

No.3

Pensamiento Pedagógico
Musical Latinoamericano
HANS-JOACHIM KOELLREUTTER
- BRASIL -

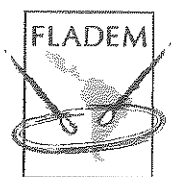
5 - CUADERNOS DE REFLEXIÓN -

FLADEM



FORO LATINOAMERICANO DE
EDUCACIÓN MUSICAL - FLADEM

- 2017 -



CUADERNOS DE REFLEXIÓN - No. 3
PENSAMIENTO PEDAGÓGICO MUSICAL
LATINOAMERICANO HANS-JOACHIM
KOELLREUTTER - BRASIL

370.1
H117h

Pensamiento pedagógico musical latinoamericano:
Hans-Joachim Koellreutter - BRASIL

Hans-Joachim Koellreutter, Regina Simao Santos, Teca Alencar de Brito,
Carlos Kater, Graciela Paraskevaïdis - 1ª. Edición
Guadalajara, Jalisco, México : Euterpe - Fladem 2017
130 pp : 22 x 13 cms. Serie: Cuadernos de Reflexión, No. 3

ISBN: 978-9929-751-01-9

1. Filosofía y teorías. 2. Educación para objetivos específicos.
3. Pedagogía musical.

I. Koellreutter, Hans-Joachim. II. Pedagogía Musical III. Título

Autores:

Ensayos: Hans Joachim Koellreutter

Artículos: Regina Marcia Simao Santos, Teca Alencar de Brito,
Carlos Kater, Graciela Paraskevaïdis

Comentarios: Irene Tourinho, Margarete Arroyo, Joao Gabriel Marques (sic)
Fonseca, Celso Loureiro Chaves (sic), Antonio Gilberto Machado de Carvalho
y Marcos Mesquita (sic).

Editoras: Violeta de Gainza, Ethel Batres

Diagramación y diseño: Valia Andrea Lima Ordóñez

Fotografías: Archivo de Teca Oficina de Música (cortesía)

Fondo de portada: Diagrama de H.J. Koellreutter

Primera edición: 2017

ISBN: 978 -9929-751-02-6



© Derechos reservados por el FORO LATINOAMERICANO DE
EDUCACIÓN MUSICAL - FLADEM - para la presente edición.
www.fladem.org flademsec@hotmail.com

© Derechos reservados por la Fundación Koellreutter para los textos del autor y de los comentaristas de los mismos, los cuales son reproducidos con la debida autorización.

© Derechos reservados por cada uno de los autores para sus respectivos artículos, los cuales son reproducidos con la debida autorización.

Se permite el uso no reprográfico de los textos contenidos en este libro, siempre que los fines sean didácticos, de divulgación y no lucrativos. Para lo mismo deberá citarse la fuente.

Queda terminantemente prohibida la reproducción total o parcial del texto, así como la disposición conceptual o gráfica, bajo cualquier medio –sea mecánico, digital o de otra índole-, de manera parcial o total, cuando su fin sea la comercialización o el ánimo de lucro.

Producto impreso en México en los talleres de Ediciones Euterpe

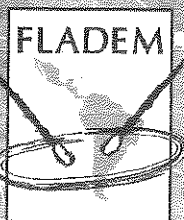
CUADERNOS DE REFLEXIÓN - No. 3

PENSAMIENTO PEDAGÓGICO
MUSICAL LATINOAMERICANO
HANS-JOACHIM KOELLREUTTER
- BRASIL -

Textos originales de Hans Joachim Koellreutter

Artículos de: Regina Marcia Simao Santos, Teca Alencar de Brito,
Carlos Katter y Graciela Paraskevaidis

Traducción al español: Violeta de Gainza,
Alejandro de Vincenzi, Leo Borne, Rodrigo Báez y Ethel Batres



Foro Latinoamericano de Educación Musical

- FLADEM -

2017

- C O N T E N I D O -

Presentación, Alejandