter parece sentir-se numa camisa de força da qual quer libertar-se.

Systase (I), de 1954, para flauta, espelha essa tentativa de sobrepujar as estacas temporais da escritura musical tradicional e deixa o intérprete mais livre para buscar uma interpretação mais individualizada.

Systase (I)

H. J. Koellreutter
1954

Ao longo das peças compostas a partir de 1960, Koellreutter procura transpor o portal do tempo dito "objetivo" para buscar cada vez mais a vivência musical do tempo "subjetivo".

O Grove indica a existência de uma obra que não foi localizada, *Diaton 8*, supostamente de 1955, e de *O Café*, de 1956. Esta última teve sua realização levada a cabo somente na década de 90.

II.4 – Análises:

II.4.1 - Música 1941

Se buscarmos, nesta peça, a aplicação dos cânones do Dodecafonismo estrito, não os encontraremos. Esta constatação chega a surpreender, já que gigantesca polêmica foi causada pelas idéias que Koellreutter difundiu no Brasil, numa batalha que se travou no início da década de 50, entre os adeptos do Nacionalismo e os seguidores do movimento acusado de "nefanda infiltração formalista e anti-brasileira", liderado por Koellreutter e cujo "pecado capitaz" era o dodecafonismo.

Na verdade, pouco se compreendeu sobre as intenções renovadoras deste pensador e articulador de movimentos musicais. É indiscutível ter sido ele o introdutor no Brasil dos alicerces teóricos da técnica dodecafônica, praticamente desconhecida até que Koellreutter a difundisse entre nós. Também é evidente que ele se serviu do dodecafonismo como uma nova sintaxe, em oposição a uma linguagem musical já saturada; não se tornou, porém, escravo dessa técnica, servindo-se dela como mais um recurso composicional.

Música 1941 ilustra claramente o que acabamos de expor. Nesta obra a série original comparece diluída, transformada, fragmentada, tornando sua análise um quebra-cabeça quase insolúvel para quem se atenha exclusivamente às quatro configurações regulares da série (série original (O); retrógrado da série original (R₀); inversão da série

original (I); retrógrado da inversão da série original (R_i)), com todas as suas possíveis transposições.

A série em *Música 1941* constitui um dos elementos unificadores da composição mas, na verdade, não é o único. O princípio estrutural básico que o compositor explora é o gestaltismo.

A teoria da gestalt surgiu no início do século. A Psicologia da gestalt constituiu a tendência psicológica predominante na Alemanha nos anos 20 e 30. Estão a elas relacionados nomes como Kurt Koffka, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Lewin e Wolfgang Metzger. Esta teoria desenvolveu-se a partir de dois pressupostos:

a) a recusa dos pontos de vista atomísticos da psicologia estrutural e da psicologia associacionista -- estas últimas, sob a perspectiva da psicologia da gestalt, reduzem o fator psíquico a elementos (atomismo). A psicologia da gestalt se contrapõe a isso com a tese de que "o todo é mais que a soma de seus elementos" (31). Assim, é preciso levar em consideração, na análise dos processos psíquicos, a análise do processo global dos fatores que nele interferem.

b) a aceitação dos trabalhos de Wertheimer relativos à estrutura da percepção.

A partir desses pressupostos, alicerçados experimentalmente, Wertheimer, Koffka e Köhler chegaram a uma série de estruturas básicas dos processos de percepção humana. Estas estruturas básicas estão fixadas nas chamadas leis da gestalt, cuja premissa fundamental é que o todo é mais que a soma de suas partes.

Para Koellreutter, o advento da psicologia da gestalt,

de par com as transformações ocorridas neste século na maneira de ver o mundo nas diversas áreas do conhecimento ocidental, são indícios da conscientização de um paradigma compreendido há 4000 anos no Oriente: o holismo (32).

A teoria da gestalt foi aplicada às artes plásticas e à literatura. Na música, porém, não houve aplicação consciente deste princípio até a década de 40. Koellreutter fez deste princípio um conceito fundamental da sua maneira de compor. Seu pioneirismo foi reconhecido pelo próprio Schoenberg - segundo nos relatou o compositor --, que, por ocasião da publicação de *Música 1941*, enviou à Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores uma carta em que confessava a surpresa de descobrir que na América Latina estava-se produzindo música desta espécie. Somente após o término da Segunda Grande Guerra, é que Pierre Boulez fêz uso desta técnica.

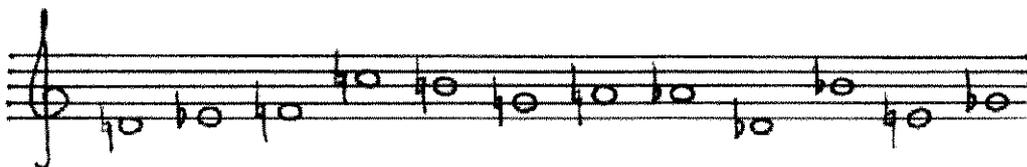
O termo gestalt não possui tradução exata na língua portuguesa. Koellreutter costuma traduzi-lo como "configuração (unidade estrutural ou, abreviadamente, estrutura) que pode ser percebida de imediato como um todo" (33).

Existem cinco leis da percepção que são fundamentais no gestaltismo:

- 1) lei da Similitude ou da Semelhança: a igualdade de aparência (timbre ou som) desperta a tendência de constituir unidades estruturais (gestaltes);
- 2) lei da proximidade: elementos próximos uns dos outros tendem a ser percebidos juntos, isto é, tendem a constituir unidades estruturais;

- 3) lei da experiência: elementos que, de acordo com nossa experiência, formam um todo, tendem a constituir unidades estruturais;
- 4) lei da conclusão: a percepção dirige-se espontaneamente para uma ordem que tende para a unidade de todos concluídos, o que corresponde à tendência psicológica de unir intervalos e estabelecer relações;
- 5) lei da seqüência ou boa continuação: toda unidade linear (sucessão) tende psicologicamente a se prolongar na mesma direção, na mesma ordem e com o mesmo desenvolvimento (34).

Em *Música 1941*, se considerarmos o início do terceiro movimento, onde a série original sobre Ré comparece em sua forma completa, poderemos analisar os elementos que caracterizam as gestaltes. A série original sobre Ré é a seguinte:



Além da série original geradora, Koellreutter utilizou uma outra série, derivada da anterior. A relação entre elas é equivalente à relação entre a escala cromática e o "ciclo das quintas", ou seja, a partir do Ré inicial, contam-se sete notas na seqüência linear da série e toma-se a oitava nota, que será a segunda nota da série derivada; em seguida contam-se mais sete notas e toma-se a oitava, que constituirá a terceira nota da série derivada, e assim sucessivamente. A série derivada da original sobre Ré, que chamaremos de "cromática" por simples analogia, se

apresenta assim constituída:



Na página 60, anexamos as 48 formas da série original e as 48 formas da série "cromática".

Koellreutter utilizou a série geradora basicamente no primeiro e terceiro movimentos e a série cromática no segundo movimento. É interessante assinalar um procedimento que se revelou comum na obra de Koellreutter: a alteração, geralmente de meio tom, ascendente ou descendente, em algumas notas da série, procedimento constantemente utilizado em várias de suas obras. Segundo o compositor, razões musicais determinariam a escolha da série e não o inverso. Pelas mesmas razões, em algumas ocasiões quis evitar, e em outras, produzir acordes ou melodias compatíveis com as relações do sistema tonal.

"Em *Música 1941* tudo é diferente e, ao mesmo tempo, igual. A composição consiste de três movimentos; no fundo, planos ondulatórios, nos quais o contraste tradicional entre os sons e o espaço em que estes ocorrem parece ser superado. É que a série, presente nas três partes, atua como *medium* contínuo, igualando em nível e unificando as unidades estruturais (gestaltes). Estes surgem como matéria sonora acidentalmente condensada, num vaivém constante, evitando qualquer tipo de individualização, dissolvendo-se na atmosfera que os cerca, e tendendo a um idioma de caráter elementarista -- que caracterizaria meus trabalhos

posteriores -- e aos princípios de uma estética relativista do impreciso e paradoxal que alicerçaria tudo que escrevi a partir de 1960". (35)

Esta descrição de *Música 1941* pelo próprio compositor, escrita muito tempo após a criação da obra, carrega em si o sinal de anos de reflexão e evidencia a transformação de seu ideário estético. Observemos a "matéria sonora acidentalmente condensada". Tomemos como exemplo a apresentação completa da série, no início do terceiro movimento:



Esse agrupamento de notas configura-se, relativamente aos demais, como uma gestalt reconhecível. Se subdividirmos essa gestalt em dois grupos, **a** e **b**, sendo **a** basicamente descendente e **b**, ascendente, teremos "motivos" que gerarão, através de variação ou transformação, as demais gestalts do terceiro movimento (note-se que o próprio **b** é uma variação do elemento central de **a** - por inversão).

Se observarmos o início do primeiro movimento, também teremos a chave para a gestalt básica deste movimento (4 sons ritmicamente ordenados como semicolcheias, que serão variados por aumento para as 4 colcheias do segundo movimento):

1º Movimento:

TRANQUILO $\text{♩} = 98$

2º Movimento:

Muy EXPRESSIVO $\text{♩} = 48$

Quanto à macroforma, o primeiro movimento pode ser considerado ABA. A primeira parte iria do compasso 1 ao compasso 8; a terceira parte, de 32 a 40. Nestas duas partes predominam as estruturas de semicolcheias e as sequências lineares de apresentação da série (vide compassos 7, 33 e 39). Na segunda parte (B), compassos 9 a 31, predominam as colcheias pontuadas por semicolcheias. Nesta seção, as séries aparecem completamente fragmentadas, sendo praticamente impossível reconhecê-las. Em termos de intervalos, tanto harmônicos quanto melódicos, verifica-se a utilização predominante de nonas e sétimas (maiores e menores) e quartas aumentadas na seção B, contrastando com a apresentação das séries com dobramento de oitavas na primeira e na terceira partes deste movimento. O compositor utiliza abundantemente a troca de métrica dos compassos,

variando de 2 a 8 unidades de tempo por compasso. Somente no terceiro movimento isto não ocorre.

O segundo é o movimento lento de "Música 1941", à semelhança das formas tradicionais. Além de serem utilizados valores mais longos de duração, a unidade metronômica torna-se mais lenta. A peculiaridade principal deste movimento é a exclusiva utilização da série cromática derivada, em diversas transposições. A indicação "muy expresivo" é corroborada pelas variações de dinâmica presentes neste movimento (desde ppp até ffff). A forma de apresentação das séries em gestalts é repetida em todo o movimento, como nos primeiros dois compassos.

A forma do terceiro movimento é claramente ternária, sendo a primeira parte constituída por 90 compassos, decorrendo a segunda parte (Lento, sin expresión), entre os compassos 90 e 111, e a terceira, que retoma o andamento e as configurações gestálticas da primeira, do compasso 112 ao fim. Além destas, há uma pequena coda (Largo) de três compassos. De todos os movimentos, este é o que apresenta menor fragmentação das séries, tornando-as mais facilmente identificáveis. Neste caso, muitas vezes a determinação das gestalts coincide com a completção das séries. Em termos de métrica, o compositor somente utiliza dois tipos de compasso, 2 e 1 1/2, sendo que estes últimos coincidem com as mais fortes inflexões do discurso musical.

A primeira audição desta obra ocorreu em Buenos Aires, em 1942, na interpretação de Juan Carlos Paz, compositor argentino.

SÉRIE ORIGINAL

INVERSÃO DA SÉRIE ORIGINAL

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
0 →	D	E♭	F	G	A	B♭	C	D	E	F	G	A♭
E♭	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A♭	B♭
E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A♭	B♭	C
F	G	A	B	C	D	E	F	G	A♭	B♭	C	D
G	A	B	C	D	E	F	G	A♭	B♭	C	D	E
A♭	B	C	D	E	F	G	A♭	B♭	C	D	E	F
A	B	C	D	E	F	G	A♭	B♭	C	D	E	F
B♭	C	D	E	F	G	A♭	B♭	C	D	E	F	G
B	C	D	E	F	G	A♭	B♭	C	D	E	F	G
C	D	E	F	G	A♭	B♭	C	D	E	F	G	A♭
D♭	E	F	G	A♭	B♭	C	D	E	F	G	A♭	B♭

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1 →	D	D♭	B	E	F	A	G	A♭	E♭	G♭	C	B♭
E♭	D	C	F	G♭	B♭	A♭	A	E	G	D♭	B	
E	E♭	D♭	G♭	G	B	A	B♭	F	A♭	D	C	
F	E	D	G	A♭	C	B♭	B	G♭	A	E♭	D♭	
G♭	F	E♭	A♭	A	D♭	B	C	G	B♭	E	D	
G	G♭	E	A	B♭	D	C	D♭	A♭	B	F	E♭	
A♭	G	F	B♭	B	E♭	D♭	D	A	G	G♭	E	
A	A♭	G♭	B	C	E	D	E♭	B♭	D♭	G	F	
B♭	A	G	C	D♭	F	E♭	E	B	D	A♭	G♭	
B	B♭	A♭	D♭	D	G♭	E	F	C	E♭	A	G	
C	B	A	D	E♭	G	F	G♭	D♭	E	B♭	A♭	
D♭	C	B♭	E♭	E	A♭	G♭	G	D	F	B	A	

SÉRIE "CROMÁTICA"

INVERSÃO DA SÉRIE "CROMÁTICA"

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
0 →	D	A♭	F	B♭	B	G♭	A	E♭	D♭	C	E	G
E♭	A	G♭	B	C	G	B♭	E	D	D♭	F	A♭	
E	B♭	G	C	D♭	A♭	B	F	E♭	D	G♭	A	
F	B	A♭	D♭	D	A	C	G♭	E	E♭	G	B♭	
G♭	C	A	D	E♭	B♭	D♭	G	F	E	A♭	B	
G	D♭	B♭	E♭	E	B	D	A♭	G♭	F	A	C	
A♭	D	B	E	F	C	E♭	A	G	G♭	B♭	D♭	
A	E♭	C	F	G♭	D♭	E	B♭	A♭	G	B	D	
B♭	E	D♭	G♭	G	D	F	B	A	A♭	C	E♭	
B	F	D	G	A♭	E♭	G♭	C	B♭	A	B♭	E	
C	G♭	E♭	A♭	A	E	G	D♭	B	B♭	D	F	
D♭	G	E	A	B♭	F	A♭	D	C	B	E♭	G♭	

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1 →	D	A♭	F	G♭	F	B♭	G	D♭	E♭	E	C	A
E♭	A	C	G	G♭	B	A♭	D	E	F	D♭	B♭	
E	B♭	D♭	A♭	G	C	A	E♭	F	G♭	D	B	
F	B	D	A	A♭	D♭	B♭	E	G♭	G	E♭	C	
G♭	C	E♭	B♭	A	D	B	F	G	A♭	E	D♭	
G	D♭	E	B	B♭	E♭	C	G♭	A♭	A	F	D	
A♭	D	F	C	B	E	D♭	G	A	B♭	G♭	E♭	
A	E♭	G♭	D♭	C	F	D	A♭	B♭	B	G	E	
B♭	E	G	D	D♭	G♭	E♭	A	B	C	A♭	F	
B	F	A♭	E♭	D	G	E	B♭	C	D♭	A	G♭	
C	G♭	A	E	E♭	A♭	F	B	D♭	D	B♭	G	
D♭	G	B♭	F	E	A	G♭	C	D	E♭	B	A♭	

II.4.2 - Três Peças para Piano

Esta obra foi selecionada para análise pela sua peculiaridade: cada uma das três peças que formam este conjunto foi composta numa determinada época (a primeira, em 1945; a segunda, em 1965; e a terceira, em 1977) e representa um diferente estágio no caminho de Koellreutter rumo à concretização poética da Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal.

A primeira delas, já estruturada gestalticamente, conforme veremos em seguida, se enraíza na linguagem inaugurada pelo dodecafonismo, ainda que não rigidamente. Como já havíamos visto em *Música 1941*, o compositor procura se manter livre, usando a técnica dodecafônica como suporte e instrumento para sua pesquisa estética e não como fim em si mesma.

Em *Três Peças para Piano* não pudemos reconhecer uma mesma série que permeasse toda a obra ou cada uma das peças. A unidade, entretanto, foi garantida mediante o processo de estruturação gestáltica e de variação e transformação a que o compositor submeteu o material gestáltico, além da tônica de concisão e concentração que determinou a construção de *Três Peças para Piano*.

Na primeira peça reconhecemos duas grandes gestaltes geradoras, que chamaremos de A e B (figuras na página 62). Poder-se-ia sugerir a divisão da primeira célula logo após a fermata. Optamos por manter as duas metades reunidas, como um antecedente e um conseqüente, por formarem uma

série de 12 tons quase completa (faltando somente o Si).

Baseamos a determinação de gestaltes em diversos critérios: a aparição de uma série de 12 tons completa ou quase, e separações perceptíveis, promovidas pelo compositor através de pausas, mudanças de dinâmica ou de andamento. Conforme esses critérios, reconhecemos 10 gestaltes na primeira peça, dispostas de forma tripartida:

1 2 3 4 | 5 6 | 7 8 9 10 | Coda

A primeira cesura se dá na fermata sobre pausa que ocorre no 8º compasso e a segunda, no final do compasso 12.

Se analisarmos as demais, verificaremos a aparição de variações e transformações melódicas e rítmicas dessas duas unidades básicas:

A: (a) (a')

Handwritten musical score for section A, showing two units (a) and (a') circled with dashed lines. The score is in 5/4 time and features a series of notes in the right hand and bass notes in the left hand.

B:

Handwritten musical score for section B, showing a single unit circled with a dashed line. The score is in 5/4 time and includes the instruction "UN POCO PIU ANIMATO".

Perceberemos, então, que a macroforma fica assim constituída:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Coda
A	B	A								
A				B	A				A	
				A						

Essa análise sugere uma estruturação bastante clássica e simétrica. No resultado sonoro, entretanto, essa simetria se dilui por completo, devido à profusa transformação a que o compositor submete o seu material básico.

Quanto à textura da peça, podemos classificá-la como eminentemente contrapontística. Intervalarmente, houve o predomínio absoluto da utilização de intervalos de 2^{as} (maiores e menores) e seus derivados (7^{as} e 9^{as} maiores e menores), tanto no sentido horizontal como na trama vertical. Fenomenologicamente, o material das gestaltes básicas possui qualidade dramática: até a primeira fermata construiu-se uma estrutura de solene força melódica, à maneira de uma introdução lenta; após a fermata, o surgimento de um motivo ritmado e quase *giocosso* estanca a força melódica da passagem anterior, gerando, além disso, grande expectativa. A gestalt que se segue tem a função de dissipar, de resolver essa expectativa; cria, entretanto, através de sua configuração fluida e rarefeita, um átimo de vacuidade que postula sua própria repletação. Essa necessidade essencial exige o comparecimento de uma forma densa, sólida, assente como aquela do início da primeira gestalt. O compositor chega então ao ponto de partida, ou melhor, a seu correspondente na espiral que simboliza esse trajeto. Esse mecanismo de produzir vazios e causar, em

consequência, uma atratividade complementadora, impregna toda a primeira peça.

Na estruturação das gestaltes básicas, o aspecto rítmico é fator fundamental, constituindo elemento-matriz submetido às diversas variações e transformações ao longo da composição.

A inclusão de compassos com diferentes métricas parece indicar a importância desse elemento na interpretação e, simultaneamente, acusar uma tentativa de rompimento com a métrica tradicional, uma vez que o sentimento de reconhecimento da regularidade de alternância de tempos fortes e fracos, principais e secundários, se dilui.

Passando da métrica ao andamento, assinalamos variações ainda mais frequentes: ao todo, 12 indicações de mudança de andamento.

1	2	3	4
Tempo	un poco più animato	a tempo	scherzando più mosso più lento

5		6
a tempo	più mosso scherzando	molto ritmando

7	8	9	10	CODA
a tempo	un poco più animato	a tempo	scherzando	più lento

Mais uma vez se nota a simetria e o equilíbrio na composição: a 1ª e a 3ª partes da primeira peça são absolutamente correspondentes em termos de indicação de andamento, parâmetro, aliás, importantíssimo na definição das gestaltes.

Ao longo do exame da maior parte dos parâmetros analisáveis observamos um tipo de estruturação bastante clássica. O rompimento desses padrões se deu ao nível da

percepção, gerado pelos procedimentos de variação, transformação e estilhaçamento e recomposição das unidades gestálticas. Esta técnica de estruturação gestáltica, juntamente com o processo que descrevemos na página 63 deste trabalho -- produzir vácuo, preencher essa vacuidade com um elemento que, por sua vez, gera novo vazio (tudo isto ligado ao recurso da dramaticidade dos contrastes "temáticos", questão revista sob a ótica do Gestaltismo) — traduz o idioma expressivo e estrutural de nosso compositor.

A segunda peça, datada de 1965, permite-nos vislumbrar o processo de conscientização renovada do tempo, experimentada pelo compositor no decorrer de sua vida e de sua obra.

A concepção de tempo denotada na primeira peça poderia ser classificada como ontológica. Na terceira, como veremos, essa concepção passa a ser vivencial. A transição ocorre, visivelmente, na segunda das três peças; na própria notação percebe-se um esforço para se desvincular dos indicadores e determinadores tradicionais do tempo e da métrica (as barras entre pautas são colocadas somente para servir de guia ao intérprete). O efeito, diante da percepção do ouvinte, tende ao puramente vivencial.

No período em que foi composta esta peça, Koellreutter se encontrava na Índia. O impacto que a cultura desse país lhe causou transparece na presente peça e em toda a sua obra subsequente. O contato com a técnica de improvisação altamente sofisticada, sempre aliada a um lastro de organização subjacente, próprios da música clássica

indiana, influenciou e tem influenciado, até hoje, as concepções estéticas do compositor.

Na segunda peça, embora não haja improvisação, a reiteração constante do "deixar extinguir-se" ao final de cada trecho e da própria peça, remonta à realização da música indiana, onde os intérpretes iniciam a música já no processo de afinação dos instrumentos e terminam deixando-a esvair-se, sem um final positivamente conclusivo.

Fazendo uso da notação tradicional e -- ainda que difusamente e com grande liberdade -- da técnica dodecafônica, ou, mais precisamente, da linguagem atonal, Koellreutter realiza nessa peça, sem alicerçar-se no serialismo estrito, aquilo que, em Webern, atingira a culminância e a excelência: a poética da concisão e da brevidade. Koellreutter, contudo, segue um caminho mais livre, ligado à intuição e à faculdade da imaginação direta. Na verdade, essa música, de linguagem extremamente vigorosa, nos remete à forma sintética da poesia japonesa, ideal cultivado plenamente pelo compositor em "Tanka V", a terceira das peças analisadas.

Ao buscarmos, na segunda peça, seus elementos estruturadores, notamos a utilização das mesmas relações intervalares da primeira peça (2as. maiores e menores e seus derivados). Relativamente às gestaltes, contudo, decodificamos um tipo diverso de estruturação: microestruturas gestálticas, quase reconhecíveis como verdadeiros "motivos" gestálticos. Tais microestruturas, mais do que vistas isoladamente, são percebidas umas em relação às outras, como no processo de compor do Haikai, em que "duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas

surge alguma relação fundamental entre ambas".

Diferentemente do processo de variação e transformação a que foram submetidas as Gestaltes da primeira peça, essas microestruturas gestálticas se alternam, se interpenetram, se transformam, sem perder a sua autonomia. Há, nessa peça, um verdadeiro contraponto gestáltico entre unidades que poderiam ser assim interpretadas:

- O - nota longa que recebe a interferência de uma outra nota ou de um acorde. O intervalo entre as notas deriva, geralmente, de uma 2ª maior ou menor;
- O - acordes em posição cerrada (relações intervalares derivadas de 2ª maior ou menor);
- O - acordes em posição aberta (relações intervalares derivadas de 2ª maior ou menor);
- O - dois acordes de mesma duração (curta), facilmente identificáveis, auditivamente, como uma unidade gestáltica -- valorizados, em geral, pela dinâmica contrastante;
- O - três notas, ou grupos de notas, em posições contrastantes (agudo, grave, agudo; ou: grave, agudo, grave) que se sucedem; como no caso anterior, são facilmente reconhecíveis;
- O - notas isoladas, de efeito, mais do que contrapontístico, pontilhista.

Observando a disposição das microestruturas gestálticas na partitura, poderíamos supor, numa referência a Alexander Calder - escultor norte-americano notabilizado por introduzir o movimento real na escultura - que a segunda peça foi construída a partir de fotografias de diversos momentos de um "mobile" constituído pelas microestruturas gestálticas. Essa mobilidade da estrutura musical, que aqui comparece como uma sugestão, uma

potencialidade, é plenamente realizada em *Acronon* (vide análise).

Em termos de macroforma, a configuração dessa peça, constituída por 7 pequenos trechos independentes, é indicativa do mesmo movimento sugerido pela estruturação das microestruturas gestálticas: a escolha dos elementos e a ordenação dos mesmos a cargo do intérprete. Poder-se-ia alegar que nada há de aleatório nessa composição e, de fato, não há. Mas a percepção acusa que este é um experimento que está a um passo da música aleatória.

A terceira peça, *Tanka V* (1977), posterior ao contato do compositor com a cultura japonesa (Koellreutter estivera neste país entre 1969 e 1975, dirigindo o Instituto Cultural Alemão em Tóquio), é claramente influenciada pela estética da poesia japonesa.

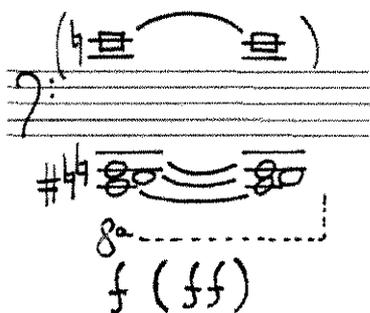
A denominação "Tanka" provém de uma forma tradicional da poesia japonesa: 31 sílabas organizadas em 5 versos, dispostos da seguinte maneira:

$$\begin{array}{r} 5 \\ 7 \\ 5 \\ \hline 7 \\ 7 \end{array}$$

A forma musical corresponde exatamente à forma poética. Na primeira parte do *Tanka* (*Kami-no-ku*) temos três versos: o primeiro contém 5 ocorrências musicais (acordes ou notas isoladas); o segundo, 7 ocorrências, sendo que a última delas constitui-se de uma única nota que se repete 17 vezes; e o terceiro verso, 5 novamente. O mesmo se dá na

segunda parte (*Shimo-no-ku*), formada por dois "versos" de 7 "sílabas".

Tanka V é fundamentalmente acórdica, contrastando com as duas peças anteriores. A utilização dos intervalos de 2ª e seus derivados, porém, é ainda mais proeminente que nas outras. Se observarmos atentamente, notaremos que os acordes são sempre formados por três ou quatro notas distanciadas por grau conjunto, em posição aberta, com exceção do primeiro acorde de cada "verso", que é, invariavelmente:



A reiteração constante desse acorde confere grande unidade à peça. É interessante notar que o compositor parece estar sempre buscando uma condição de repletação: ele inicia o "verso"

com o acorde de lá#, si, do, mi e, em seguida, preenche o total cromático com outros acordes, conforme descrevemos acima. Somente o primeiro verso da primeira parte não possui os 12 tons do total cromático, faltando o dó # e o ré; mas, conforme temos observado ocorrer com freqüência na música de Koellreutter, ele inicia o próximo total cromático justamente com essas notas (sem considerar, é claro, o acorde-chave que permeia toda a composição).

O segundo verso, além de conter o total cromático, reitera, em seu final, o acorde-chave, salientando, principalmente, o mi, nota que também será ressaltada no último acorde da peça. Coincidentemente, o mi é a

"fundamental" do acorde de abertura da primeira peça das *Três Peças para Piano...*

O terceiro verso, como o segundo, contém o total cromático, mas, diferentemente do anterior, em seu final privilegia o lá# e o si do acorde-chave.

A segunda parte de *Tanka V* insiste na materialidade do acorde-chave, como se ele contivesse, em si mesmo, uma idéia arquetípica, como se fosse uma palavra-valise, uma contraparte musical de um ideograma.

A idéia de repletação fica absolutamente visível no primeiro verso desta segunda parte, quando o compositor constrói os 4 clusters, com notas não pertencentes ao acorde-chave, num crescendo que conduz, no último deles, ao complemento das 8 notas restantes do total cromático. O último verso vem complementar o cluster das 8 notas, preenchendo o átimo de vacuidade gerado pela necessidade de abarcar o total cromático e extrair dele a materialidade do acorde-chave.

A retenção da idéia-musical-material no tempo, causada pela reiteração constante do acorde-valise-ideograma, leva à dissolução radical da percepção ontológica do tempo.

No decorrer das três peças, o compositor e o ouvinte se desprendem do pulsar metronômico do tempo cronométrico e experimentam o impreciso, o aleatório, o indefinível, que transcendem a racionalidade das categorias lógicas e remetem a uma região onde a percepção da música e a vivência do tempo se confundem em íntimo relacionamento.

CAPÍTULO III

OS ENSAIOS

III – OS ENSAIOS

Que é um ensaio?

No livro *O humanismo no renascimento*, S. Dresden analisa as origens dessa palavra em termos literários: ela existe desde a antigüidade mas só se reveste de significado relevante a partir dos *Ensaaios* de Montaigne. "O título foi compreensivelmente descrito como algo de novo e de enigmático", afirma Dresden, que considera o ensaio de Montaigne como "uma tentativa, uma espécie de experiência pessoal relativamente a tudo o que ia sucedendo em torno". Se substituirmos a palavra escritor por compositor, poderemos estabelecer um paralelo perfeito com o ensaio tal qual o considera Koellreutter. "O escritor" - continua Dresden - "está a sondar a realidade, a vida, a sua própria personalidade, e, por conseguinte, o lugar do homem no mundo. Não que se considere ele próprio vinculado aos resultados; todos os dias começa de novo, por assim dizer, e parece ter esquecido todas as experiências prévias. Nem tão-pouco o preocupa o desfecho do seu empreendimento". E conclui: "o ensaio, como gênero literário, está praticamente liberto de normas. (...) Pode realmente ser tudo e nada ao mesmo tempo e é sempre possível mudá-lo" (1). Some-se a isso o significado experimental e heurístico da palavra no campo científico. Após a vivência da música do oriente, com a qual tomou contato em meados da década de

50, Koellreutter passou a encarar o ato de compor de maneira mais livre e abrangente, considerando cada nova composição como uma experiência estética completamente nova: um ensaio.

III.1 - Década de 60

Consideramos a composição de *Concretion 1960* (2) um marco divisório na obra de Koellreutter. É seu primeiro ensaio de estruturação planimétrica, como define o próprio compositor, no comentário publicado no encarte de seu primeiro disco, em 1983:

"O primeiro ensaio - desde essa época deixei de escrever 'obras' para compor 'ensaios' - que revela, de forma pronunciada, essa tendência é *Concretion 1960*, o primeiro ensaio de estruturação planimétrica. Por planimetria entende-se uma técnica de composição que organiza os signos musicais em planos multidirecionais, os signos de um idioma musical que renuncia à melodia e à harmonia, a pontos fixos de referência, assim como dualidades dialeticamente opostas, ou seja: consonância e dissonância, tempos forte e fraco, primeiro e segundo tema, etc.

"A palavra *Concretion* (concreção) não se refere ao oposto à abstração ou a um processo qualquer de solidificação, mas sim às manifestações de uma consciência nova, que revelam um processo de o espiritual concrecer

com um novo conceito de tempo (temporismo). Pois, somente quando o tempo deixar de ser percebido nas três fases de passado, presente e futuro, ele se torna concreto.

"A forma de *Concretion 1960* é monoestrutural e variável. Todos os módulos componentes foram extraídos de um só módulo fundamental e submetidos a um processo de transformação. É música sem início nem fim, por assim dizer, música cuja duração varia entre 8 e 20 minutos; música cujo início parece ocorrer por acaso e cujo fim acontece por interrupção - interrupção sancionada pelo som do tantam. *Concretion 1960*, para oboé, clarineta, trompete, carrilhão, celesta, xilofone, vibrafone, piano e tantam (3), explora a sucessão e simultaneidade dos sons, sem recorrer aos princípios de contraponto e harmonia, sugerindo pontos, linhas e campos dentro de uma ordem preestabelecida de proporções. O som é silêncio e o silêncio é som, formando um todo ilimitado, que ultrapassa todas as barreiras de dependência mútua e relacionamento, mas que as possibilita a todas: um nada de conteúdos inesgotáveis. É que a música procura desafiar o ouvinte, no sentido de penetrar, cada vez mais, no espaço que se encontra atrás dos signos musicais. Assim como nas manifestações musicais dos nossos indígenas ou nas dos rituais dos negros iorubá, na Bahia (Candomblé), a intenção da música não é a de impressionar ou convencer pela beleza de formas definidas, melódicas ou harmônicas, mas é a de levar o ouvinte a perder o senso da forma".

Agora vejamos uma reportagem publicada no Jornal *The Mainichi Daily News*, na seção "Today's Interview", intitulada "Music without beginning and end", por J. Matsukawa, a 9 de abril de 1961, por ocasião de uma viagem que Koellreutter realizou ao Japão a fim de participar dos Festivais de Tóquio e de Osaka. O artigo refere-se a essa viagem e relata que, após o concerto em Osaka, o compositor realizará conferências no Musashino College of Music, em Tokio, onde também irá reger concertos. Depois desta estadia de um mês no Japão, Koellreutter viajaria para Taipel, Hong Kong, Djakarta, Nova Delhi, Teheran e Viena, só então voltando ao Brasil. Sobre a peça *Concretion*, Koellreutter explica que este é seu último trabalho e que seria publicado em breve no Japão. "Eu vim ao Japão em 1953, ouvi a música japonesa e troquei meu estilo musical. Eu escrevi *Concretion* baseado na técnica dos 12 sons. Ela não tem nem começo nem fim. Não possui cadências, consonâncias, dissonância, harmonia, ou contraponto. É uma sucessão de sons e silêncios, e, o mais importante neste estilo, é a unidade de sons e silêncios. E uma orquestra pode tocar qualquer parte da partitura". Como poderemos observar, o conteúdo primordial dos conceitos que norteariam a elaboração de uma reflexão estética completa, que Koellreutter intitulou *Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal*, já aí existiam em matéria bruta.

Por fim, consideremos o comentário contido no programa do concerto do dia 18 de agosto de 1962, Sexto Concerto da

Série Especial da 22ª Temporada da Orquestra Sinfônica Brasileira no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em que *Concretion* foi dirigida pelo próprio autor:

"*Concretion* não significa o dualisticamente oposto ao 'abstrato'. É mais do que o resultado de um processo de materialização de algo que era 'abstrato'. É unicamente um conceito de intensidade, e eficiência, de um processo de fusão (lat. 'concrecere'), não só de todos os elementos expressivos, mas também do espiritual com a consciência.

"Em *Concretion 1960*, Koellreutter desenvolveu os princípios, expostos pela primeira vez nos '*Systatica*', para flauta e percussão (1954), através de uma forma variável, isto é, de uma estruturação que permite variar a forma da peça, de acordo com a intenção do intérprete. É que essa forma não tem início nem fim. *Concretion 1960* foi igualmente uma forma variável, explorando a sucessividade e simultaneidade dos sons, dentro de uma ordem preestabelecida de proporção, sendo que todos os elementos formais foram derivados de uma única estrutura principal. Para o autor, o silêncio, elemento estrutural primordial na peça, não constitui a negação do som, nem sua ausência ou interrupção. É silêncio absoluto, silêncio que ultrapassa todas as maneiras de dependência mútua e relacionamento, mas que as possibilita a todas, pois o vazio e o silêncio constituem o campo de ação do espiritual, da realização artística propriamente dita. É um nada de possibilidades ilimitadas, um vazio de conteúdos inesgotáveis. Forma sem

forma. Essa música pretende deixar o ouvinte penetrar atrás dos signos, a fim de que ele, por assim dizer, realize e descubra o que lá se encontra. A idéia musical não reside na frase, em melodias, harmonias ou ritmos. Estes são apenas meios de intenção estético-artística, cujo interior deve ser revelado pelo próprio ouvinte. A intenção dessa música não é impressionar pela beleza de formas definidas, mas é a de levar o ouvinte a perder o senso da própria forma. Ela dirige-se a todos e parte de todos. É um todo que se apresenta como ser singular, como uma espécie de auto-identidade.

"Deve-se acentuar que a afinação da orquestra em *Concretion 1960* não é a que se ouve comumente, chamada 'temperada', mas, sim, uma afinação 'microtonal', isto é, uma afinação que se serve de intervalos menores do que o semi-tom".

Incluimos os três textos na íntegra por sua aptidão de elucidar um pouco a história do pensamento estético de Koellreutter. Quer se tenha ou não ciência de sua visita ao Japão em 1953, fica evidente que houve uma transformação em sua poética justamente nessa fase. A declaração de Koellreutter afirmando que havia mudado seu estilo musical ao conhecer a música japonesa apenas corrobora este fato e explica, de uma certa maneira, o rumo que tomou. Digo de uma certa maneira porque me parece que havia em Koellreutter uma intuição natural e uma afinidade de conceitos filosóficos que o atraíam para a estética da

cultura japonesa. Koellreutter passou praticamente toda a década de 50, como vimos, sem compor. Suas experiências nessa época deram-se, justamente, após sua viagem ao Japão e à Índia -- *Systase* e *Systaticas*, de 1954. Deste período até 1960 houve provavelmente uma incubação e fertilização de novas idéias e experimentações, que tomaram forma através de *Concretion*, "concretizando" uma série de conceitos e sentimentos que o compositor elaborara internamente. Comparando as três análises da peça, notamos a presença de conceitos que já estavam completamente conscientizados pelo autor desde a época de sua composição. Em primeiro lugar, o silêncio como elemento de expressividade, como o espaço-infinito gerador e possibilitador de todas as ocorrências. Em segundo lugar, a ausência de formas preestabelecidas, dando ênfase à liberdade do intérprete em decidir os próprios caminhos de acordo com o momento ou a sensibilidade. Outro aspecto que transparece é o desejo de superação dos conceitos tradicionais de estruturação musical, como harmonia, contraponto, e de todos os princípios dualisticamente opostos. O que nos parece que não estava completamente apreendido na ocasião da composição de *Concretion* é a conceituação do tempo (abordada no comentário de 1983), que se tornou tão cara à Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal. O conceito de planimetria também parece ter sido elaborado posteriormente, embora seus principais elementos já estivessem presentes.

Quando se fala de uma estruturação que permite variar a forma da peça, trata-se simplesmente da possibilidade de agrupar ou ordenar os distintos grupos da peça -- I, II e III --, assim como suas seções - a,b,c,d,e -, de acordo com a vontade do intérprete, técnica amplamente utilizada na música de vanguarda. O princípio único de proporção e a ordem preestabelecida referem-se à utilização da técnica de composição dodecafônica para estabelecimento dos intervalos horizontais e verticais das ocorrências musicais. Na figura abaixo pode-se ver a segunda parte e as seções a e b da terceira parte (que podem ser interpretadas na ordem desejada pelo intérprete) de *Concretion*.

The image displays a musical score for the piece *Concretion*, organized into three main sections: II and III. Each section contains sub-sections 'a' and 'b'.

- Section II:**
 - Section II a:** Features a tempo of $\text{♩} = 48$. The score includes staves for violin (vln.), viola (vibr.), cello (cel.), piano (piano), clarinet (clar.), bassoon (bassoon), and cor anglais (cor. solo). The piano part includes a sequence of notes numbered 1 through 12.
 - Section II b:** Features a tempo of $\text{♩} = 60$. The score includes staves for piano (piano), cello (cel.), viola (vibr.), and harp (arp.). The piano part includes a sequence of notes numbered 1 through 8.
- Section III:**
 - Section III a:** Features a tempo of $\text{♩} = 60$. The score includes staves for cello (cel.), cor anglais (cor.), piano (piano), and vibraphone (vibr.). The piano part includes a sequence of notes numbered 1 through 7.
 - Section III b:** Features a tempo of $\text{♩} = 52$. The score includes staves for cor anglais (cor.), piano (piano), clarinet (clar.), and bassoon (bassoon). The piano part includes a sequence of notes numbered 1 through 13.

Os ensaios compostos a seguir foram *Constructio ad Synesin*, para orquestra de câmara, e *Oito Haikais de Pedro Xisto* (*Acht Haikais des Pedro Xisto*) (4), para voz (baixo) e instrumentos (flauta, guitarra elétrica, piano, gongos pequeno e médio, woodblock, prato turco e Tantom", ambas de 1962.

Constructio ad Synesin possui forma aberta, ou seja, oferece ao intérprete o mesmo tipo de mobilidade na escolha da forma, a exemplo de *Concretion*, também com três partes e diversas seções. Este ensaio foi dedicado "à Universidade da Bahia, aos meus colegas e discípulos" e executado na abertura do Festival de Música (que ocorreu entre 26 de novembro e 2 de dezembro de 1962) comemorativo da inauguração do novo edifício dos Seminários Livres de Música, juntamente com os *Oito Haikais de Pedro Xisto* (5). No programa do concerto foi publicado o seguinte comentário, de autoria de Koellreutter:

"'Constructio ad synesin', isto é, composição que atende mais ao sentido do que ao rigor da forma.

Organização serial dos elementos sonoros. Afinação microtonal.

Conjunto de estruturas permutáveis.

Forma sem forma.

Contínuo de som e silêncio.

Um nada de possibilidades ilimitadas.

Um vazio de conteúdos inesgotáveis. Música como exercício de integração."

Na mesma linha das duas composições anteriores, os 8 *Haikais* (6) e suas seções podem ser ordenados de acordo com a escolha do intérprete. Este ensaio é interessantíssimo por sua ambientação e instrumentação, tão essencial, de resto, que suas ocorrências musicais realmente corporificam haikais. Ele é densamente estruturado sobre um princípio único serial. Koellreutter, desde *Música 1941*, jamais abandonou esta técnica, que lhe garantiu obter a unidade estilística desejada em cada composição.

Se compararmos estes Haikais com aqueles compostos na década de 40, podemos visualizar imediatamente a depuração levada a efeito pelo compositor em seus experimentos (ensaios). A simplicidade, a austeridade, o silêncio são elementos cada vez mais valorizados. A figura a seguir -- partes c, d e e do segundo dos *Oito Haikais de Pedro Xisto* -- ilustra esta transformação (compare-se com a figura da pág.43 do capítulo II):

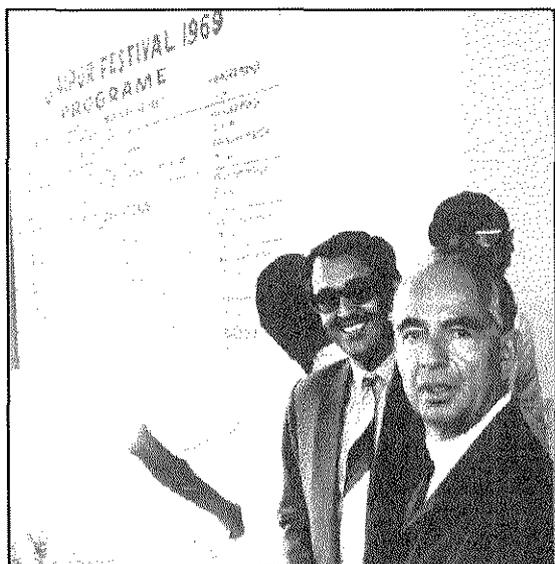
The image displays a musical score for a composition titled "Oito Haikais de Pedro Xisto". The score is arranged in a vertical layout with multiple staves. At the top, there are three measures labeled (13), (14), and (15). The main part of the score is enclosed in a large rectangular box. Inside this box, the top staff is labeled "Canto" and contains the lyrics "em - - - - -" and "Ri - ver - de - staff". Below the lyrics, there are two staves: the upper one is for "Piano" and the lower one is for "Guitarra". At the bottom of the box, there is a staff for "Woodblock". To the right of the main box, there are two smaller musical fragments, each labeled "Canto". The first fragment has the lyrics "OH!" and "(gesticulado)" below it, and the second fragment has the lyrics "sil -" and "16/17" below it. The score uses various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "mf".

A partir do recebimento do Prêmio Ford, em reconhecimento aos 25 anos de trabalhos prestados ao Brasil, Koellreutter inicia uma fase em que deixa o Brasil por praticamente 13 anos, para viver na Alemanha, na Índia e no Japão, além de viajar por muitos outros países.

Na sua estada na Alemanha, em 1964, nasceu *Kulka-gesänge* (*Cantos de Kulka*), sobre textos de Georg Kulka, poeta austríaco ligado ao expressionismo. Dedicou-o a Tutu (Margarita Schack). A composição, que possui duas versões, uma para canto (soprano) e piano (7) e outra para canto e orquestra, é dividido em quatro partes intituladas: "An den Mond", "De Profundis", "Nichts Neues", "Die Welt verzichtet". Segundo o autor, "trata-se de um ensaio serial (ordem serial de gestaltes) e planimétrico, não há mais aqui contraponto, harmonia ou qualquer forma de estruturação tradicional. Música resultante de articulações de expectativas, as aparições sonoras são como um dado no jogo de surpresa/frustração, camufladas que estão pelo fio condutor do silêncio" (8) De fato, as relações temporais das ocorrências musicais tornam-se cada vez mais exíguas e rarefeitas. As intervenções da orquestra ou piano às vezes incidem contra o canto, outras vezes o circundam ou realizam as respirações das frases poéticas, surgindo quando não se espera ou desaparecendo quando se tenta apreendê-las.

Os *Kulka-Gesänge* foram executados em 29 de janeiro de 1965 na Haus am Waldsee, em Berlim, pela Kammerensemble

Jeunesses Musicales em conjunto com o grupo Ars Viva. Em 1966 (10 de dezembro), na inauguração da exposição *Expressionismo Alemão* (exposição de reproduções e livros sobre a arte alemã no século XX), no Rabindra Bhavan, em Nova Delhi, houve um concerto em que novamente se interpretaram os *Kulka-Gesänge* de Koellreutter, além de 3 *Lieder* de Stefan George e "Der kranke Mond", do *Pierrot Lunaire*, de A.Schoenberg, e *Variações para Piano*, de A. Webern. Na flauta, o próprio Koellreutter; ao piano, F. James Levinson, e a voz de Margarita Schack. Através de reportagem publicada no *The Hindustan Times*, intitulada "Fine Vocal Recital", a 23 de março de 1967, sobre o concerto que ocorrera na "Sapru House" na noite anterior, com obras de Schumann, Hindemith e Koellreutter, soubemos que o ponto alto do concerto foram os *Kulka-Gesängen* interpretados por Margarita acompanhada por Carlos Manso. O *The Indian Express*, na mesma data, se referiu à composição como "Music marked with strange ritualistic power".



O ano de 1965 constitui um outro marco na vida de Koellreutter, pois é o ano em que ele viaja para a Índia, onde viverá até 1969 e terá a oportunidade de vivenciar em profundidade a cultura e a música daquele país, tendo, inclusive, estudado canto com Pandit Vinay Chandra. São

dessa fase os ensaios *Composition 68 (Sunyata)*, *Advaita* e *India Report*, além daquela que será a segunda (1965) das *Três peças para piano*. Sobre ela já discorreremos na análise do capítulo II (ítem II.4.2.).

Sunyata e *India Report* datam de 1968. Quanto a *Advaita*, existe uma divergência entre os manuscritos, que a situam em 1970, e a relação de obras de Koellreutter, que a reporta a 1968.

Sunyata, para flauta e orquestra de câmara (2 grupos de violinos, um deles afinados 1/4 de tom mais grave que o restante da orquestra, flauta, oboé, clarinete, trompete com surdina, afinado 1/4 de tom mais alto do que os demais, percussão, piano e tâmpûrâs), foi concluída em Calcutá, em novembro de 1968. Seguindo a estruturação planimétrica das composições precedentes, é dividida em 4 partes, sendo a primeira destinada à improvisação da flauta (Alaap) (9):

I

The image shows handwritten musical notation for the first part of *Sunyata*. It is divided into two systems by a horizontal line. The notation includes a treble clef, various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *p*. The word "atacca" is written at the bottom right of the second system.

Nas outras três, a flauta interage com a orquestra de forma a mascarar a decorrência do tempo. O movimento contrapontístico é quase inexistente, muito discreto, com intervenções acórdicas em bloco, que se estendem por largos intervalos de tempo como pedais sonoros estáticos. Os tânpûrâs (10), instrumento típico indiano, introduzidos no final da segunda parte, sustentam toda a terceira parte. Para execuções onde não seja possível a utilização desse instrumento, deve-se recorrer a uma fita magnética.

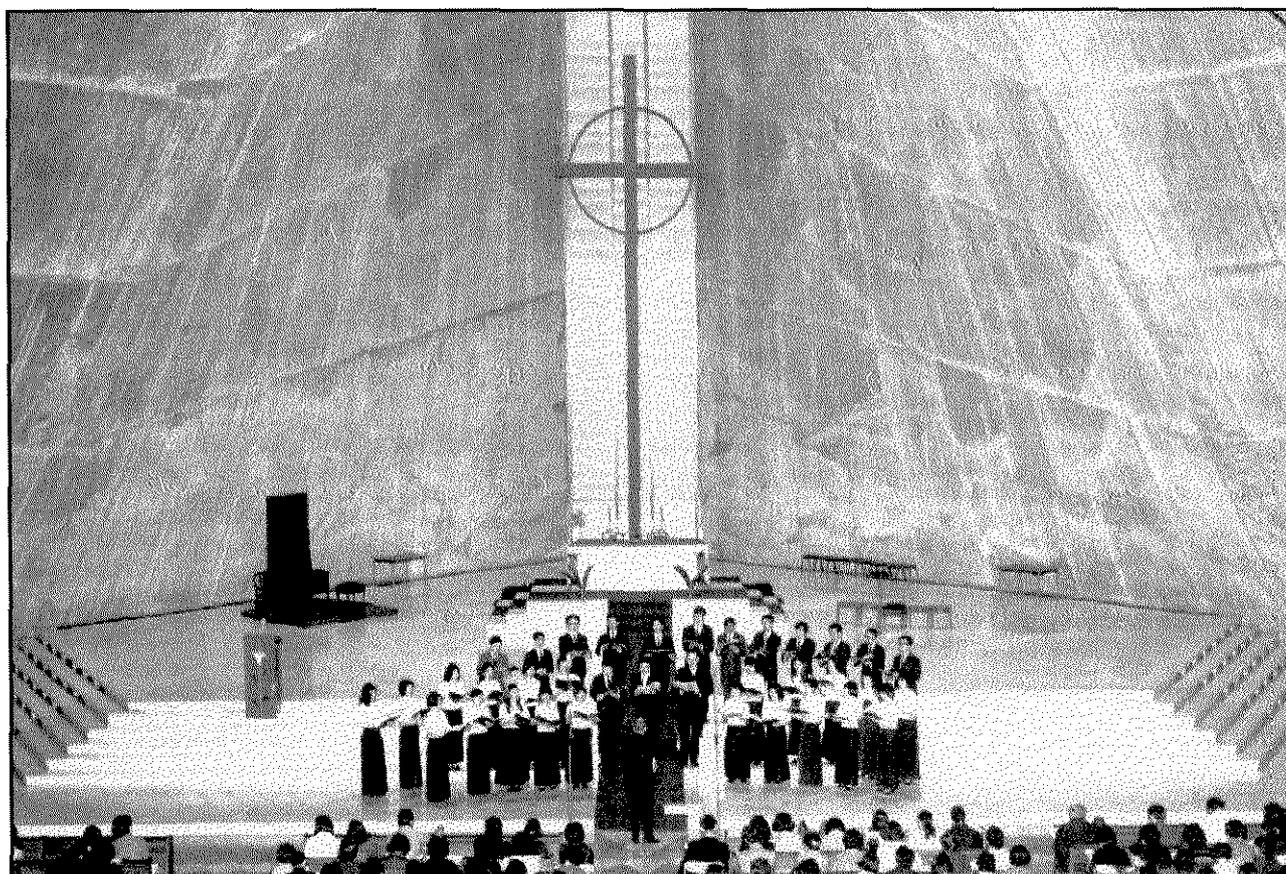
India Report (11) é uma cantata (sobre texto de Lothar Lutze) para soprano, coro misto e orquestra de câmara (flauta, trompetes, tânpûrâs e percussão), e *Advaita* é um concerto para sitar e orquestra (violinos, violas, violoncelos, flauta, oboé, clarinete, trompete, vibrafone e percussão), no mesmo estilo de estruturação planimétrica, com um fluxo de recorrências musicais muito mais dinâmico que em *Sunyata*, em um *concertato* adequado à expressividade do sitar. A orquestra e a flauta em *Sunyata* buscam interagir com o tânpûrâ, como se constituíssem instrumentos acórdicos alternando-se em seus timbres variáveis.

Um artigo sobre Koellreutter publicado em *The Statesman*, de Delhi, a 23 de outubro de 1981, intitulado "Sound of Music unbound", faz o seguinte comentário: "Sua *Cantata Indiana* foi seguida por *Sunyata*, que combinou a psicológica interação de forma e amorfia que o compositor tinha encontrado no "alaap". *Sunyata* foi escrito para flauta e orquestra de câmara com três tânpûrâs gravados

para performances fora da Índia. *Advaita*, um concerto para sitar e duas completas orquestras ocidentais, veio depois. O "alaap" aqui é seguido por um diálogo entre o sitar e as orquestras ocidentais, tocando em seus próprios idiomas mas guiadas pelo regente, revelando uma riqueza de experiência musical que pode somente advir de intensa concentração e um íntimo contacto emocional e mental entre regente e músicos. Sua mais recente criação, *Kala* (Tempo), é instrumentada para oboé e instrumentos de sopro e cordas" (12). O título *Kala* é trocado posteriormente por *Sâmsara* que, por sua vez, é substituído por *Samadhi*. Abordaremos este assunto posteriormente.

III.2 - Década de 70

Em 1970 Koellreutter mudou-se para o Japão, onde viveu até 1974, desempenhando a função de diretor do Instituto Cultural da República Federal da Alemanha em Tóquio e representante regional do Instituto Goethe no Japão e Coreia do Sul, além de lecionar no Instituto de Música Cristã e reger o Choral Heinrich Schütz, por ele fundado, em Tóquio.



No Japão ele compôs *Yu (Yugen)* (1970), *Tanka I* (1971), *Mu-Dai* (1972) e *Tanka II* (1972/1973). *Yu (Yugen)*, sobre 4 poemas (haiku) de Matsuo Bashô, foi escrito para instrumentos tradicionais japoneses e canto; dedicou-o Koellreutter ao compositor Minoru Miki -- que o orientou no

conhecimento da música japonesa -- e à Ensemble Nipponia. *Yu* é dividido em duas partes, cada uma delas constituída por três partes menores (A,B,C). Na primeira parte, A e B são unicamente instrumentais e o primeiro haiku aparece somente em C. Na segunda parte, A é novamente instrumental, B comporta o segundo haiku, C, o terceiro, e o quarto é recitado (e não cantado) ao final de tudo, constituindo a sétima parte. O paralelismo é evidente, pois, no haiku, as 17 sílabas são divididas entre 7 palavras. No caso da música, Koellreutter definiu-as como gestalten individualizadas. O haiku é uma forma poética japonesa caracterizada pela condensação de idéias e conceitos, construída em 3 versos, com 5, 7 e 5 sílabas respectivamente. Em *Yu*, Koellreutter utilizou a mesma proporção na estruturação das gestalten. A escrita instrumental é parecida à de *Sunyata*, com longos pedais acórdicos que se mesclam, gerando timbres inusitados.

Eis a análise de *Yu* feita pelo próprio Koellreutter: "A forma de toda a peça obedece aos princípios formais desse gênero de poesia japonesa, em que , -- segundo Satoshi Tanaka - 'o artista se concentra em um único objeto concreto, ou ocorrência, como símbolo que sugere algo, que está oculto em algum lugar, na profundidade'. O haiku é um poema curto, que consiste em 3 versos de 5, 7 e novamente 5 sílabas, aditivamente justapostas, 'apresentando um conteúdo bem mais profundo do que muitos romances verborrágicos'. Não há, no haiku, uma sequência causal

lógica. Parece que o poeta anotou indiscriminadamente várias idéias, nascidas por acaso; o leitor, de seu lado, sente uma progressão de conceitos por saltos, cuja conclusão, com frequência, é surpreendente.

"Assim como, no haiku, 17 sílabas distribuem-se entre 7 palavras, em *Yûgen* 17 signos musicais distribuem-se entre 7 unidades estruturais ('gestalten'). E a relação entre as sílabas 5/7/5 no poema corresponde à relação 15/21/15 das gestalten, ou seja, uma relação de valores três vezes maiores.

"Como o haiku, também *Yûgen* é baseado numa estrutura global: não há dualidades opostas, que parecem se excluir mutuamente, como meios de expressão. (...) A palavra 'yûgen' significa profundidade e é um dos conceitos básicos da estética tradicional do Japão: o som, devido ao espaço deixado pelo silêncio, desdobra sua força de propagação, sugerindo um presente infinito, mas limitado ... (...) *Yûgen* é expressão sem expressão, uma oração íntima" (13).

Tanka I, para koto e voz (declamação), sobre texto de Shuntaro Mukai, representa um novo marco na trajetória estilística de Koellreutter. Ele abandona a escrita tradicional para penetrar o idioma gráfico do século XX. Não sabemos exatamente de que forma o compositor tomou contato com as novas notações da música moderna. Se, por um lado, ele obedeceu a uma necessidade interior de expressar idéias musicais mais amplas e complexas, por outro, ele também deve ter sido influenciado em sua maneira de compor

pelo conhecimento dessa nova notação. Em sua estada na Alemanha na década de 60, certamente Koellreutter conheceu as conquistas mais recentes no campo da composição. Além disso, faz parte da bibliografia estudada intensamente por Koellreutter o célebre *Notation in new music*, de Erhard Karkoschka (editado em 1966, em sua versão original em alemão), além de *Introduction to composition*, de Boguslaw Schäffer, compêndio que reúne e exemplifica os mais diferentes e ousados experimentos dos compositores do século XX. A figura a seguir, trecho de *Tanka I*, ilustra a maneira como o compositor experimentou, pela primeira vez, a notação musical não tradicional:

The image shows a musical score for 'Tanka I'. At the top, a sequence of notes is written: E, B, B, C#, D, F, A, B, Bb, C, E, F#, G, A. Below this, five numbered measures (1-5) are shown, each containing different non-traditional musical symbols:

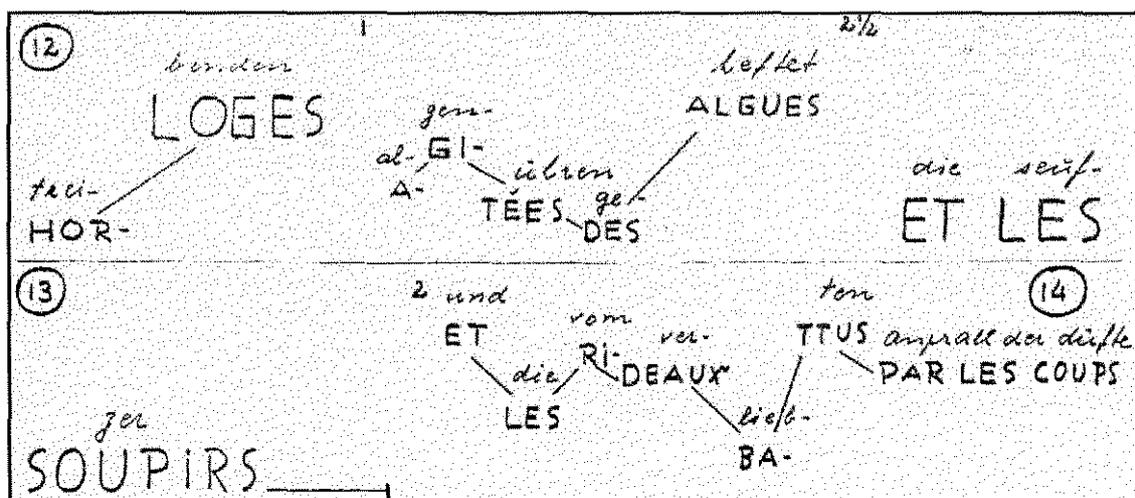
- Measure 1: A vertical line with a series of horizontal bars of varying lengths extending to the right, and a series of dots below it.
- Measure 2: A horizontal line with several small squares above it, and a small diamond shape to the left.
- Measure 3: A horizontal line with a wavy bottom edge, and a single dot below it.
- Measure 4: A vertical line with a series of horizontal bars of varying lengths extending to the right, and a series of dots below it.
- Measure 5: A horizontal line with a wavy bottom edge, a diamond shape above it, and a large L-shaped symbol to the right.

At the bottom of the page, there is a legend with handwritten text in German, explaining the symbols used in the notation:

- = ...
- = ...
- = ...
- ◇ = ...
- L = ...

Koellreutter escreveu uma série de "tankas". *Tanka*, a principal forma do *Waka* - uma modalidade poética cultivada desde a mais remota antigüidade no Japão, e que evoluiu de cantos antigos --, consiste numa seqüência de versos alternados de 5, 7, 5 e 7 sílabas, acrescidos de um verso final de 7 sílabas, num total de 31 sílabas. *Tanka I* possui a mesma forma da poesia (5 partes subdivididas em 5,7,5,7 e 7 seções).

Mu Dai, é uma peça para uma voz qualquer, sozinha ou acompanhada por fita magnética contendo um pedal realizado por tabla, sobre um texto (14) sem título - *Mu Dai* significa justamente "sem título" -- de Pablo Picasso, publicado no catálogo de uma exposição de suas obras em Paris, na década de 60. Koellreutter conta que a idéia desta música lhe ocorreu ao presenciar a cena impressionante de uma mulher realizando suas preces diante do Muro das Lamentações, em Israel. Neste ensaio não há alturas definidas, não há ritmo, não há melodia nem harmonia. As alturas são simplesmente sugeridas em sua relatividade, produzindo o canto falado, o "sprechgesang" tão caro ao criador do dodecafonismo. A música é a própria exploração exaustiva das sonoridades do texto, na tentativa de produzir o indizível por meio das palavras, do som de cada sílaba ou letra, da entonação, do silêncio, da respiração.



Segundo reportagem publicada em 3 de maio de 1984 em *O Estado de São Paulo*, intitulada "Encontro de três dias com a música contemporânea" (sobre um evento artístico que aconteceu no Sesc-Fábrica Pompéia e que reuniu nomes como Koellreutter, Conrado Silva, Jocy de Oliveira, Ana Maria Kieffer e John Boudler), no dia 5 de maio seria realizada a primeira audição de *Mu-Dai*, na interpretação de Margarita Schack. Em 1986 (15 de outubro), foi a vez de Vânia Lovaglio interpretar *Mu-Dai* no 1º Encontro de Compositores Latino-americanos de Belo Horizonte. Nas comemorações de 75 e 80 anos de Koellreutter, *Mu-Dai* voltou a ser executada: em 25 de setembro de 1990, na Série "Música no IBAM" - "Koellreutter por ele mesmo"; e em 12 de junho de 1995, na voz de Margarita Schack.

Tanka II, para piano, voz declamada e tam-tam ou gongo grave, é bastante parecida a *Tanka I* no estilo de notação, na utilização da voz e no tipo de contraponto dialogal entre voz e instrumento. Também *Tanka II* se baseia em um

texto de autor japonês: Shutaro Mukai. O ensaio é dividido em duas partes, "Kami-no-ku" e "Shimo-no-ku". O piano é utilizado também como instrumento de percussão, outras vezes com alguns recursos de piano preparado, interagindo, inclusive, com objetos como escova de metal, baqueta, chave de afinação e outros. O próprio pianista deve tocar o Tam-tam. O declamador deve situar-se num lugar qualquer ao fundo da platéia.

Tanka II foi dedicada ao pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira e executada em Brasília, em setembro de 1976, no II ° Encontro Nacional de Compositores, tendo o próprio Paulo Affonso ao piano e Koellreutter declamando. Em novembro de 1980, foi levada a público nos Seminários de Música Pró-Arte, e em 8 de setembro de 1982 teve sua primeira audição no Uruguai (pianista: Hector Tosar). Em 24 de junho de 1983, no Vortragsaal Beethovenhalle, em Bonn, após uma conferência de Koellreutter intitulada "Neue Musik aus der Dritten Welt", foram apresentadas *Tanka II* e *Konstellationen* (1982), na voz do próprio compositor. *Tanka II* foi uma peça muitas vezes escolhida para representar uma faceta poderosa na obra de Koellreutter: a utilização da voz humana na música. Nas comemorações de 70 e 80 anos de Koellreutter, *Tanka II* foi ouvida: em 7 de novembro de 1985, no "Koell-Rock in Rio", na Sala Cecília Meireles, com Margarita Schack e Tato Taborda; em 27 de novembro do mesmo ano, no Auditório da Escola de Música da UFMG (ao piano, Rosângela Pereira; voz: Koellreutter); em 12 de junho de

A audição desta obra (15) foi o impulso originário da importante correspondência - editada no livro *À procura de um mundo sem "vis-à-vis" (Reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental)* (16) -- entre Satoshi Tanaka, professor de alemão da Universidade de Meisei em Tóquio, e Koellreutter, entre 1974 e 1976. Tanaka inicia sua carta -- datada de 2 de setembro de 1974 - com as seguintes palavras:

"Acabo de ouvir seu novo trabalho intitulado 'Yume no naka no hito', escrita para 'Koto', instrumento tradicional do Japão e voz falada, sobre um texto em língua japonesa. Ouvindo essa composição, sente-se a influência da sensibilidade e da estética japonesas. Não se tem a impressão, no entanto, e isto me surpreendeu, de se tratar de 'niponização'. Admiro-lhe a capacidade de ter mantido sua identidade e individualidade, apesar da influência japonesa. Seguramente, o senhor sabe muito bem quão distante está da música tradicional japonesa; sabe também, e estou convencido disto, distanciar-se do objeto alheio e contemplá-lo objetivamente. Assim consegue dominá-lo, faculdade que os artistas japoneses geralmente não possuem quando se defrontam com culturas alienígenas" (17).

"De fato, nunca tentei imitar música japonesa" - responde Koellreutter -, "muito menos compô-la, mas admito, sem acanhamento, que a experiência musical e emocional que vivi no ano de 1953 - quando, pela primeira vez, estive no Japão - ao entrar em contacto com a música da corte

japonesa, exerceu influência decisiva em minha atividade criadora e artística. Não no sentido de uma mudança provocada por essa experiência, mas sim no de uma confirmação de ideais estéticos que foram os meus, desde a juventude.

"Tais ideais são, por exemplo: concentração extrema da expressão, economia de meios, renúncia ao prazer exclusivamente sensorial, clareza e precisão, liberação de um conceito de tempo racionalmente estabelecido, assimetria, forma aberta e variável e outros conceitos mais. Sempre rejeitei a idéia do som pelo som. A meu ver, o som é sempre o pólo complementar daquele elemento fundamental da música, sem o qual, a vivência artística não é possível: o silêncio. Não me refiro ao silêncio no sentido da não-existência do som, mas sim no sentido de 'sei jaku', ou seja, calma interior e equilíbrio, como fundo originário da vivência espiritual, condição de ordenação e critério de conteúdo e valor.

"(...) Foram esses os ideais que, em 1953, encontrei confirmados no Japão.

"Sem a vivência da música 'Gagaku' do Japão e a análise da mesma, não teria tido, talvez, a coragem de empregar e prosseguir desenvolvendo os princípios estéticos acima mencionados, parcialmente contrários aos da música tradicional do ocidente" (18).

Estas declarações nos remetem aos motivos originários das transformações essenciais ocorridas na poética

koellreutteriana e respectiva ideologia estética e confirmam a procedência de suas principais influências.

Koellreutter está então voltando ao Brasil, após 13 anos no exterior. Coincidentemente, retoma a poética de sua produção anterior, da qual se distanciara a partir de *Tanka I*.

Tanka IV ("Hisakata no / Hikari nodekeki / Haru nohini / Shizu kokoro naku / Hana no chiruran") é uma composição de uma simplicidade e despojamento ímpares, dividida gestalticamente em cinco partes, cada uma delas correspondendo a um verso, retornando Koellreutter à escrita tradicional e à linguagem serial e planimétrica de *Concretion*. O mesmo ocorre em *Tanka V*, dedicada a Tadasama Sakai, a terceira das *Três peças para piano* (já analisada), assim como em *Issei*.

Issei, de 1977, para voz e orquestra de câmara (2 clarinetes, trompa, trombone tenor, bandolim, contrabaixo e percussão: pratos, tam-tam, wood-block, agogô e xilofone), apóia-se em texto de Haroldo de Campos. Estruturada em três partes, divididas em 4, 7 e 4 seções respectivamente, a primeira e a terceira contendo "nasce / morre" e a segunda, "renasce / remorre; desnasce / desmorre". A primeira parte é declamada da platéia, as outras duas são cantadas no palco.

A primeira audição de *Issei*, no Rio de Janeiro, na voz de Eunice Rubim e regida pelo próprio autor, ocorreu a 5 de janeiro de 1982, no V Panorama da Música Brasileira Atual,

na Escola de Música da UFRJ. Em 1983 (18 de maio), no Festival do 10º Aniversário da Orquestra Sinfônica do Estado de S.Paulo, foi a vez de Margarita Schack interpretar *Issei*, também sob a regência de Koellreutter.

Ainda em 1977 Koellreutter compôs o primeiro dos *Três cantos para uma voz qualquer sem acompanhamento*, *O preto Serafim caiu do andaime*, sobre um texto de Rossini Camargo Guarnieri (19). Os outros dois, *Moda dos quatro rapazes* (20) e *Enquanto o mundo...* (21), ambos sobre textos de Mário de Andrade, foram compostos no ano seguinte. Os *Três cantos* foram dedicados a Eládio Pérez-González e foram por ele interpretados diversas vezes (22). O compositor, nesses *Três Cantos*, mistura fala e canto de forma extremamente expressiva, em linguagem atonal. Maior austeridade seria impossível alcançar: a voz e nada mais, sublinhando os textos, escolhidos não somente por suas qualidades sonoras, mas também, e talvez até principalmente - como invariavelmente ocorreu na obra do compositor -, por sua temática social não-conformista e crítica.

Na mesma época de *Três cantos para uma voz qualquer sem acompanhamento* situa-se a gênese de *Acronon*, para piano e orquestra, que se constitui em outra linha divisória na produção de Koellreutter. Nela, a linguagem gráfica buscada em *Tanka I* se radicaliza na escrita do piano -- nas partes segunda e terceira da peça --, figurada mediante diagramas "impressos" em uma esfera cuja transparência permite a sobreposição de imagens. A análise detalhada de *Acronon* se

encontra ao final deste capítulo. O experimentalismo em torno da busca da aleatoriedade relativamente controlada encontra uma forma na linguagem do compositor. Outras composições virão, no entanto, antes que Koellreutter se aventure completa e exclusivamente a esta prática.

Acronon foi estreada em 20 de novembro de 1980, em concerto da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília, regida por Koellreutter e tendo como solista Caio Pagano, a quem a obra foi dedicada. A 2 de setembro de 1990, ela foi novamente apresentada no encerramento do 26° Festival de Música Nova", no Masp, em São Paulo. O solista foi Nahim Marun, acompanhado pela Orquestra Experimental de Repertório, regida pelo autor.

Tanka VI (1979) -- que, infelizmente, não pudemos conhecer --, é, de acordo com informação de Carlos Kater constante no apêndice de sua tese *H.J.Koellreutter e a Música Viva, movimentos em direção à modernidade* (p.244), um ensaio serial e planimétrico e se compõe, na verdade, de duas peças independentes, uma para flauta e outra para violão, que foram agrupadas - segundo o compositor -- em virtude da brevidade de duração de cada uma delas.

III.3 - Década de 80

Em 1980 Koellreutter compõe *Cidadezinha qualquer*, sobre texto (23) de Carlos Drummond de Andrade, para vozes femininas e masculinas. A estruturação acórdica pedal, que se transforma em movimentos muito lentos, imita a idéia de lentidão do texto. A influência "contemplativa" da música japonesa continua exercendo seu fascínio sobre o compositor.

Samadhi (1981), para oboé, orquestra de câmara (flauta, clarinete, clarinete baixo, fagote, trompete, 6 violinos, 6 violas, piano e percussão: wood-block, agogô, warter gong, vibrafone, pratos, tambor, tambor militar) e fita magnética (som de 3 tânpûrâs), dedicada a Leon Biriotti, rememora a fase de inspiração indiana. Este retorno à fase indiana deu-se provavelmente em virtude de sua viagem àquele país em outubro de 1981, convidado a dirigir a "Bombay Chamber Orchestra" (24) e a realizar uma palestra sobre "Contemporary Experience in Music" num simpósio que ocorreu no Gandharva Mahavidyalaya, em Nova Delhi (25).

O compositor escreveu o título *Samadhi* (estado de profunda, passiva e absorta contemplação e participação na consciência do absoluto) sobre *Sâmsara* (continuação, passagem, "vir-a-ser" contínuo, numa roda de renascimento e morte), que por sua vez, substituía *Kala* (tempo eterno), fato ao qual já nos referimos anteriormente. A forma é

semelhante à de *Sunyata* (Vacuidade): quatro partes em que a primeira apresenta o alaap executado pelo oboé; nas outras três a orquestra realiza contraponto de importância comparável à do solista. A construção é planimétrica -- à maneira da fase inaugurada por *Concretion* - fortemente estruturada serialmente.

Tanka VII (1981/1982), para voz, orquestra e um sem-número de rádios portáteis, foi dedicada à Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e ao seu maestro titular, Eleazar de Carvalho. Ensaio planimétrico serial, baseado nas letras do nome do maestro Eleazar, a composição é dividida em 5 partes que comportam, respectivamente, 5, 7, 5, 7 e 7 módulos, à maneira da estruturação poética do tanka. O texto (26), de Thomas S. Eliot, é introduzido somente na 4ª parte e se estende até o final da composição, quando uma infinidade de rádios portáteis surge dentre a platéia, encaminhando-se em direção ao palco, finalmente encobrendo o som da orquestra. Simbolicamente, a nosso ver, antevê a vitória da cultura de massa sobre a cultura do intelecto e do espírito.

Konstellationen, para voz, orquestra de câmara (violoncelo, flauta e piccolo, clarinete, saxofones soprano, alto e tenor, trombone, piano e percussão: vibrafone, pratos, folha de zinco, agogô) e fita magnética (som de tânpûrâs), foi composta entre 1982 e 1983. A peça está estruturada em 3 partes, sendo a segunda na forma de tanka. O canto, sobre texto (27) de Eugen Gomringer, poeta

suiço-boliviano, comparece na 2^a e na 3^a partes. A linguagem é serial e planimétrica, estilo "pós-1960".

A década de 80, para Koellreutter, parece ser de retrospectiva e de revisão de conceitos. Em *Konstellationen*, por exemplo, o compositor mistura: a sonoridade de colorido indiano (tânpûrâs); a forma da poesia japonesa que explorara nas *Tankas*; arquiteturas acórdicas, com transformações timbrísticas vagarosas, e contrapontos pontilhistas, dinâmicos; a utilização da voz - tão experimentada desde as primeiras composições; e o idioma alemão, idioma materno. Eis uma página do manuscrito, com o início da terceira parte:

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece 'Konstellationen'. At the top, it is labeled 'M.M. 44' and 'III'. The notation consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef, with notes and rests. The second system has a treble clef and a bass clef, with notes and rests. The third system has a treble clef and a bass clef, with notes and rests. There are various markings, including 'p' for piano and 'f' for forte, and some numbers like '10', '11', '12', '13', '14', '15', '16', '17', '18', '19', '20', '21', '22', '23', '24', '25', '26', '27', '28', '29', '30', '31', '32', '33', '34', '35', '36', '37', '38', '39', '40'. The notation is dense and complex, characteristic of serial music.

Konstellationen

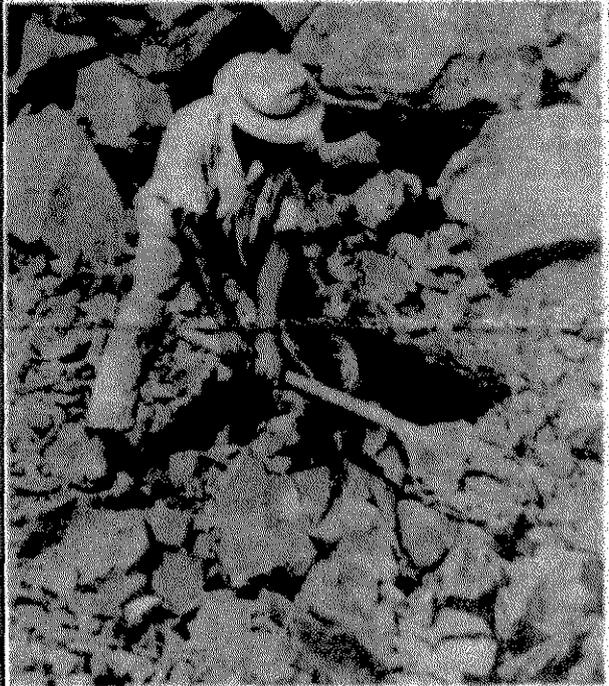
foi executada a 24 de junho de 1983 no Vortragsaal Beethovenhalle, em Bonn, na Alemanha. Em 10 de outubro do mesmo ano, foi novamente apresentada no I Festival de Música do Terceiro Mundo promovido pela Funarte, no Rio de

Janeiro, com a participação de Margarita Schack.

No anos de 1983 e 1984 Koellreutter esteve envolvido numa importante e difícil missão, a de dirigir o Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí, que acabou por transformar-se em um pesadelo devido às injunções políticas que se lhe depararam. Com esse estado de espírito compôs *Retrato da Cidade*, último ensaio que chega a concluir na década de 80. *Retrato da Cidade* (1983/1984), para barítono e cordas, sobre texto (28) de Antonio Pavone, publicado na *Folha de São Paulo*, foi dedicado a Eládio Pérez-González, que a estreou em 7 de novembro de 1987, no 4º Concerto da VII Bienal de Música Contemporânea Brasileira, na Sala Cecília Meireles

(Rio de Janeiro). Embora a linguagem seja a mesma, o estilo desta composição é bem diferente do das anteriores: o

Retrato da cidade
Sexo sangrando solidão



O drama de Benedito Alves de Lima, de 25 anos, um dos milhares de migrantes nordestinos que vivem apinhados nesses alojamentos sujos de nossa cidade, nunca poderá ser conhecido com exatidão científica. O que se sabe é o que consta desses documentos feitos pela burocracia da vida. Ele está morto, o atestado de óbito afirma. Matou-o a solidão que sentia no peito? A saudade da terrina? O desejo de amar?

A verdade é que ele cortou seu próprio sexo, num ato desesperado. O desejo de castração, algo estranho, mutilação de seu próprio corpo. E a verdade é que esta mutilação há tempos, dentro de si, como uma navalha a cortar sua alma de homem simples, servente de pedreiro com coração de carne, a trabalhar a pedra da cidade em construção surda.

A verdade é que Benedito sangrou. E como sangrarão outros Beneditos da construção civil. Enquanto as condições de vida que esses homens vindos do Norte para a ilusão da cidade de pedra forem tão desumanas quanto são hoje nunca cessarão de sangrar. Se um dia, Beneditos. Seus nomes não importam. O sexo pulsante. A cidade com suas bailarinas nuas, a rodopiar nas revistas coloridas. Sexo, prazer, delírio e o pulo fatal do 4.º andar do Hospital das Clínicas. A navalha na alma a cortar o sexo sangrando. No alojamento, a foto de uma mulher.

ANTONIO PAVONE

contraponto é nervoso, rápido, os contrastes são gritantes, a ênfase dramática é muito maior. O texto, por seu conteúdo jornalístico, realista, mas poético, relatando a desgraçada morte de um operário de construção civil, por certo influenciou Koellreutter nessa ambientação menos estática e mais pungente das ocorrências musicais. Em reportagem publicada na *Folha de São Paulo* a 5 de novembro de 1987, Koellreutter declara: "Escrevi '*Retrato da Cidade*' para o barítono Eládio Perez Gonzalez, que cantará nesta primeira audição da obra. A composição não exige necessariamente a voz de um barítono, pode ser um baixo ou um tenor. Os instrumentos de corda - dois violinos, uma viola, um violoncelo e um contrabaixo - não são tratados de maneira convencional, mas como geradores de novos timbres".

Uma retrospectiva global nos mostra que década de 80, da mesma forma que na década de 50, Koellreutter produziu um número reduzido de obras. Outra semelhança entre ambas as décadas foi a dedicação intensa à atividade didática. De mais a mais, o compositor deve ter passado novamente por um momento de profunda reflexão e auto-avaliação, uma vez que a década de 90, assim como a de 60, inaugurou uma nova fase de experimentação que não retrocedeu para a poética expressa até meados dos anos 80.

III.4 - Década de 90

Desta vez, o operário da construção civil vira músico. Koellreutter compõe *A Sinfonia Ruidística Rôdô (um monumento)* (1990), para a reinauguração do Teatro José de Alencar em Fortaleza, Ceará, ocorrida a 26 de janeiro de 1991, depois de dois anos de restauração. A palavra japonesa *rôdô* significa trabalho.



Os instrumentos são as ferramentas de trabalho dos operários: serras circulares (corrupios), serras tico-tico, furadeiras elétricas, furadeiras simples, lixadeiras (cortando pedra de cimento), martelos, cortadoras de granito, serras (cortando tijolos), marretas (golpeando ferro).

Rôdô é estruturada em 3 partes. Na primeira parte, a mistura de timbres vai se produzindo de maneira lenta, gradual, com a inclusão e exclusão de grupos sonoros dos instrumentos supracitados (ferramentas). Na segunda parte, intitulada "Caos",

além dos "instrumentos" acima descritos, participarão equipamentos pesados como betoneiras, latarias, folhas de zinco, gritos dos operários (os gritos normalmente ouvidos em uma construção), além do ruído de veículos (motocicletas, automóveis e, se possível, até helicópteros e aviões). Na reinauguração do teatro só foi possível incluir a entrada de motocicletas dos batedores da polícia militar, levando o "caos" à sua culminância... A terceira parte é uma polifonia de martelos, de vários formatos, pesos e tamanhos, cuja estrutura contrapontística é baseada na série Fibonacce, do matemático italiano Leonardo de Piza (1170-1240): 1 1 2 3 5 8 13...

Ao final da terceira parte há a declamação de um texto de Rossini Camargo Guarnieri (adaptado por Koellreutter) por todos os operários que participaram da execução:

"Nós trazemos em nossas veias
o sangue de todas as raças,
nós trazemos no coração
a angústia de todos os povos.
Nós somos a voz do grande rio
do desespero humano,
somos a grande voz anônima
dos oprimidos
que não sabem
ou não podem falar..."

Mais uma vez, sua composição se inspira em um texto de temática sócio-política. Coerentemente com tudo o que

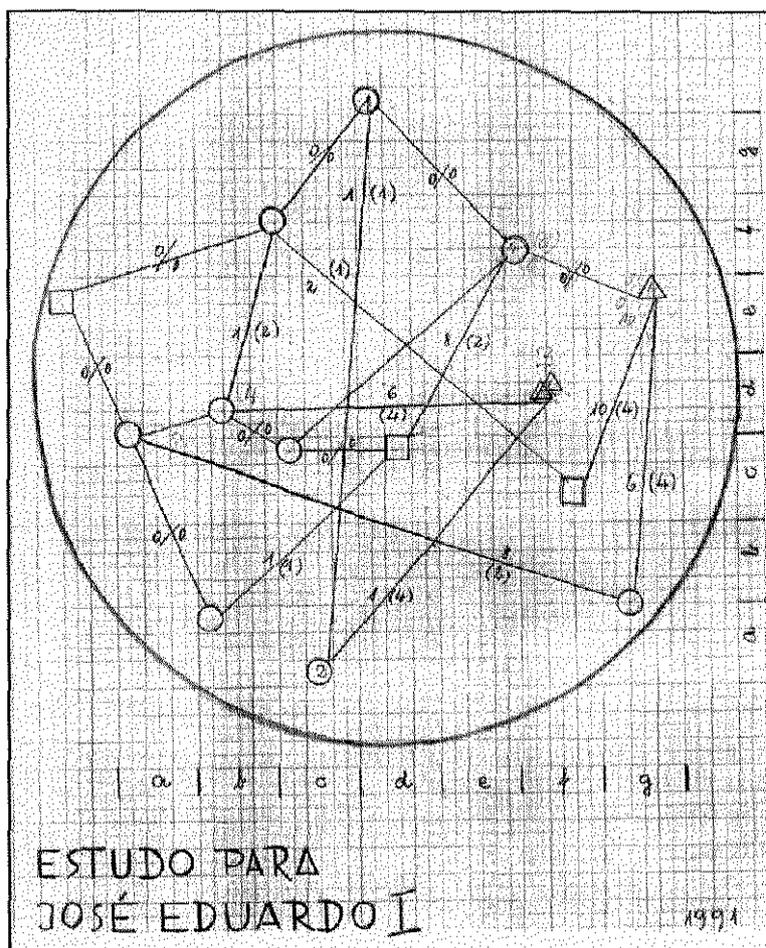
sempre professou, foi um artista que interagiu com os problemas e a sociedade de seu tempo.

" A primeira (parte) partiu da idéia da monotonia tediosa, socialmente triste do trabalho dos operários" - declara Koellreutter. "A segunda, evoca o caos e a poluição sonora das cidades, interrompida pela polícia (a ordem vigente). A terceira representa a transcendência de tudo isso, pela ordem na arte - no caso, a polifonia dos martelos". (29)

Em 1992, no dia 22 de agosto, *Rôdô* voltou a ser executada na inauguração de um Centro de Educação Integrado, marcando a abertura do 1º Encontro Internacional de Música Nova de Curitiba. A 27 de outubro do mesmo ano, novamente executada no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, por ocasião da 9ª Bienal.

Entre 1988 e 1990 Koellreutter compôs *Wu-Li*, desenvolvendo a técnica diagramal que utilizara em *Acronon*. A partir de agora Koellreutter não retornará às poéticas anteriores. *Acronon* inaugurara uma linguagem e uma filosofia de composição que serão aprimoradas a cada novo ensaio a partir de *Wu-Li* (o qual será analisado no final deste capítulo). Os *Estudos para José Eduardo (Edu)*, de 1991, foram criados utilizando os mesmo recursos composicionais. Foram dedicados ao pianista José Eduardo Martins, que os apresentou em primeira audição no Festival Música Nova em 26 de agosto de 1991, no Teatro Municipal de Santos. No dia 27, o mesmo programa foi apresentado no

Auditório do Instituto de Artes da UNICAMP, em Campinas. Em 12 de junho de 1995, no concerto em homenagem aos 80 anos



de Koellreutter, *Edu* foi novamente executada por José Eduardo Martins no Auditório do Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo.

Ao conjunto de obras iniciado por *Acronon* juntam-se *Audio - Game* (1992 / 1993) , *Dharma*,

a ópera *O Café*, sobre texto de Mário de Andrade (que não analisaremos no âmbito desta tese) e *Systáticas III* (que, segundo consta, reúne todas as técnicas já empregadas por Koellreutter e cuja partitura nos é desconhecida até o presente momento). A análise que Koellreutter faz desses ensaios praticamente define a estética relativista do impreciso e paradoxal. Observando-se o que o autor escreve sobre *Wu-Li*, *Edu* e *Audio-Game*, percebe-se claramente como ele vai depurando as questões conceituais relativas à nova maneira de vivenciar a música: intérprete sendo ouvinte e co-autor e vice-versa, em três direções complementares.

“O *Estudo para José Eduardo* constitui um trabalho de

tendência estruturalista, se se entende por estruturalismo uma corrente estética em que unidades estruturais (gestaltes) substituem melodia, harmonia e outras características da música tradicional formando a idéia de uma teia de interrelações em constante movimento (variações)" (30). Em análise posterior de *Audio-Game*, Koellreutter ressalta o aspecto de aleatoriedade desses ensaios: "O estilo é o de um estruturalismo planimétrico e dinâmico, em que não há componentes de obra definidos, fixos e estáveis, imutáveis e precisos. É possível afirmar que a estrutura planimétrica da peça é de natureza randômica" (31). No caso de *Audio-Game*, o acréscimo do repertório de signos sonoros do total cromático definido no diagrama acaba restringindo o campo de liberdade da aleatoriedade e, portanto, enfatizando o componente estatístico da composição: "Cada um dos diagramas está associado a um processo de distribuição dos índices de redundância e informação que permite calcular a probabilidade de ocorrência de um determinado processo musical" (32).

"Desaparecem os contrários opostos ('contrária sunt complementa', Niels Bohr), assim como consonância e dissonância, tônica e dominante, acorde e melodia, contraponto e harmonia, tempo fraco e forte, assim como a antinomia de temas contrastantes" -- todos esses conceitos, conforme vimos, já estavam presentes na teorização de *Concretion* (1960). "Desse modo, desaparece também a

contraposição de composição e improvisação" - idéia que vai se tornando cada vez mais objetiva na realidade da execução. "Edu é um meio-termo de música, composta e predeterminada, e música a ser improvisada. Compositor e intérprete ou até o ouvinte tornam-se co-autores, por assim dizer. O *Estudo para José Eduardo* é portanto 'onijetivo', um trabalho que desconhece a divisão rigorosa entre subjetivo e objetivo, unindo o intuitivo e o racional. (...) A partitura de Edu é multidimensional, se se entende por dimensão a sucessão e simultaneidade dos sons (1ª e 2ª dimensão, respectivamente), convergência e integração dos mesmos (3ª e 4ª dimensão respectivamente)" (33). Na análise de *Audio-Game*, o autor abrange e sintetiza esses conceitos: "No âmbito da 'Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal', os conceitos tradicionais são ultrapassados à medida que a consciência do homem moderno caminha para uma nova dimensão, a chamada Quarta dimensão, isto é, a unidade de espaço-tempo" (34).

Voltando à análise de *Edu*: "A composição, portanto, permite realizações de partituras modais, tonais, politonais, atonais, seriais e independentes de idiomas sonoros tradicionais" (35), idéia que Koellreutter amplia em *Audio-Game*: "O diagrama é integrante, integrando todas as qualidades e propriedades que caracterizam os idiomas musicais até hoje existentes" (36).

"A estrutura de *Edu* é holística; pois sua partitura prevê duas realizações: uma realização 'A' estruturando os

sons, e uma outra, 'B', estruturando pausas e silêncios" - como em *Wu-Li* - "à semelhança das imagens positiva ou negativa da fotografia, ou à imitação da renda que, formando desenhos de malhas abertas, faz transparecer o fundo 'vazio' subjacente. Pois, a composição holística não permite que o som seja separado do espaço vazio, ou seja, o silêncio em que ele ocorre" (37). Koellreutter define a condição holística, na análise de *Audio-Game*, da seguinte maneira: "*Audio-Game* só pode ser compreendido em termos relativistas, ou seja, em termos de uma estrutura em que as três dimensões (sucessão, simultaneidade e convergência dos sons e ocorrências musicais) estejam fundidas em uma entidade multidimensional. Os sons e as ocorrências musicais não devem ser compreendidas como elementos de caráter espacial, mas sim, como elementos 'não-locais'. São estes que, na estética moderna, passam a se apresentar como fonte de estruturação orgânica. Acontece que os inter-relacionamentos da composição multidimensional e multidirecional nada têm a ver com localidade no espaço e no tempo, como foi o caso na música tradicional. É a qualidade do englobamento holístico que constitui a norma para o julgamento e a apreciação da música estruturalista de caráter planimétrico. É preciso encarar os signos sonoros, assim como as unidades estruturais, como processos e não como fatos. E, mais do que isso, como manifestações mentais que negam a existência de qualquer substância material" (38).

Parece-me desnecessário destacar o grau de diafaneidade e subjetivismo que os conceitos organizados por Koellreutter vão atingindo ao longo de sua vida e, principalmente, agora, quando o compositor se encaminha para completar 85 anos de existência. O próximo capítulo de nossa tese procura reunir e sintetizar essas idéias que, em seu conjunto, foram intituladas Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal.

No Manifesto de 1944, como vimos no primeiro capítulo desta tese, Koellreutter e seus companheiros consideravam-se protagonistas de uma "revolução espiritual" e portadores de "um novo estado de inteligência". E Juan Carlos Paz, referindo-se ao impacto provocado pela ação de Koellreutter em nosso meio musical, afirmava que aí tivera início "a era da estruturação consciente, planejada em prol da libertação dos fatores meramente localistas, em busca de um sentido geral, universalista". Se ainda estivesse vivo, Juan Carlos Paz ficaria surpreso com a profundidade que alcançou a estruturação consciente de Koellreutter ("manifestações mentais que negam a existência de qualquer substância material")? Ou antes estaria decepcionado com a "modorra musical brasileira", que parece que mais uma vez se instala em nosso meio? Dizíamos que a vinda de Koellreutter ao Brasil foi uma viagem no tempo ... Acreditamos que ele segue à frente de seu tempo, cômico de seu dever de artista. Na verdade, sua mensagem é atemporal.

III.5 – Análises

III.5.1 – Acronon

Acronon, para piano e orquestra, foi composto entre 1978 e 1979 e dedicado a Caio Pagano.



Acronon significa ser independente, livre de tempo medido, do tempo do relógio, do metrônomo e, portanto, em termos musicais,

da métrica racional, da duração definida e determinada, e do compasso. *Acronon* é uma tentativa de realizar música que ocorra no âmbito de um tempo qualitativo (tempo como forma de percepção!), pela ausência de referenciais fixos, pela relatividade das ocorrências musicais e pela trocabilidade – em princípio – dos signos musicais. Tempo, em *Acronon*, não é um processo real, uma sucessão efetiva de sons que o intérprete se limita a registrar, mas sim a vivência que resulta da relação de um determinado estado emocional com as diversas ocorrências musicais” (39).

Esta peça divide-se em três partes. A primeira delas foi composta para piano (o solista é auxiliado por um ajudante que interage com o instrumento através de golpes

de baqueta nas vigas de metal da harpa do piano) e tam-tam.

Na segunda e na terceira partes, o piano contracenava com uma orquestra de instrumentos de sopro (flautas, flautim, oboés, clarinetes, fagotes e contrafagote, saxofone contralto, saxofone tenor, trompas, trompetes e trombones) e percussão (vibrafone, tam-tam, pratos). A segunda parte utiliza grandes massas sonoras; a terceira é pura música de câmara: todos os instrumentistas são solistas e a escrita é muito mais rarefeita.

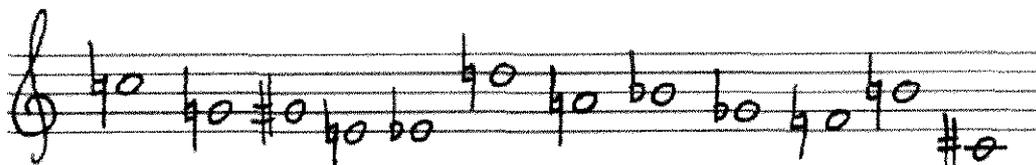
A relação entre as partes está -- como ocorre com freqüência na obra de Koellreutter -- ordenada pela relação do ten-chi-jin (céu - terra - homem) (40). A primeira parte é a mais curta (jin), compreendendo 75 unidades de tempo (a peça está organizada através de pulsos e não de compassos); a segunda parte é formada por cinco seções que totalizam 124 unidades de tempo (corresponde ao chi); e a terceira parte, a mais longa delas (ten) e, entretanto, a mais rarefeita e contrapontística -- contrastando vigorosamente com a densa textura acórdica da segunda parte --, é constituída também por cinco seções, que completam 151 unidades de tempo.

A escrita dos instrumentos da orquestra, na totalidade da obra, e do piano, na primeira parte e nas quatro primeiras seções da terceira parte, é tradicional. Na segunda parte e na última seção da terceira parte, o solista se orienta por meio de uma escrita de estruturação planimétrica: diagramas distribuídos sobre uma esfera transparente. Esta esfera pode ser livremente movimentada

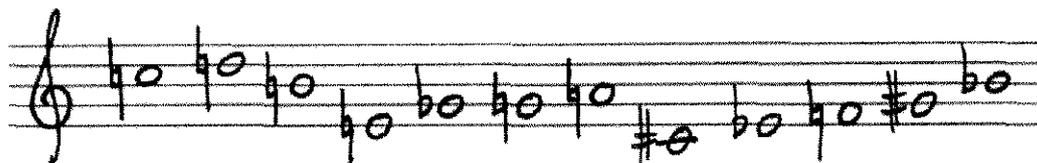
pelo solista a fim de que as estruturas diagramáticas se superponham de variadas formas, possibilidade promovida pela transparência da esfera.

Acronon tem na obra de Koellreutter uma posição marcante, pois representa o momento de maior transformação na poética do compositor. Mais de dez anos se passaram antes que Koellreutter concretizasse o próximo ensaio que explorou o mesmo tipo de estruturação em forma de diagrama -- *Wu-Li*. Foi um período de necessário amadurecimento para descobrir as potencialidades da nova escrita que se converteu - para Koellreutter - em uma forma de expressão mais adequada aos ideais estéticos que engendrou e perseguiu ao longo de sua vida.

O encarte do disco da Gravadora Tacape (04/03/83: Série "Música Nova da América Latina") -- onde esta obra é executada pela Orquestra do Teatro Nacional de Brasília, tendo como solista Caio Pagano, e como regente o compositor -- contém uma rápida análise desta peça assinada pelo próprio Koellreutter. Nesta análise afirma-se que a estrutura da partitura de orquestra obedece à série:



e a partitura do piano, à série:



Esta última, aliás, deriva da primeira como a série "cromática" foi derivada da original em *Música 1941*.

Rastreamos toda a partitura em busca da utilização dessas séries, em todas as suas possíveis formas, e, como resultado dessa pesquisa, somente conseguimos localizar pequenas famílias das séries, quase irreconhecíveis. Discutindo a questão com o compositor, aventou-nos ele a hipótese de ter utilizado os intervalos da série, mas não em uma ordem determinada, o que, a nosso ver, destrói completamente a função da técnica dodecafônica.

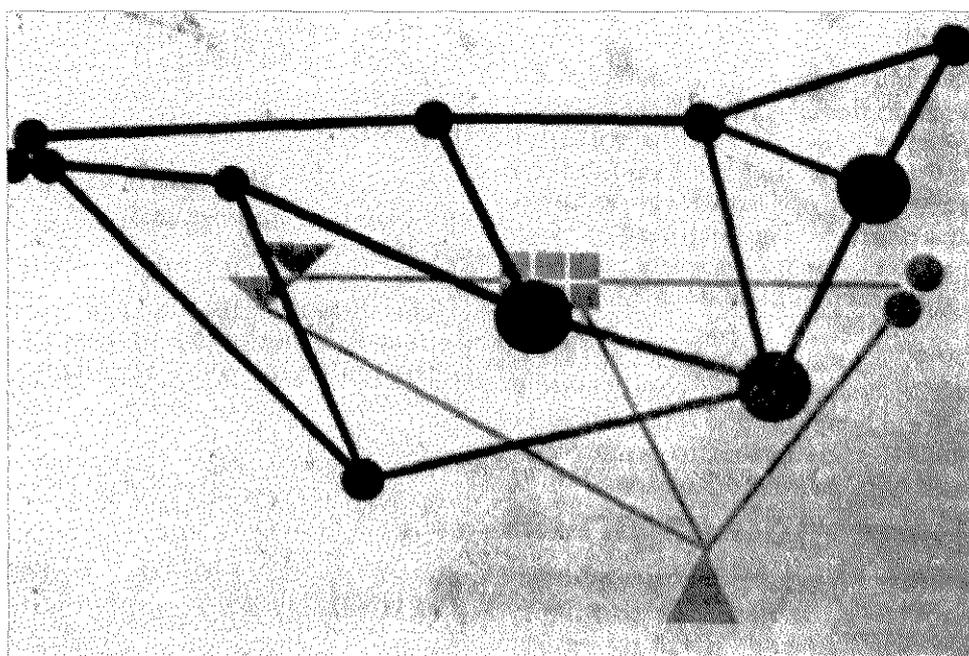
Esta composição, portanto, não foi estruturada dodecafonicamente. É, sem sombra de dúvida, atonal; utiliza profusamente intervalos cromáticos nos acordes que se constituem, por vezes, em verdadeiros clusters, principalmente na segunda parte da composição. Esta é essencialmente homofônica, cordal, com pontuações contrapontísticas especificamente localizadas, que parecem sugerir uma intenção de quebra. A quarta seção da segunda parte é a única que antecipa o estilo da terceira parte, esta, sim, intrinsecamente contrapontística.

O mecanismo que contribui para tornar *Acronon* auditivamente independente do tempo medido, a nosso ver, são os longos pedais acórdicos que causam a perda da sensação de pulso e, portanto, de passagem do tempo. Os eventos (intervenções contrapontísticas) ocorrem sobre um fluxo contínuo de tempo (pedal acórdico) que se estende *ad infinitum*. Este mesmo recurso foi utilizado na última das *Três Peças para Piano*.

A realização dos diagramas obedece a princípios de ordenação determinados pela simbologia e pelo roteiro sugerido pelos diagramas e suas superposições. Neles os símbolos representam:

- Sons de curta duração
- △ Sons de média duração
- Sons de longa duração
- Silêncios e direções possíveis para onde se encaminham as ocorrências musicais

Além das figuras geométricas há as cores (preto, vermelho e verde), que sugerem os andamentos, e o tamanho das figuras, que representa a dinâmica. A seguir, apresentamos um dos diagramas da esfera translúcida.



A altura das notas, acordes ou clusters é relativizada pela disposição em que o símbolo se coloca frente ao olhar do solista. As superposições de diagramas geradas pela diafaneidade da esfera e devido à possibilidade de a esfera ser girada em qualquer direção possibilitam uma pluralidade de novas combinações.

Podemos, dessa maneira, concluir que os meios de estruturação de *Acronon* estão a uma enorme distância da técnica dodecafônica. Como vimos ao longo de nossas análises, a começar por *Música 1941*, Koellreutter norteou a unidade de suas composições utilizando primordialmente o que denominou estruturação gestáltica. Vemos na estruturação planimétrica um desdobramento e, por que não dizer, um aperfeiçoamento da estruturação gestáltica. Aperfeiçoamento na medida em que representou uma depuração da linguagem, tornando-a cada vez mais abstrata, mais simbólica, mais diagramática. Na estruturação planimétrica podemos apreender o esqueleto, a essência da estruturação gestáltica.

A linguagem dos diagramas foi aperfeiçoada em *Wu-li*, conforme veremos a seguir, e em *Dharma*, atingiu uma configuração que delineou de forma mais precisa os graus de liberdade da composição.

III.5.2 - Wu-Li

Wu-Li(41) foi composto entre 1988 e 1990. Este ensaio constitui exemplo significativo da fase mais recente do desenvolvimento poético do compositor: a planimetria.

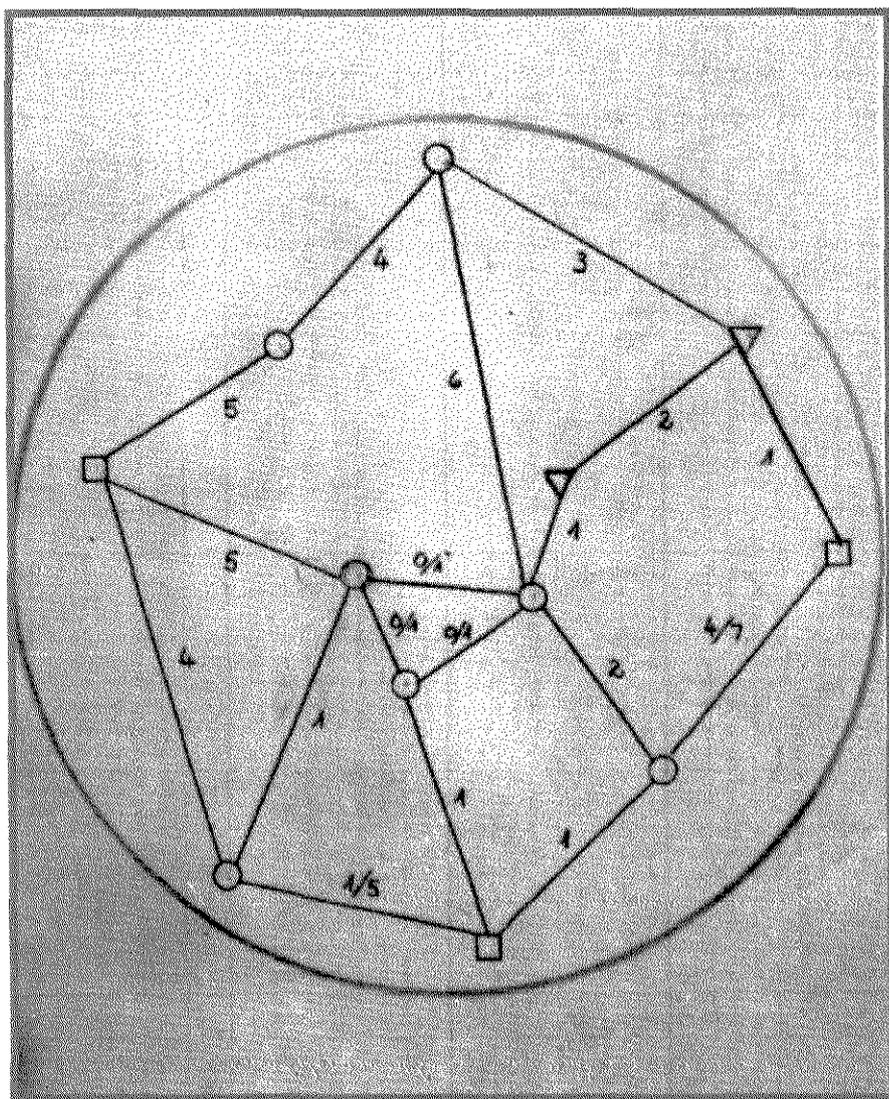
Utilizamos o termo "fase" por falta de uma denominação mais precisa, pois, na realidade, embora tal desenvolvimento se manifeste através de patamares, de "saltos", o desenrolar, o encaminhamento que entremeia a obra do compositor se dá de maneira contínua, num movimento espiral. Com isso, queremos dizer que *Wu-Li* não está distante de *Música 1941*, por exemplo; trata-se apenas de uma realização oriunda de um desdobramento multifacetado da veia criativa de Koellreutter. Essa pluralidade de poéticas que Koellreutter experimentou ao longo de sua maturação artística deu-se, entretanto, através de um disciplinado e coerente encaminhamento estético.

A estrutura de *Wu-Li* é planimétrica. Planimetria, segundo o próprio compositor, é uma maneira específica de ordenar a música estruturalista, tendo como base a Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal (entendendo-se por paradoxal a superação da dualidade de contrários aparentemente opostos). Nessa técnica, as gestaltes (unidades estruturais) substituem elementos da música tradicional tais como melodia, harmonia, temas e desenvolvimento, tempos fortes e fracos.

Na planimetria, o princípio da equivalência substitui o princípio hierárquico. Os elementos são permutáveis e não há pontos de referência fixos, ocorrendo a predominância de

parâmetros imprecisos, a começar pela seleção dos signos musicais pelo intérprete, pois eles não estão fixados por uma ordem temporal determinada.

Em *Wu-Li*, a técnica planimétrica realiza-se num grau de depuramento ímpar na obra de Koellreutter. Embora a liberdade de improvisação dos intérpretes seja muito grande, a estrutura deste ensaio possui um entrelaçamento que propicia, ao ouvinte, o efeito de uma música controlada pelo compositor. Esse tipo de estrutura disciplina a forma, permitindo a livre improvisação dos intérpretes, numa execução essencialmente fluida, num esqueleto, todavia, inteiramente coeso. Observe-se o diagrama K:



Os símbolos, no diagrama K, representam:

	Som ou pausa de curta duração (1 a 2 unidades de tempo)
	Som, pausa ou silêncios de média duração (4 a 8 unidades de tempo)
	Som ou silêncio de longa duração (10 a 20 unidades de tempo)
	Som, pausa ou silêncio de duração equivalente à quantidade de unidades de tempo anotada ao lado da linha

O diagrama K é o resultado de uma série de experiências realizadas pelo compositor.

Nas margens da folha que contém o diagrama sugere-se uma divisão que define as regiões de alturas das notas emitidas pelos intérpretes na execução da improvisação. A partitura, circular, também pode ser posicionada de diferentes maneiras diante do intérprete, o que vai sugerir em que região da tessitura do instrumento as figuras do diagrama vão se localizar.

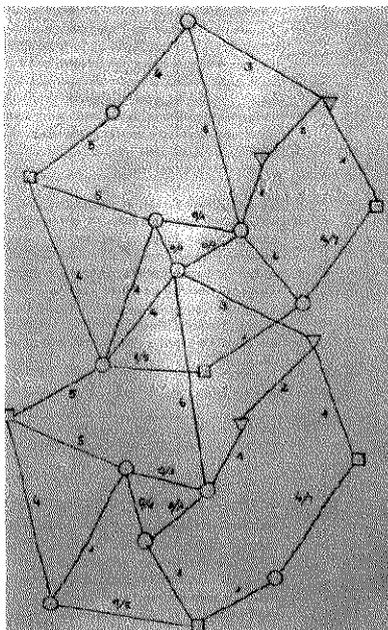
Essa composição permite grande liberdade de escolha da instrumentação. Em sua primeira audição mundial, que ocorreu no Auditório do IBAM, Rio de Janeiro, no dia 25 de setembro de 1990, *Wu-Li*, dirigida pelo próprio Koellreutter, contou com a participação dos seguintes instrumentos (e instrumentistas): Oboé (Harold Emert), Clarinete (Lena Vernani), Trombone Baixo (Lulu Pereira), Bandolim (Marcílio Lopes), Percussão (Oscar Bolão), Contrabaixo (R. Diamante), Teclado Eletrônico (Tim Rescala), Soprano (Margarita Schack).

Cada um dos intérpretes deve iniciar sua participação num determinado ponto do diagrama, seguindo pelo caminho que bem queira, contanto que guiado continuamente pelas linhas,

sem saltar de uma figura a outra não contígua.

Através dessa teia (o diagrama K), o compositor dá unidade à composição. O resultado sonoro dessa unidade se manifesta em forma de um contraponto intrincado, de variações sutis e infinitesimais.

Koellreutter declarou ter-se inspirado nas rendas do Ceará e no futebol para a concepção dessa composição. Podemos identificar a correlação com as rendas se pensarmos no desenho formado pelo próprio "tecido" da renda em contraste com o desenho formado pelos espaços entre a trama desta renda. O mesmo ocorre com *Wu-Li*: a composição pode ser realizada seja enfocando-se a trama do tecido, seja enfocando-se o espaço entre a mesma trama. Nesta primeira audição pudemos ouvir as duas versões; na primeira, as figuras representavam os sons e os espaços, os silêncios; na segunda, o contrário ocorreu. Em relação ao futebol, Koellreutter considera-o uma atividade muito bem estruturada, mas que permite grande liberdade de improvisação. E, de fato, assim é *Wu-Li*.



Através de uma superposição de diagramas K, ampliam-se as possibilidades da forma de maneira semelhante à obtida pela transparência da esfera. A figura ao lado ilustra essa superposição.

Resta-nos discorrer sobre a forma desse ensaio. Como é característica usual em Koellreutter, *Wu-Li* estrutura-se ternariamente, à maneira do Ten-chi-

jin oriental (conceitos que simbolizam, respectivamente, céu, terra e homem, ordenados e relacionados de maneira dinâmica). Este princípio formal "é empregado no arranjo de flores (Ikebana), na arte jardineira e, não tão enfaticamente, em todos os campos da arte e do modo de viver dos japoneses. Os três conceitos simbolizam o conceito de mundo" (42).

A macroforma baseada neste princípio permite a inclusão, em qualquer momento, de novos elementos, através da improvisação. Esse tipo de estruturação formal propicia um equilíbrio dinâmico, opostamente ao que ocorre com a estruturação simétrica, que produz um equilíbrio estático. No Ten-chi-jin não há elementos com formas idênticas. Jin (Homem) corresponde à parte menor; Chi (Terra) é maior do que Jin, mas nunca ultrapassa Ten (Céu).

Em *Wu-Li*, o primeiro movimento, executado por oboé e voz, corresponde ao Chi; o segundo, ao Ten (a maior parte, que por sua vez é subdividida ternariamente), e o terceiro, ao Jin, realizado por todos os instrumentos em conjunto. "Composições na forma Ten-chi-jin, nunca concluídas e completas, são ao mesmo tempo perfeitas e imperfeitas" (H.J.Koellreutter).

CAPÍTULO IV

A ESTÉTICA RELATIVISTA DO IMPRECISO E PARADOXAL

IV -A ESTÉTICA RELATIVISTA DO IMPRECISO E PARADOXAL

Koellreutter, buscando uma correlação entre as grandes transformações estéticas ocorridas na história da música ocidental —ou daquilo que se conhece dela, lembrando que, durante séculos, não houve qualquer documentação da mesma — e as radicais mudanças de paradigma identificáveis em outras áreas do conhecimento humano como, por exemplo, na ciência e na filosofia, esquematizou, genericamente, uma segmentação da história ocidental em três períodos que se interpenetram:

- 1) Período pré-racionalista: abrangendo , aproximadamente, desde a fase do período axial (Karl Jaspers), em torno de 600 a.C., até o século XIV.
- 2) Período racionalista: a partir da Renascença até meados do século XX. Este período está em vias de conclusão e evidencia-se, no presente, como uma fase de transição.
- 3) Período arracionalista: inicia-se em meados do século XX.

Na verdade, o critério de discriminação adotado pelo autor na passagem do primeiro para o segundo período foi o advento da ciência moderna (Copérnico, Képler, Galileo Galilei, Descartes) e da Renascença, nas artes plásticas; a transição do segundo para o terceiro período, por sua vez,

foi determinada pelas mudanças de paradigma de pensamento ocasionadas pelas descobertas da física do século XX.

Descreveremos, a seguir, os conceitos fundamentais que norteiam essa classificação em períodos e de que forma eles se inserem nas transformações dos princípios estéticos ao longo da história da música ocidental, até o ponto de constituição do que o autor intitula Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal.

1) Período pré-racionalista

É caracterizado por uma consciência pré-racionalista (1). O nível de consciência humana, nessa fase, enfatiza as unidades homem-Deus e homem-natureza, mas não o homem-Ego; o homem é então "parte de uma unidade que se expressa na comunidade (irmandades, congregações, confrarias, guildas, corporações, Igreja e família)" (2). O tempo e o espaço, conceitos fundamentais na gênese da cultura, não constituem potencialidades na mente do homem pré-racionalista. O tempo não é ainda um fator de ordem física, não é o tempo metronomizado do relógio, mas uma forma de percepção através da ocorrência dos eventos e do movimento circular e contínuo dos dias e das noites, das mudanças de estação, etc. O espaço é cavernal, qualitativo, não o espaço quantitativo do racionalismo. A própria física aristotélica é fundamentalmente qualitativa, alheia à rigorosa quantificação do mundo operada pelos modernos ("O livro da natureza está escrito em caracteres matemáticos" — Galileu Galilei).

A forma de pensamento do período pré-racionalista é basicamente circular, ou seja, circunscreve (perifraseia) um conceito principal sem decompô-lo. Este pensamento desconhece a causalidade determinista, característica do pensamento racionalista.

Em termos musicais, abrange toda a evolução musical ocidental até o período gótico, inclusive. A música é plana (cantochoão), bidimensional (sucessão e simultaneidade de sons) e monótona (alto índice de redundância).

2) Período racionalista

No período seguinte, o homem passa a tornar-se consciente do corpo como portador do Eu individual. A objetivação do homem como sujeito pressupõe a apreensão do mundo como objeto. Surge o mundo antropocêntrico da Idade Média.

O espaço emerge na consciência humana. Evidencia-se uma espécie de super-ênfase às questões relativas aos fenômenos espaciais. A sistematização da perspectiva, por exemplo, revela a necessidade de transcender a representação bidimensional e de penetrar na terceira dimensão.

Na música desenvolve-se um sistema de estruturação que acrescenta às duas "dimensões musicais" existentes (sucessão: melodia / simultaneidade: harmonia) uma terceira, a tonalidade, ou melhor, uma espécie de estruturação que faz a música convergir para um centro tonal, assim como as linhas perspectivicas convergem para

um ponto de fuga. A música baseada no sistema tonal obedece aos princípios da lógica racionalista. Neste momento ocorre uma grande modificação na estética. O discurso musical adquire uma previsibilidade ocasionada pela lógica causal do princípio tonal, responsável pelo caráter direcional desse discurso. Visa-se um alvo, um objetivo, um ponto culminante, um clímax, diferindo a nova forma, fundamentalmente, da forma circular da música do período anterior, que gira em torno de uma idéia central sem visá-la ou enfatizá-la.

A tendência de "medir tudo o que for mensurável, e tornar mensurável tudo o que não for" -- Galileu -- atinge francamente a música através do surgimento da notação precisa, da divisão da música em compassos, dos valores de duração fixa, da pulsação predeterminada, da métrica, do ritmo. O tempo torna-se fator quantitativo, medida, de ordem racional.

A sistematização da perspectiva, como consequência da conscientização do espaço, se por um lado valorizou-o, por outro dividiu-o, salientando somente um ponto de vista, uma parte da paisagem. O espaço sonoro também sofre esse processo mediante a divisão do discurso em motivos, frases, células, temas e por meio da divisão da música em partes, os chamados movimentos.

Os contrastes(3) são, em geral, dualisticamente(4) opostos; por exemplo, consonância e dissonância, tempo forte e fraco, primeiro e segundo temas, tônica e dominante. Esta estética de contrastes dualistas permitiu

amplios desenvolvimentos dramáticos no Ocidente.

Os princípios que constituem o núcleo do pensamento ocidental, em termos da física clássica, e que influenciaram as outras áreas do conhecimento desde a Renascença até meados do século XX, são:

a) o tempo absoluto: "dimensão absoluta, sem qualquer vínculo com o mundo material; flui suavemente do passado através do presente e em direção ao futuro". Segundo Newton, "Tempo absoluto, verdadeiro e matemático, de si mesmo e por sua própria natureza, fluindo uniformemente, sem consideração por qualquer coisa externa" (5);

b) o espaço absoluto: nas palavras do próprio Newton, "o espaço absoluto, em sua própria natureza, sem consideração por qualquer coisa externa, permanece sempre idêntico e imóvel" (6). Descrição do espaço tridimensional da geometria euclidiana;

c) a matéria: dualisticamente oposta à energia; sempre conservada e essencialmente passiva;

d) a causalidade: determinismo rigoroso; tudo o que acontece possui uma causa definida e gera um efeito definido; "o futuro de qualquer parte do sistema poderia, em princípio, ser previsto com absoluta certeza se se conhecesse em todos os detalhes seu estado em determinada ocasião" (7).

Tais são os fundamentos da visão mecanicista do mundo, alicerces da Física Clássica. Essa visão teve sua origem no ponto em que a evolução do pensamento filosófico chega a

uma formulação extrema do dualismo entre espírito e matéria, marco filosófico crucial que se efetiva no século XVII, por intermédio de Descartes, que não apenas se mostrou importante em termos do desenvolvimento da física clássica, como continua ainda hoje influenciando o modo de pensar do mundo ocidental.

O pensamento do período racionalista, segundo Koellreutter, é basicamente triangular. Manifestação culminante dessa tendência se expressa na estrutura triádica da dialética hegeliana. Este pensamento descreve(8), explica, analisa, ao contrário do circular, que circunscreve.

O conhecimento racional "pertence ao reino do intelecto, cuja função é discriminar, dividir, comparar, medir e categorizar. (...) A abstração constitui uma característica crucial desse conhecimento"(9), uma vez que devem ser selecionadas algumas das inúmeras variedades de formas, estruturas e fenômenos presentes no ambiente que nos cerca. O conhecimento racional constitui-se em "um sistema de símbolos e conceitos abstratos, caracterizado pela estrutura sequencial e linear tão típica de nosso pensamento e de nossa fala"(10).

Em consequência ao pensamento racional, tão precisamente sintetizado por Descartes em seu "Cogito, ergo sum", o homem ocidental foi estimulado a reconhecer sua identidade na mente racional e não no organismo como um todo. Essa fragmentação interna é ampliada quando chega à sociedade, tornando-se, conclui o compositor, o principal

propulsor da atual série de crises sociais, ecológicas e culturais.

.

3) Período arracionalista (11)

A Física moderna operou uma transformação fundamental das condições de vida na Terra, tanto positiva quanto negativamente. Sua influência, entretanto, ultrapassa as aplicações tecnológicas e as implicações políticas, tornando-se responsável pelas profundas modificações culturais e pela ampla revisão das concepções humanas acerca do universo que vêm se processando ao longo deste século.

Os conceitos de tempo, espaço, causalidade e matéria foram essencialmente modificados, conduzindo o pensamento científico a uma visão do mundo muito semelhante à do misticismo oriental.

"A Física atômica forneceu aos cientistas os primeiros lampejos da natureza essencial das coisas. À semelhança dos místicos, os físicos lidavam com uma experiência não-sensorial da realidade e, à semelhança dos místicos, viram-se forçados a fazer face aos aspectos paradoxais desta experiência. A partir de então, os modelos e imagens da física moderna tornaram-se semelhantes ao da filosofia oriental" (12).

A base filosófica do determinismo rigoroso da visão mecanicista da natureza proveio da cisão fundamental entre o eu e o mundo, enfatizada por Descartes. Acreditava-se que o mundo pudesse ser descrito objetivamente (sem considerar

as limitações e a participação do observador humano, com seu conjunto de crenças, pré-conceitos e ideologias) pela ciência, que em última análise teria a função de revelar a Verdade. "Toda a ciência é conhecimento certo e evidente. Rejeitamos todo conhecimento que é meramente provável e consideramos que só se deve acreditar naquelas coisas que são perfeitamente conhecidas e sobre as quais não pode haver dúvidas"(13) (Descartes). Como consequência dessa premissa, as leis da Mecânica de Newton eram consideradas as leis básicas da natureza, a teoria última dos fenômenos naturais.

A descoberta e a investigação dos fenômenos elétricos e magnéticos (envolvendo um novo tipo de força que não podia ser descrito adequadamente pelos modelos da física newtoniana), entretanto, prepararam o advento das revoluções científicas que ocorreriam no século XX.

Os primeiros a ultrapassar os limites da física mecanicista de Newton foram Faraday e Maxwell, que substituíram o conceito de força pelo conceito de campo de força, ou seja, potencial de produzir força, no espaço, criado por uma única carga. Na visão mecanicista, as forças se encontravam intimamente vinculadas aos corpos sobre as quais agiam, ao contrário do emergente conceito de campo, que possui realidade própria, podendo ser estudado sem qualquer referência a corpos materiais.

Quando Maxwell percebeu que a luz não é senão um campo eletromagnético de alternância rápida, percorrendo o espaço sob a forma de ondas, ele próprio tentou explicar os

resultados de seus experimentos em termos mecânicos, interpretando as ondas eletromagnéticas como ondas elásticas num meio extremamente sutil denominado éter (que preenchia o espaço integralmente).

Cinquenta anos mais tarde, Einstein declarou que o éter não existia, provando que os campos eletromagnéticos eram entidades físicas por si próprias capazes de percorrer o espaço vazio.

A origem da relatividade especial -- que contou com significativa contribuição de Poincaré, Minkowski e Lorentz -- foi a necessidade de reconciliar os conceitos de espaço e tempo, usados na mecânica de Newton, com as famosas equações de Maxwell que haviam unificado a eletricidade e o magnetismo: o fato de a velocidade da luz permanecer invariante em relação a qualquer referencial criou um abismo entre as duas teorias consagradas.

Einstein, em 1905, propõe a teoria especial da relatividade, cujo postulado fundamental consiste em considerar a velocidade da luz (c) como tendo o mesmo valor para todos os observadores situados em referenciais inerciais, não importando qual possa ser o movimento da fonte. Essa teoria mostrou que a distância quadridimensional é invariante, ou seja, o espaço não é tridimensional e o tempo não constitui uma entidade isolada; ambos encontram-se completamente vinculados, formando um *continuum* quadridimensional: o espaço-tempo. Tanto o espaço quanto o tempo tornam-se elementos de linguagem utilizados por um observador particular para

descrever fenômenos observados.

A consequência mais importante da grande alteração de todo o referencial utilizado para descrever a natureza talvez tenha sido a compreensão de que a massa é uma forma de energia.

Na Teoria Geral da Relatividade, de 1915, Einstein afirma que a força da gravidade possui o efeito de "curvar" o espaço e o tempo (invalidando a geometria euclidiana), curvatura que é causada pelo campo gravitacional de corpos compactos. "A Teoria Geral da Relatividade de Einstein abole, pois, completamente os conceitos de espaço e tempo absolutos. Não apenas todas as medidas que envolvem espaço e tempo são relativas; toda a estrutura do espaço-tempo depende da distribuição da matéria no Universo. O conceito de espaço-vazio perde seu significado" (14).

O conceito dos objetos sólidos também foi definitivamente cancelado, com o advento da Física Atômica. O fenômeno da radioatividade constitui prova definitiva da natureza composta dos átomos.

Os experimentos de Rutherford demonstraram que os átomos consistem em vastas regiões de espaço nas quais se movem partículas extremamente pequenas (modelo planetário), ao invés de serem sólidos e indestrutíveis.

As leis das interações entre os átomos foram investigadas na década de 20 por um grupo internacional de físicos, dentre os quais cumpre destacar Bohr, Broglie, Schrödinger, Heisenberg, Pauli e Dirac. De tais experimentos surgiram paradoxos que deixaram perplexos os

pesquisadores.

A partir da descoberta dos "pacotes de energia" por Max Planck, teve início o desenvolvimento da Teoria Quântica. Essa teoria admite que as unidades subatômicas da matéria são entidades extremamente abstratas e dotadas de um comportamento dual; aparecem, às vezes como partículas, outras vezes como ondas. Com a luz ocorre o mesmo fenômeno. O paradoxo aparente entre as imagens da onda e da partícula foi solucionado de forma a romper definitivamente a visão de mundo mecanicista, colocando em questão o conceito da realidade da matéria.

De fato, no mundo subatômico não é possível afirmar que a matéria exista com certeza em lugares definidos. Na verdade, ela apresenta "tendências a existir", assim como os eventos atômicos possuem "tendências a ocorrer". Em termos formais, essas tendências são matematicamente expressas como probabilidades, razão esta que permite às partículas serem, ao mesmo tempo, ondas (15). Jamais se pode ter certeza quanto à previsão de um fato atômico; pode-se pensar, unicamente, naquilo que constitui a probabilidade de sua ocorrência.

Dirac demonstrou que não é mais possível encarar uma partícula como um objeto estático; devemos concebê-la como um processo que envolve uma energia que a si mesma se manifesta como a massa da partícula. Ao formular uma equação relativística descrevendo o comportamento dos elétrons, Dirac revelou existir uma simetria fundamental entre matéria e anti-matéria. Dispondo-se de energia

suficiente, podem ser criados pares de partículas e antipartículas e, num processo inverso, podem ser aniquilados, transformando-se em energia pura. Poder criar partículas materiais a partir de energia pura constitui, certamente, o efeito mais assombroso da teoria da relatividade.

O mundo das partículas não pode ser decomposto em partes elementares; por sua natureza dinâmica, as partículas não devem ser vistas como entidades isoladas, mas como partes integrantes de um todo. A fusão das teorias quântica e da relatividade numa teoria geral do universo das partículas ainda constitui o grande desafio da Física Moderna. Essa fusão somente será realizável quando a natureza e o próprio homem forem apreendidos de maneira holística (16) e orgânica.

Como escreveu o próprio Einstein, "uma teoria pode ser verificada pela experiência, mas não existem maneiras de sair-se da experiência para a construção de uma teoria (...) A tarefa do cientista é a de atingir leis elementares universais, a partir das quais o cosmos possa ser construído com base na pura dedução. Ele não é levado a isto por nenhum caminho lógico, mas pela intuição. Seu esforço cotidiano brota diretamente do coração"(17).

Permitimo-nos apresentar esse simplificado resumo sobre os conceitos da Física Moderna, por considerarmos a apreensão dos mesmos de absoluta importância para a compreensão da origem dos novos paradigmas de pensamento que surgiram em consequência das mutações de consciência,

fundamentais na transformação da sociedade e da cultura.

Para compreendermos e assimilarmos a nova física e as modificações de paradigma ocorridas em todas as áreas do conhecimento humano, faz-se necessário transformar os antigos conceitos, tornando-os mais abrangentes; na verdade, torna-se imprescindível ampliar o horizonte do pensar. Koellreutter intitula essa maneira de perceber a realidade, englobando o racional e o intuitivo, de pensar arracional.

Não se deve confundir arracional com irracional. O irracional é condicionado pela não existência de uma consciência racional, enquanto que o arracional pressupõe a vivência do racional levada até o limite de sua superação. A arracionalidade está para a irracionalidade, tendo como parâmetro a conscientização de uma determinada dimensão.

Pode-se dizer que o pensar arracional é "quadridimensional", no sentido de conscientizar o tempo como quarta dimensão, aquela que torna o espaço "amensional", ou seja, nem contrário, nem conforme à medição racional.

Em todas as áreas da vida cultural contemporânea observa-se a tendência à arracionalidade. Até as estruturas da matemática e da física, conforme vimos, deixaram de ser apreensíveis exclusivamente pela razão. Morris Kline, matemático da Universidade de New York, diz: "A matemática deixou de ser uma ciência exata. Atualmente não há mais consenso entre os especialistas sobre os princípios matemáticos fundamentais. É preciso abandonar a idéia de

que a Matemática e o que dizem os matemáticos sobre o mundo são verdades incontestáveis" (18).

Evidentemente, as artes contemporâneas, e em especial a música, não ficaram alienadas desse processo de transição ao pensar arracional. A Estética Relativística (19) do Impreciso (tendências substituem ocorrências definidas) e Paradoxal (conceitos estéticos aparentemente contraditórios fundem-se) enfatiza o pensar ou a vivência arracional, porquanto da nova estética musical resulta um tipo de expressão que não nasce das três dimensões do idioma musical tradicional (sucessão, simultaneidade e convergência dos sons), mas do inter-relacionamento gestáltico (20) dos signos.

Vivemos uma época em que já não são válidos conceitos absolutos em, praticamente, todas as áreas do conhecimento humano -- como exemplo contundente, temos a dissolução dos conceitos de espaço, tempo, matéria e causalidade. Tampouco na música existem o preciso e o impreciso absolutos. Poderíamos dizer, com maior propriedade, que a música tradicional tende à precisão - por força do pensamento racionalista e positivista --, ao passo que a música contemporânea tende à imprecisão.

De acordo com Koellreutter, três acontecimentos, basicamente, esfacelaram os principais conceitos da estética musical tradicional, transformando-os em princípios da Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal: a superação do dualismo dos conceitos contrários, interpretados como antinomias, antagônicos e

irreconciliáveis; a superação da noção de tempo e espaço absolutos; e a superação do princípio da causalidade. O paralelo com a física é transparente; essa ciência lida, principalmente, com os conceitos de tempo e espaço. Tais conceitos são fundamentais em nossa consciência; em torno deles desenvolvem-se as culturas. Analisemos as transformações operadas na música por essa reviravolta de conceitos.

Superação do dualismo dos conceitos contrários

Assim como, na Física Moderna, a antinomia matéria-energia deixou de existir, também na música, gradativamente, desapareceu o dualismo, ou seja, a interpretação dos contrários como elementos opostos, constituinte fundamental da música clássica e romântica.

Neste sentido, conceitos básicos da estética tradicional da música do período racionalista, como preciso e impreciso, tempo forte e fraco, consonância e dissonância, som e silêncio, melodia e harmonia, modos maior e menor, primeiro e segundo temas, entre outros, ou se transformam, ou desaparecem.

A música métrica tradicional, baseada no princípio forte-fraco, transforma-se em música a-métrica (sem compasso). Desaparecem os valores de duração fixa e a pulsação pré-determinada, assim como a melodia, a harmonia e as vozes (no conceito tradicional), o pentagrama e a direcionalidade do discurso musical.

A superação do aspecto dualista elimina o conceito de

signos musicais isolados. Os signos sonoros da música tradicional dissolvem-se em padrões de probabilidade de interconexão; a Estética Relativista, em princípio, não considera alturas e intervalos absolutos, mas graduações e tendências. Por outro lado, surge um novo repertório de signos musicais que compreende ruídos e mesclas (21). Substituindo as notas, surgem pontos e linhas (22); em vez de acordes, clusters (23), simultanéides (24) e complexos sonoros (25).

O conceito de silêncio, na Estética Relativista, difere do conceito de pausa. É um elemento qualitativo, de expressão, enquanto a pausa serve, via de regra, como elemento articulador que separa, com distinção e clareza, as diversas partes de uma frase, de um período ou da forma. Na Estética Relativista, o silêncio é muito mais do que ausência de som. É monotonia, alto índice de redundância, reverberação, simplicidade e austeridade, delineamento em lugar de definição. Na Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal, a música manifesta-se como um processo de intercâmbio e interação entre som e silêncio.

O silêncio é como um fundo liso, subjacente, sobre o qual se desenrola a composição; é um meio que causa expectativa e, portanto, tensão. A arte vive das tensões causadas pelos contrários, aparentemente contrapostos; no entanto, relacionam-se mutuamente na formação do todo. A obra musical estruturada segundo a Estética Relativista se alicerça no inter-relacionamento entre som e silêncio, de maneira complementar; os sons irrompem no espaço continente

-- o silêncio -- em que se desenvolvem as ocorrências musicais.

Diante dos conceitos apresentados, torna-se impreterível definir os chamados campos sonoros, princípio de organização dos signos musicais em grande parte das composições contemporâneas. Koellreutter define campo sonoro da seguinte forma: "Resultado da organização global de signos musicais, dentro de um determinado lapso de tempo. Produto de uma estética relativística. Compreende estruturas de determinação aproximativa e tende à fusão, diluição e unificação das mesmas. O campo descuida dos elementos que requerem precisão, exatidão, rigor e regularidade de execução, pois é estrutura avolumétrica (alfa privativo). Com a composição de campos, desaparece definitivamente o que se praticou até então como composição de vozes. A estética relativista, uma das bases da composição musical contemporânea, não considera, em princípio, alturas e intervalos absolutos, mas graduações e tendências. Não se trata, por exemplo, de acordes, mas de graus de densidade; de ritmos e andamentos determinados, mas de graus de velocidade, de mudanças de andamento, de tendência, enfim. Na composição de campos, o processo de desenvolvimento cede lugar ao processo de transformação. A determinação de graduações e tendências encontra-se entre o preciso e impreciso, entre o determinado e o indeterminado. A composição de campos depende, principalmente, do equilíbrio das relações entre ordem e desordem, entre as camadas de pontos, linhas, grupos e complexos sonoros e

entre os graus de adensamento e rarefação"(26).

"Talvez seja a superação dos contrários como antinomias", afirma Koellreutter, "um dos problemas mais urgentes de nossos dias. Penso que todos nós, artistas ou cientistas, devemos colaborar para a superação dos mesmos, porque somente assim é que poderá ser criada uma cultura verdadeiramente humana e humanista"(27).

Superação das noções de tempo e espaço absolutos

Uma nova consciência do tempo tem modificado radicalmente a visão de mundo. A teoria da relatividade aboliu os conceitos de espaço e tempo absolutos. O novo conceito de tempo (28) ligado ao espaço num continuum quadridimensional alterou qualitativamente o rumo do pensar ocidental, conduzindo-o a um posicionamento holístico diante dos problemas contemporâneos.

De fato, até então, a imagem do mundo era de ordem tridimensional; a consciência, orientada de forma a perceber as ocorrências em termos de um espaço absoluto, sempre idêntico e imóvel; o pensamento, fundamentalmente racionalista, enfatizando a divisão, a discriminação, a categorização; o tempo, "fluindo uniformemente, sem consideração por qualquer coisa externa" (Newton), considerado como um sistema de medição quantitativa, um fenômeno meramente acidental, não essencial.

Em virtude da conscietização do tempo como elemento integrador, que não mede de maneira absoluta, não divide nem separa, mas a tudo relativiza, toda a cultura sofreu

transformações radicais. O tempo como forma de percepção, apreendido como vivência, tem originado, em múltiplas áreas do conhecimento artístico, uma série de esforços e de experiências, direcionados à assimilação do novo conceito. Sendo a música uma linguagem cujos elementos são de ordem temporal, toda e qualquer alteração do conceito de tempo transforma sensivelmente a estrutura de sua linguagem. A música métrica torna-se amétrica (29); os padrões de duração ou desaparecem ou relativizam-se.

Os referenciais fixos deixam de existir (assim como na física o referencial, dito em repouso absoluto, perde sua validade universal); a composição oferece ao intérprete e ao ouvinte uma multiplicidade de pontos de referência a serem selecionados de acordo com seus critérios de sensibilidade e possibilidades de percepção. Por isso, pode-se conferir à música contemporânea o caráter de multidimensionalidade e multidirecionalidade. Esse tipo de estruturação relativiza o princípio tradicional de causalidade.

Superação do princípio da causalidade

Segundo Heisenberg, "no mundo espaço-temporal, infinitamente pequeno, confundem-se espaço e tempo de maneira muito estranha (para a nossa percepção e o nosso raciocínio), de tal maneira que se torna quase impossível definir os conceitos de 'antes' e 'depois'.

"A estrutura do *continuum* 'espaço-tempo' como todo permanece naturalmente inalterada. No estanto, dever-se-á

levar em conta a possibilidade de que os experimentos sobre as ocorrências, nos espaços infinitamente pequenos, irão mostrar que certos processos ocorrem, aparentemente, às avessas em termos de tempo, e não na ordem linear da causalidade"(30).

Pela lei da causalidade da física tradicional (princípio segundo o qual -- a partir da condição de um sistema sintático qualquer -- todos os estados deste mesmo sistema podem ser previstos com grande precisão), causa e efeito formam uma cadeia, um nexu causal.

Uma das características mais importantes da música tradicional é o nexu causal, fenômeno baseado no inter-relacionamento da expectativa (futuro) e hábito (passado), sendo que o elemento da expectativa conscientiza o hábito, e vice-versa (por exemplo, dominante e tônica, cadência e toda a estruturação do tonalismo na harmonia clássica).

Na música de hoje, reflexo de um novo nível de consciência do tempo, aquilo que representa o passado, o presente e o futuro na música tradicional, é dado *en bloc*. O ouvinte vai descobrindo sempre novos elementos ou ocorrências musicais que, aparentemente, se sucedem uns aos outros, mas que, na verdade, fazem parte de um campo multidimensional e multidirecional.

No *continuum* espaço-tempo, todos os eventos estão interligados como numa teia, num tecido. Essas interligações, entretanto, não são causais. As interações entre partículas, assim como entre ocorrências musicais, só podem ser interpretadas, nos dias e na música de hoje, de

acordo com padrões quadridimensionais ou amensionais (31).

A Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal visa transcender os conceitos tradicionais de espaço, tempo e causalidade, de maneira a ampliar e enriquecer a gama de percepções e capacitações do ser humano.

"O tempo, o espaço e a causalidade assemelham-se ao vidro através do qual se vê o absoluto. No absoluto, inexistem o espaço, o tempo e a causalidade" (Swami Vivecananda).

NOTAS

CAPÍTULO I

- (1) Elias Canetti, *O jogo dos olhos*, São Paulo, Cia. das Letras, 1990, p. 49.
- (2) *Ib.*, p. 48.
- (3) *Boletim do grupo Música Viva*, XII, Rio de Janeiro, 1947, pp. 7-8. Trata-se de uma republicação do texto, que apareceu originalmente na *Tribuna de Petrópolis*, em dezembro de 1946.
- (4) Nossa leitura dos manifestos baseia-se na transcrição integral que dos dois primeiros, de 1944 e 1945, fez Carlos Kater em sua tese *H. J. Koellreutter e a Música Viva, movimentos em direção da modernidade* (pp. 53 e 168-173, respectivamente) e em cópia xerográfica do manifesto de 1946.
- (5) J. C. Paz, "Hans-Joachim Koellreutter y el grupo Musica Viva", *Latitud*, n. 4, Buenos Aires, 1945.
- (6) *Ib.*
- (7) *Ib.*
- (8) "Cidade prevista", em *Reunião*, 6. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, p. 130.
- (9) Haroldo de Campos, *A operação do texto*, São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 78. O poema "Incompreensível para as massas" pode ser lido em Vladímir Maiakóvski, *Poemas*, coletânea elaborada por Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman (3. ed., São Paulo, Perspectiva, 1985).
- (10) Em entrevista a Luiz Paulo Horta, publicada em 21 de janeiro de 1980, Guerra Peixe se declara "desde o começo interessado numa linguagem brasileira, inclusive quando dodecafonista. Coisa completamente impossível, mas era uma tentativa". Em entrevista anterior (a Maurício Kubrusly), divulgada em 29 de outubro de 1978, ele já dissera: "E depois de certo tempo eu tive duas preocupações: tornar mais comunicável a técnica dodecafônica e nacionalizar aquilo tudo". (Infelizmente, os recortes que tenho não me permitem identificar os periódicos em que foram estampadas essas entrevistas.)

CAPÍTULO II

- (1) Texto de *Mondnacht*, de von Eichendorff:

Es war, als hatt' der Himmel
die Erde still geküsst,
dass sie im Blütenschimmer
von ihm nun träumen müsst.

Die Luft ging durch die Felder,
die Ahren wogten sacht,
es rauschten leis die Wälder,
so sternklar war die Nach.

Und meine Seele spannte
weit ihre Flügel aus,
flog durch die stillen Lande,
als flöge sie nach Haus.

- (2) Primeiro concerto do Grupo Música Viva, no Salão da Associação dos Artistas Brasileiros, no Palace Hotel, ocorrido a 17 de setembro de 1939. Programa: J.Françaix, *Musique de Cour*, Trio para piano, flauta e violino (1937); A.Tansman, *Sonata Rústica* para piano (1925); H.J.Koellreutter, *Três Bagatellas* para piano (1939); B.Itiberê, *Estudo* para piano (1938); A.Tscherepnin, *Concerto de Câmara em Ré* para flauta, violino e piano, Op.33 (1924); intérpretes: Egydio de Castro e Silva (piano) e Conjunto Instrumental do Rio de Janeiro: Miron Kroyt (piano); H.J.Koellreutter (flauta); Remja Waschitz (violino)
- (3) Programa de concerto do Grupo Música Viva em combinação com a Associação dos Artistas Brasileiros: Primeira Audição, ocorrida a 20 de maio de 1941, no Palace Hotel. Programa: obras de Haydn, C.Franck, Debussy, Kodàli, F.Mignone, Koellreutter (*Três Bagatelas*), Casella, Prokofiev, Falla, Masetti, M.Furtado, Castelnuovo-Tedesco; intérpretes: Lilia Guaspari (violino) e Silvia Guaspari (piano).
- (4) Concerto com obras de Koellreutter e conferência sobre "Neue Brasilianische Musik", ocorridos a 28 de outubro de 1948. Programa: *Sonata para flauta* (1937), *Gesänge für Alt*, *Música 1941 para piano*, *Quarteto de cordas* (1947); intérpretes: Gerda Fritz (contralto), Geni Koellreutter-Marcondes (piano), H.J.Koellreutter (flauta), Ottomar Voigt (violono I), Anton Teichert (violino II), Fritz Röth (viola), Wilhelm Ratzel (violoncelo).
- (5) Provavelmente datada de 18 de dezembro de 1943.
- (6) Reportagem publicada na revista argentina *Latitud*, intitulada "Hans Joachim Koellreutter y el Grupo Música Viva", por Juan Carlos Paz, em 1943.

- (7) Terceira irradiação do Grupo Música Viva na PRA 2 (Rádio do Ministério da Educação) ocorrida a 10 de junho de 1944. Programa: Guerra Peixe, *Sonatina* para flauta e clarinete (1944); Marion Bauer, *Duo* para oboé e clarinete, Op.22 II (1935); H.J.Koellreutter, *Música 1941* para piano; P.Hindemith, *Sonata* para violino e piano (1935); observação: Todas as obras foram realizadas em primeira audição no Brasil.
- (8) "Audição experimental" do Grupo Música Viva realizada, provavelmente, a 6 de junho de 1947 na Casa Roosevelt. Programa: Alban Berg, *Sonata* Op.1 para piano (1908); Guerra Peixe, *Música*; H.J.Koellreutter, *Música 1941*; Edino Krieger, *2 Epigramas*; Eunice Catunda, *Sonatina*; Cláudio Santoro, *Variações* para piano; A.Hindemith: *Preludio, Interludio e Fuga, Post-ludio* (do "*Ludus Tonalis*"); intérprete: Eunice Catunda (piano)
- (9) Ver nota 4.
- (10) Revista *Resenha musical*, no.37. A redação da revista se localizava à r. Conselheiro Crispiniano, 70, 8o andar, São Paulo.
- (11) Texto de *Música de Câmara*, de Ronald de Carvalho:
Um pingo d'água escorre na vidraça,
rápida uma andorinha cruzando no ar,
uma folha perdida esvoaça, esvoaça
a chuva cai devagar.
- (12) Grove, vol.10, p.149 e Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, no.59, p.1.
- (13) Arthur Pereira, compositor paulistano, amigo de Camargo Guarnieri.
- (14) Ver nota 6.
- (15) Reportagem publicada (provavelmente a 18 de dezembro de 1943) no *Diário da Noite*, intitulada "O futuro terá uma nova expressão musical" anunciando a conferência que será realizada por Koellreutter sobre o tema "Problemas da Música Contemporânea", durante a qual o compositor fará considerações em torno dos artigos do crítico João Itiberê da Cunha, publicados no *Correio da Manhã*.
- (16) *Música 1942* é mencionada na *Enciclopédia de Música Brasileira*, p.396, como sendo para quarteto de cordas, e na Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, no.59, p.1, como para violino solo. *Variações 1942* é mencionada na *Enciclopédia de Música Brasileira*, p.396, como sendo para piano solo.
- (17) Publicada por Editora Lítero-Musical Tupy, Ltda. , s/d.
- (18) Informação contida na tese *H.J.Koellreutter e o Música Viva, movimentos em direção à modernidade*, de Carlos Kater, p. 233.
- (19) Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, no.59, p.1.
- (20) Reportagem publicada no *Correio da Manhã*, a 18 de janeiro de 1949, intitulada "Uma embaixada atonalista", por Eurico Nogueira França, relatando o regresso de Koellreutter da Europa, após uma viagem pela Itália,

- Suissa, Alemanha e França.
- (21) Editada por Ediciones Musicales Politonia, Buenos Aires, 30 de setembro de 1946, publicação No.24.
- (22) Texto de Mariana Ribeiro:
- I - Interior da mata
As araras gritam.
O verde se aprofunda
E se torna azul
- II - Impressão
Ó desesperadas,
Lamentáveis tartarugas
De pernas pro ar.
- IV - Mundo interior
As sombras amigas
Pouco a pouco se adensaram.
Agora verei.
- V - Masoquismo
Secaram as lágrimas
Vaporizadas na luz.
Volta, escuridão!
- VI - Riqueza
Eu tenho um triste amor que não é meu
E é tudo que possuo.
- VII - Inspiração
A noite já foi embora
E os meus olhos que são loucos
Buscam estrelas no céu.
- (23) Editada por Irmãos Vitale, São Paulo/ Rio de Janeiro, 1978.
- (24) Ver nota 19.
- (25) Ver nota 19.
- (26) Ver nota 19.
- (27) Intérpretes: Gerda Fritz (contralto), Geni Koellreutter-Marcondes (piano), H.J.Koellreutter (flauta), Ottomar Voigt (violino I), Anton Teichert (violino II), Fritz Röth (viola), Wilhelm Ratzel (violoncelo).
- (28) Reportagem publicada em *O Jornal*, a 8 de março de 1949, intitulada "Personalidade de Koellreutter".
- (29) Editada pela Free Library of Philadelphia, Edwin A . Fleischer Collection.
- (30) Texto de autoria de Koelleutter, impresso no encarte do disco "H.J.Koellreutter" da Gravadora Tacape, Série Música Nova da América Latina, T0012, 1983.
- (31) "Metzger chega a qualificar esta informação de inexata e diz: 'O todo é algo diferente da soma de suas partes'. Perls afirma que 'é pressuposto que fatos, percepções sensoriais, formas de comportamento e fenômenos são definidos e alcançam seu significado independente e específico só quando de sua organização e não já através de seus componentes individuais. A suposição básica da gestaltpsicologia é que a natureza humana se organiza em estruturas ou totalidades, sendo dessa maneira percebida

pelo indivíduo e só pode ser compreendida como uma função daquelas estruturas ou totalidades das quais se compõe". Olaf, Axel Burow, Karlheinz Scherpp, *Gestaltpedagogia*, São Paulo, Summus Editorial, 1952, p.24.

(32)"Holismo (do grego: hólos = o todo, inteiro, completo): corrente filosófica que considera o universo e seus organismos como todos indecomponíveis". Koellreutter, H.J., *Fundamentos de um Novo Pensar Musical*, ainda não editado. "K.Popper denominou Holismo a tendência dos historicistas em sustentar que o organismo social, bem como o biológico, é algo mais que a simples soma total dos seus membros e é também algo mais que a simples soma total das relações existentes entre os membros (*The Poverty of Historicism*, 1944, § 7)". Abbagnano, Nicola, *Dicionário de Filosofia*, Mestre Jou, 1962, p.487, 2.ed., São Paulo.

(33)Atualmente Koellreutter define o termo Gestalt da seguinte maneira: "unidade estrutural, configuração, constelação que tende à multidirecionalidade e à multidimensionalidade. O termo gestalt não possui na língua portuguesa, tradução que lhe dê sentido exato. Contudo, por aproximação, pode ser entendido como unidade estrutural, configuração ou constelação de signos que tendem a ser percebidos como um todo. Não ouvimos partes isoladas, mas relações, isto é, uma parte na dependência de outra. Para a nossa percepção, que é o resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo e são outra coisa que não elas mesmas fora desse todo. As forças básicas que regem o processo interno da percepção são unificação/coesão e segregação/disjunção. As forças de unificação agem em virtude da igualdade de estímulos (elementos conjuntivos). As forças de segregação agem em virtude da desigualdade de estímulos (elementos disjuntivos)". H.J.Koellreutter, *Fundamentos de um Novo Pensar Musical*, ainda não editado.

"Gestaltismo: Doutrina relativa a fenômenos psicológicos e biológicos, que veio a alcançar domínio filosófico, e consiste em considerar esses fenômenos não mais como soma de elementos por isolar, analisar e dissecar, mas como conjuntos que constituem unidades autônomas, manifestando uma solidariedade interna e possuindo leis próprias, donde resulta que o modo de ser de cada elemento depende da estrutura do conjunto e das leis que o regem, não podendo nenhum dos elementos preexistir ao conjunto", Aurélio Buarque de Hollanda, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 2.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

(34)Koellreutter, H.J., *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*, Porto Alegre, Editora Movimento, 1985, pp.27 e 28.

(35)Ver nota 30.

CAPÍTULO III:

- (1) S.Dresden. *O Humanismo no Renascimento*, Porto, Inova, s/d, p.203.
- (2) Editada em Tokyo pela Coleção Shin Nippaku, em 1961.
- (3) Existem duas versões desta obra: a da Coleção Shin Nippaku, para oboés, clarinetes, trompetes (com surdina), fagotes, carrilhão, celestas, Xilofones, vibrafones, piano e gongo.; uma instrumentação em papel vegetal, em posse do compositor, para violino, viola, flauta, oboé, clarinete, fagote, trompeta (com surdina), celesta, xilofone, 2 pianos e tantam.
- (4) Editado por Edition Modern, Munique, 1964 e dedicado a Klaus Wolff.
- (5) O programa de 26 de novembro de 1962 não especificou se esta seria a primeira audição de *Constructio ad Synesin* e de *Oito Haikais de Pedro Xisto*. Os intérpretes foram os membros da Orquestra Sinfônica da Universidade da Bahia (Pierre Klose, piano; Armin Guthmann, flauta; Walter Endress, clarinete; Peter Orlamünde, trompa; Werner Zenner, Horst Scwebel, Frederico Stephany, Moyses Mandel, Peter Jacobs, Gerald Severin, Djalma Corrêa), regida por Koellreutter, e o cantor foi Martin Ketelborn. A 8 de dezembro de 1964, o ensaio *Acht Haikais des Pedro* foi interpretado no Studio für Neue Musik realizado na Hochschule für Musik, Grosser Konzertsaal, de Munique.
- (6) Estruturação em seções dos *Oito Haikais de Pedro Xisto* por Koellreutter:
 - I
 - a) País das espigas
 - b) O primeiro grau, as aves do céu teu haikai
 - II
 - a)
 - b) bananeira
 - c) em leque
 - d) Oh!
 - e) Só, no jardim ba-
 - f) shô
 - g) Uma sombra leve
 - h)
 - III
 - a) em si o olho oblíquo
 - b) fino arde entre o loto e a carne
 - c) (vórtice do umbigo)
 - IV
 - a) lanterna de Pedro
 - b) oh! A das órbitas ocas
 - c) (e avulsa era a lua)
 - V
 - a) uma ave que pousa
 - b) sobre o ramo de bambu

c)na noite uma flauta...

VI

a)o sol

b)que renasce além do mar.

c)Sobre o monte o lotus e a brasa

VII

a)

b) passa preto passa

lua branca branca lua

passa preto passa

VIII

a)nuvem

b)nuvem nuvem

c)muro muro muro muro

d)algures borbulhas

- (7) Editada pela Edition Modern, de Munique, em 1966.
- (8) Comentário publicado no encarte do CD "Koellreutter Plural", produzido pelo Serviço Social do Comércio, São Paulo.
- (9) Alaap (sânscrito): na música indiana, introdução que apresenta e conscientiza um determinado raaga como referencial e elemento unificador da realização musical. O Alaap é não métrico e não permite o acompanhamento de instrumentos de percussão. É através da improvisação do Alaap que se manifesta na Índia o grande artista.
- (10) "A tânpûrâ, pode ser proveniente do antigo "tumburu vîna", ainda que seu nome pareça proceder da palavra "tâna" (tom). É, com efeito, o instrumento que "dá o tom": não tem nenhum papel melódico e é utilizado como base rítmica para o canto e para acompanhar os demais instrumentos de corda na Índia. Produz unicamente uma espécie de acorde de fundo, e a claridade de algum de seus harmônicos ajudam os músicos a entoar corretamente." - François-René Tranchefort. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid, Alianza Música, 1985, p.122.
- (11) Como não obtivemos a partitura deste ensaio, reproduzimos aqui as informações contidas na tese *H.J.Koellreutter e o Música Viva, movimentos em direção à modernidade*, de Carlos Kater: A peça é constituída por quatro partes: I - Introdução (Doha), II - Aria (Comentário), III - Tema e variações, IV - Recitativo (narração). Formação: Soprano, coro misto e orquestra de câmara: flauta, trompetes, tambores e percussão. Ed. - Inédito. Existe material impresso dos textos utilizados, com comentário, Nova Deli, Indian Edition, Max Mueller Bhavan, 1968, 12 p.; Est. - Margarita Schack (canto), Millapol G. Acuna (flauta) e Mark A.Sem (recitação), com a Delhi Chamber Orchestra, sob a regência do compositor, no Azad Bhavan, de Nova Deli/ Índia, em 27/11/1968. Obs: ensaio serial e planimétrico, em forma de cantata, sobre palavras de Lothar Lutze. Fazendo recurso a estatísticas diversas (crescimento populacional, expectativa média de vida, toneladas de grãos produzidos e importados,

óbitos, etc.), a obra denota forte engajamento ideológico.

(12) Reportagem publicada em 23/10/81 em *The Statesman*, Delhi, intitulado "Sound of Music unbound", por Jamila Verghese sobre Koellreutter.

(13) Análise publicada no encarte do CD "H.J.Koellreutter", Tacape, Série Música Nova da América latina - T0012.

(14) Texto utilizado por Koellreutter em *Mu-Dai* (tradução de origem desconhecida do original de Pablo Picasso):
Toda a verbosidade imunda do alarido das luzes projetadas sobre o ocre.

Nódoa da face repleta de excrementos da grande caixa ressonante.

Nuvens gritando - ferida aberta - expondo seus dentes ao fundo do poço agitando suas asas dilaceradas.

O vidro do espelho envolve a carne que une os ossos plantados sobre a argila.

E desfeitas as tranças dos cabelos erguendo seus braços.

Os fragmentos dos vidros partidos colados ao tempo do tic-tac dos relógios agitados das algas.

E os suspiros e as cortinas sacudidas pelos golpes amorosos dos perfumes.

E o lamento aflito das flores esmagadas sob as rodas.

As mãos separando a água que se ergue sobre a mesa.

E a música das roupas esvoaçantes entoam da janela seus acenos...

Pelos saltos apenas tão somente pelo imperceptível odor de sândalo de seus dedos úmidos.

Ao ruído que vem de seu cabelo atirado ao vento a densidade do algodão e da seda evaporando na ciranda dos pássaros que morrem nesta tarde.

A pulseira do relógio da luz do sol corroendo a borda do buffet a tristeza.

E a raça que desprende da parede recoberta de ramagem azul nauseante e amaranto.

Regalam-se e colhem recompensas.

(15) *Tanka III* foi interpretada em 22 de maio de 1984, no VII Panorama da Música Brasileira Atual, da UFRJ, no Salão Leopoldo Miguez, com Carlos Dittert (voz) e Maria Célia Machado (harpa).

(16) *H.J.Koellreutter - À procura de um mundo sem 'vis-à-vis'*, tradução e coordenação de Saloméa Gandelman, Editora Novas Metas, São Paulo, 1984, Coleção Ensaio, pág. 13. Edição japonesa: *Seiyó tonó tai wa*, Meisei University Ed., Tóquio, 1983.

(17) *Ib.* p.13.

(18) *Ib.* p.17.

(19) Texto de *O preto Serafim caiu do andaime*, de autoria de Rossini Camargo Guarnieri:

O preto Serafim caiu do andaime.

Morreu o negro Serafim.

O preto Serafim depois de morto foi guardado por lágrimas e gritos da preta Inácia e onze filhos. Depois

levaram Serafim pro cemitério num carro velho de terceira classe.

Sem discursos.

Sem coroas.

Sem amigos.

O preto Serafim não disse nada, parado, calado, deitado como estava.

Os cravos murchos também nada disseram.

A viúva e os filhos choraram doidamente a triste morte do negro Serafim.

Choraram a morte?

Não.

Choraram a vida que teriam que viver sem o negro Serafim sobre os andaimes.

E o preto Serafim não disse nada, parado, calado, deitado como estava com os punhos cerrados sobre o peito.

(20) Texto de *Moda dos quatro rapazes*, de autoria de Mário de Andrade:

Nós somos quatro rapazes

Dentro numa casa vazia.

Nós somos quatro amigos íntimos

Dentro numa casa vazia.

Nós fomos ver quatro irmãos

Morando na casa vazia.

Meu Deus! si uma saia entrasse

A casa toda se encheria!

Mas era uma vez quatro amigos íntimos...

(21) Texto de *Enquanto o mundo...*, de autoria de Mário de Andrade:

Enquanto o mundo for mundo

Enquanto o sol for compra e venda.

Enquanto a vida vier

Com injeção de éter

Enquanto o poeta tiver

Vetiver cabeça tronco e membro

Os milagres farão chuvas de astros nos sonhos

O amor há de ser tudo

E a carícia dos pratos

Além de alimentar

Despertará prazer.

(22) Em 12 de novembro de 1981, nos Seminários de Música Pró-Arte; em 23 de setembro de 1983, no 1º encontro de Música Brasileira Contemporânea, na Uni-Rio; em 25 de junho de 1985, no recital de canto e piano de Berenice Menegale e Eládio Pérez-Gonzalez no Teatro Popular do Sesi, em São Paulo, entre outras.

(23) Texto de *Cidadezinha qualquer*, de autoria de Carlos Drummond de Andrade

Casas entre bananeiras

Mulheres entre laranjeiras

Pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.

Um cachorro vai devagar.
 Um burro vai devagar.
 Devagar...as janelas olham.
 Êta vida besta meu Deus.

(24) 04/10/81: programa de concerto dirigido por Koellreutter convidado pela Bombay Chamber Orchestra no Tata Theatre, em Bombay. O programa continha Purcell, Grieg, Bach e Mendelssohn.

(25) 13/10/81: comentário publicado no Hindustan Times, Delhi, a respeito do "interessante simpósio" que aconteceu no Gandharva Mahavidyalaya no dia 12/10, com discurso de Koellreutter sobre "Contemporary experience in Music".

(26) Texto de *Tanka VII*, de autoria de T.S.Eliot (Tradução de Idelma Ribeiro de Faria):

Nós somos os homens ocos
 Os homens estofados
 Uns aos outros apoiados
 Crânio recheado de palha. Ai de nós!
 Em muitos cochichos
 Nossas vozes secas
 Frouxas sem sentido
 São vento em capim seco
 Pão de rato pisando
 Vidro partido
 Em nossa adega seca

Figura sem forma, sombra sem cor,
 Força entorpecida, gesto sem expressão;

Os que cruzaram os olhos fixos
 Para o outro reino da morte
 Lembraram-se de nós - se o fazem
 Não como almas perdidas violentas
 Mas como os homens ocos
 Os homens empalhados.

(27) Texto de *Konstellationen*, de autoria de Eugen Gomringer:

Deine Stunde mein Gedischt
 Deine Stunde mein Schweigen
 Deine Stunde mein Traum

(28) Texto de *Retrato da cidade*, de autoria de Antonio Pavone:

O drama de Benedito Alves de Lima, de 25 anos, um dos milhares de migrantes nordestinos que vivem apinhados nesses alojamentos sujos de nossa cidade, nunca poderá ser conhecido com exatidão científica. O que se sabe é o que consta desses documentos feitos pela burocracia da vida. Ele está morto, o atestado de óbito afirma. Matou-o a solidão que sentia no peito? A saudade da terrinha? O desejo de amar?
 A verdade é que ele cortou seu próprio sexo num ato desesperado. O desejo de castração, algo estranho. A

mutilação de seu próprio corpo. Talvez sentisse esta mutilação há tempos, dentro de si, como uma navalha a cortar sua alma de homem simples, servente de pedreiro com coração de carne, a trabalhar a pedra da cidade em construção surda.

A verdade é que Benedito sangrou, como sangrarão outros Beneditos da construção civil. Enquanto as condições de vida que esses homens vindos do Norte para a ilusão da cidade de pedra forem tão desumanas quanto são hoje nunca cessarão de sangrar Severinos, Beneditos. Seus nomes não importam. O sexo pulsante. A cidade com suas bailarinas nuas, a rodopiar nas revistas coloridas. Sexo, prazer, delírio. E o pulo fatal do 4º andar do Hospital das Clínicas. A navalha na alma a cortar o sexo sangrando. No alojamento, a foto de uma mulher.

- (29) Entrevista com Koellreutter publicada no *Apollon Musagete* de fevereiro de 1991, realizada por Bernadete Zagonel e Salete Chiamulera.
- (30) Texto de autoria de Koellreutter e pertencente ao compositor. Não sabemos se foi publicado.
- (31) Randômico é sinônimo de aleatório, ou seja, qualifica um fenômeno dependente de uma variável de caráter estatístico.
- (32) "Audio-Game - Análise de uma partitura in-analisável", por H.J.Koellreutter, publicada em *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, 5, p. 109.
- (33) Ver nota 30.
- (34) Ver nota 32.
- (35) Ver nota 30.
- (36) Ver nota 32.
- (37) Ver nota 30.
- (38) Ver nota 32.
- (39) Análise de autoria de Koellreutter impressa no encarte do disco da Gravadora Tacape, Série "Música Nova da América Latina", 1983.
- (40) "Ele (o japonês) não se interessa pela simetria, já que essa não existe na natureza, de cuja multiplicidade sua estética é reflexo. Desenvolveu em consequência, uma forma artística própria que chamou de "ten-chi-jin". Seu princípio formal é empregado no arranjo de flores (ikebana) e na arte jardineira, e não tão enfaticamente, em todos os campos da arte e do modo de viver dos japoneses. Ten, chi, jin significam, literalmente, céu, terra e homem. Os três conceitos simbolizam o conceito de mundo. Tem, chi, jin é um método ou uma técnica pela qual três elementos diferentes são ordenados e relacionados numa harmonia dinâmica. Em Ten-chi-jin não há elementos com formas idênticas. Ten-chi-jin significa equilíbrio dinâmico". Carta de Satoshi Tanaka endereçada a Koellreutter. Em Koellreutter, H.J., *À procura de um mundo sem 'vis-à-vis'*, Ed. Novas Metas, São Paulo, 1983, p.67.

- (41) Segundo o compositor, as palavras chinesas Wu e Li, se pronunciadas como escritas em português, significam: estruturas de energia orgânica; meu caminho; contra-senso; insisto em minhas idéias; iluminação.
- (42) H.J. Koellreutter - *À procura de um mundo sem 'vis-à-vis'*, Ed. Novas Metas, São Paulo, 1983, p.67.

CAPÍTULO IV:

- (1) Consciência: "capacidade do homem de apreender os sistemas de relações que o determinam: as relações de um dado objeto ou processo a ser conscientizado com o meio ambiente ou o eu que o apreende. O conceito consciência não se refere à consciência como conhecimento formal, nem como mero conhecimento ou qualquer processo de pensamento, mas sim a uma forma de inter-relacionamento constante, um ato criativo de integração. Há dois tipos de consciência, racional e intuitiva, associados à especulação científica e à crença irracional, respectivamente. Segundo o físico J.Sarfatti, a consciência consiste num campo biogravitacional que interatua com todos os níveis de organização do mundo microfísico, mesmo com os campos atômico e nuclear que regem a estrutura da matéria" (KOELLREUTTER, H.J. *Terminologia de uma nova estética*. Porto Alegre, Movimento, 1990, p.28).
- Racionalismo: "Corrente filosófica que enfatiza o pensar racional especulativo, em que as idéias estéticas são idéias 'a priori', ou seja, racionalmente preestabelecidas. Opõem-se ao empirismo" (Ibidem. P.112).
- "Método de observar as coisas baseado exclusivamente na razão, considerada como única autoridade quanto à maneira de pensar e/ou de agir; atividade do espírito de caráter puramente especulativo. (Filos.) doutrina segundo a qual nada existe que não tenha uma razão de ser, de tal modo que, de direito, nada existe que não seja inteligível; (Filos.) Doutrina segundo a qual todo conhecimento verdadeiro é consequência necessária de princípios irrecusáveis a priori e evidentes; (Filos.) segundo Kant, doutrina que afirma que a experiência sé é possível para um espírito que disponha de um sistema de princípios universais e necessários que organizem os dados empíricos; (Filos.) crença na razão e evidência das demonstrações (Opõe-se a empirismo)". (BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. Ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.)
- (2) KOELLREUTTER, H.J. Apostila do curso "Estética e História da Música como Reflexo das Mutações da Consciência Humana", 4ª aula.
- (3) Contraste: "Relacionamento entre dois signos ou ocorrências musicais, visando à acentuação de suas diferenças características. Ex.: consonâncias perfeitas e imperfeitas" (KOELLREUTTER, H.J. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre, Movimento, 1990, p.30).

- (4) Dualismo: "Modo de pensar e de raciocinar, que tem por base a existência de conceitos duais, interpretados como opostos que se excluem mutuamente ('ou um ou outro')" (Ibidem, p.41).
- (5) CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física*. São Paulo, Cultrix, 1984, p.49.
- (6) Ibidem, p.48 (Citação de Isaac Newton).
- (7) Ibidem, p.50.
- (8) Descrever: do latim scribere = compor, formar de diferentes partes um todo; des- = separar, negação do todo, desfazer o todo; portanto: descrever = decompor, separar as diferentes partes de um todo.
- (9) CAPRA, Op.cit., p.29.
- (10) Ibidem, p.29.
- (11) A: "1) Prefixo grego = alfa privativo. Dá a idéia de transcendência, privando o conceito do seu valor absoluto. Não é contrário nem conforme e não tem o significado do termo a que precede. O alfa privativo incorpora determinado conceito em outro de maior abrangência. Ex.: atonal, amétrico, arracional.
2) Prefixo grego = alfa negativo. Dá a idéia de negação. Ex.: ateu, anônimo, acéfalo.
3) Derivado do prefixo latino "ad". Dá a idéia de acréscimo. Ex.: adição, aculturação, assimilação". (KOELLREUTTER, Op.cit. - *Terminologia de uma nova estética da música*, p.11)
Arracional (alfa privativo): "Que não é nem contrário nem conforme ao racional" (Ibidem, p.15).
Arracionalidade: "Qualidade de arracional; transcende o pensamento racional. Incorpora o pensamento tradicional (racional e irracional) num pensar integrador" (Ibidem, p.15).
- (12) CAPRA, Op.cit., p.46.
- (13) CAPRA, Fritjof. *O Ponto de Mutação*. São Paulo, Cultrix, 1989, 8.ed., p.53.
- (14) CAPRA, Op.cit. (*O Tao da Física*), p.55.
- (15) Ibidem, p.120.
- (16) Holismo: "(De hol(o)- + ismo.) Filos. Tendência, que se supõe seja própria do Universo, a sintetizar unidades em totalidades organizadas"
Hol(o)-. "(Do grego hólos, hóle, hólon.) El.comp.= 'inteiro', 'completo'; lolobrânquio, holoparasito; holismo".
- (17) *Ciência hoje*. Revista de divulgação científica da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, vol.5, n.26., Setembro/Outubro de 1986, "Táquions", p.54.
- (18) KOELLREUTTER, H.J. *Introdução a uma Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal*. Apostila sobre as aulas do curso ministrado no Instituto de Estudos Avançados da Universidade estadual de São Paulo.
- (19) Relativo: "Que depende de certas condições, que reporta a outro ser, que depende de outro, que não pode ser

afirmado sem reserva, que não é absoluto, que não se subordina a um princípio absoluto" (KOELLREUTTER, Op.cit. *Terminologia de uma nova estética da música.*, p.113).

Relativismo: "Corrente filosófica que se baseia na não existência de valores absolutos ou na impossibilidade de sua apreensão pelo homem. Todos os valores são relativos a determinados seres humanos, períodos históricos ou culturais. É a base da imagem do mundo moderno e do método das ciências naturais" (Ibidem, p.114).

Relatividade: "Teoria segundo a qual as coisas deste mundo são inter-relativas, não podendo ser consideradas independentemente umas das outras" (KOELLREUTTER, 1ª aula do curso *Introdução a uma Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal.*, 10/09/87, I.E.A - U.S.P.).

Estética: "Do grego 'aisthetikós', que significa sensível, sensitivo. É uma parte da filosofia que estuda as condições e os efeitos da criação e da atividade artísticas. Estudo racional e fenomenológico da expressão artística, quer quanto às possibilidades de sua conceituação (estética objetiva), quer quanto à diversidade de emoções e sentimentos que ela suscita no homem (estética subjetiva)" (Ibidem.).

Estética relativista: "Estudo que parte da premissa de que os componentes da composição musical não podem ser considerados independentemente uns dos outros. Baseia-se no conceito da física de que tempo e espaço são grandezas inter-relativas" (Ibidem.).

(20) Gestalt: Configuração.

A teoria da Gestalt surgiu no início do século na psicologia. A gestaltpsicologia constituiu a tendência psicológica predominante na Alemanha nos anos 20 e 30. Esta teoria desenvolveu-se a partir de dois pressupostos:

- a) da recusa dos pontos de vista atomísticos da psicologia estrutural e da psicologia associacionista - estas últimas, sob a perspectiva da gestaltpsicologia, reduzem o fator psíquico a elementos (atomismo). A gestaltpsicologia se contrapõe a isso com a tese de que o todo é mais que a soma de seus elementos. Assim, é preciso levar em consideração, na análise dos processos psíquicos, a análise do processo global dos fatores que nele interferem.
- b) da aceitação dos trabalhos de Wertheimer relativos à estruturação da percepção. A partir desses pressupostos alicerçados sobre experimentos, Wertheimer, Koffka e Köhler chegaram a uma série de estruturas básicas dos processos de percepção humana. Estas estruturas básicas estão fixadas nas chamadas leis da gestalt e o pressuposto básico da gestaltpsicologia é que o todo é mais que a soma de suas partes.

- "O termo gestalt não possui, na língua portuguesa, tradução que lhe dê sentido exato. Contudo, por aproximação, pode ser entendido como configuração: conjunto de pontos, linhas, sons ou outros signos que tendem a serem percebidos de imediato como um todo (= unidade estrutural)" (KOELLREUTTER, Op.cit. *Terminologia de uma nova estética da música*, p.65).
- (21) Ruído: "Mistura composta de uma grande quantidade de sons distintos, cuja diferença de frequência é, predominantemente, menor que os sons mais graves, ainda audíveis (16 Hz)" (Ibidem, p.115).
 Mescla: "Fenômeno sonoro que contém, ao mesmo tempo, elementos sonoros de altura determinada e frações de ruidosidade" (Ibidem, p.86).
- (22) Ponto sonoro: "Impulso curto que resulta do som característico de um instrumento (xilofone, clave, caixa-china, etc.) ou da maneira de tocar (pizzicato, staccato, etc.)" (Ibidem, p.105).
 Linha sonora: "Som contínuo produzido por um ou mais instrumentos melódicos, ou por uma ou mais vozes em uníssono; a linha pode ser reta, quebrada ou ondulada" (Ibidem, p.83).
- (23) Cluster: "(do inglês cluster = cacho, ramalhete). Bloco sonoro que resulta da emissão simultânea de segundas maiores ou menores, ou ainda de microtons sobrepostos" (Ibidem, p.27).
- (24) Simultanóide: "Bloco sonoro resultante da emissão simultânea de três ou mais sons de alturas diferentes e que não podem ser ordenados exclusivamente em terças sobrepostas, como ocorre nos acordes" (Ibidem, p.119).
- (25) Complexo sonoro: "Conjunto de linhas sonoras justapostas ou sobrepostas, não perceptíveis isoladamente. Distingue-se do bloco sonoro pela maior duração dos elementos. Tipos de complexos sonoros:
 a) Complexo regular: composto por linhas sonoras agrupadas em intervalos iguais.
 b) Complexo irregular: composto por linhas sonoras agrupadas em intervalos desiguais.
 c) Complexo textura: composto por linhas melódicas entrelaçadas.
 d) Complexos estatísticos: composto por uma multiplicidade de efeitos sonoros aleatórios" (Ibidem, p.28).
- (26) Ibidem, p.25.
- (27) KOELLREUTTER, Op.cit. *Introdução à Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal*. 5ª aula.
- (28) Tempo: "Os 4 conceitos de tempo que caracterizam a produção musical são:
 a) Conceito mágico de tempo, evocativo-vital, conceito em que a razão não intervém (irracional). Aspecto sonoro: monodimensional, não métrico, música motor (movimento contínuo) implacável que, aparentemente, não se pode abrandar. Equivalência de sons. Parece

- não Ter princípio nem fim.
- b) Conceito de tempo psíquico-intuitivo. Aspecto sonoro: bidimensional, não métrico, tende ao infinito, caráter místico e mítico, parece não Ter princípio nem fim. Não há compasso.
- c) Conceito cronométrico de tempo (tempo automático). Aspecto sonoro: tridimensional, métrico, compasso. Tempo de relógio (metrônomo). Medido racionalmente. Melódia e harmonia. Formas seccionadas.
- d) Conceito de tempo acronométrico ou acrônico. Aspecto sonoro: quadridimensional, transcendendo a medida racional, intuitivo (apreensão por vivência), tende à imprecisão. Sem pulso e sem compasso perceptíveis. Dá a idéia de infindável. Multidimensional e multidirecional" (KOELLREUTTER, 8ª aula do curso *Estética e História da Música como Reflexo das Mutações da Consciência Humana*).
- (29) Amétrico (alfa privativo): "Que se refere a uma disposição dos elementos temporais da partitura que causa a sensação da ausência de pulsação e metro" (KOELLREUTTER, Op.cit. *Terminologia de uma nova estética da música*, p.13).
- (30) Werner Heisenberg numa conferência em St. Gallen, Suíça, 1972, sobre o tema "Física Atômica e Lei da Causalidade".
- (31) Amensão (alfa privativo): "Qualidade ou condição que não se considera como suscetível, nem como não suscetível de medida e análise. Que se situa fora das categorias de mensuração espacial e análise racional, por não se referir a fatos suscetíveis de julgamento normativo" (KOELLREUTTER, Op.cit. *Terminologia de uma nova estética da música*, p.13).

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM, Gerald. *Historia Universal de la Música*. Madrid, Taurus, 1986.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. 2.ed., São Paulo, Perspectiva, 1989.
- ALMEIDA, Maria Lúcia Pacheco de. *Como elaborar monografias*. Belém, UFPa., 1981.
- ARISTÓTELES. *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978, 2.ed.
- Associação Brasileira de Normas Técnicas. *Normas ABNT sobre documentação*. Rio de Janeiro, ABNT, 1978, vol.1
- BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics from Classical Greece to Present*. 4.ed., U.S.^a, The University of Alabama Press, s/d.
- BENSE, Max. *Estética*. Buenos Aires, Nueva Visión, s/d.
- BEVERIDGE, W.I.B. *Sementes da Descoberta Científica*. São Paulo, T.A.Queiroz/Edusp, 1981.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- BRONOWSKY, J. *O senso comum da ciência*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1977.
- BURTT, E. Arthur. *Los fundamentos metafísicos de la ciencia moderna*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1960.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4.ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.
- CAPRA, Fritjof. *O Ponto de Mutação*. 8.ed. São Paulo, Cultrix, 1989.
- _____. *O Tao da Física*. São Paulo, Cultrix, 1984.
- _____. *Sabedoria Incomum*. São Paulo, Cultrix, 1990.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- FUBINI, Enrico. *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976.

- _____. *L'estetica musicale dal settecento a oggi*. 10.ed. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1987.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro, Zahar, 1987.
- GRIFFITHS, Paul, NEIGHBOUR, Oliver & PERLE, George. *Segunda Escola Vienense, Série The New Grove*, Porto Alegre, L&PM Editores, 1990.
- GROUT, Donald Jay. *Historia de la música occidental*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1989.
- HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. São Paulo, Pensamento, 1984.
- KARL, Frederick R. *O moderno e o modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1985.
- KATER, Carlos. *H.J.Koellreutter e a Música Viva: movimentos em direção à modernidade* (Tese de Concurso Público para Professor Titular, Escola de Música/ UFMG). Belo Horizonte, 1991.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre, Movimento, 1982.
- _____. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre, Movimento, 1986.
- KARKOSCHKA, Erhard. *Notation in New Music*. London, Universal Edition, 1972.
- KOELLREUTTER, H.J. *Estética: à procura de um mundo sem "vis-à-vis"*. 2.ed. São Paulo, Novas Metas, 1985.
- _____. *Estética e História da Música como reflexos das mutações da consciência humana*. Apostila sobre as aulas do curso ministrado no Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (18/09/89 a 21/06/90).
- _____. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. Porto Alegre, Movimento, 1985.

- _____. *Introdução a uma Estética Relativista do Impreciso e Paradoxal*. Apostila sobre as aulas do curso ministrado no I.E.^a da U.S.P. (10/09/87 a 08/09/88).
- _____. *Terminologia de uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre, Movimento, 1990.
- KOHLER, Wolfgang. *Psicologia da Gestalt*. 2.ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.
- KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- LAURENTIZ, Paulo. *A Holarquia do Pensamento Artístico*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1991.
- LEIBOWITZ, R. Schoenberg. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- MARCONDES, Marcos A. (ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo, Editora Art, 1977.
- MOORE, Charles A. *Filosofia: oriente e ocidente*. São Paulo, Cultrix, 1978.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo, Ricordi, 1981.
- NEWTON, LEIBNITZ. *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1979.
- OLAF, A .B. & KARLHEINZ, S. *Gestaltpedagogia*. São Paulo, Summus, s/d.
- RAYNOR, Henry. *História Social da Música*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- SAMUEL, Claude. *Panorama da arte musical contemporânea*. Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1964.
- SCHÄFFER, Boguslaw. *Introduction to Composition*. Kraków, PWM Edition, 1976
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo, Edusp, 1991.
- STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo, Perspectiva, 1984.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*. Madrid, Taurus, 1977.
- WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. 2.ed. Curitiba, Novas Metas, 1984.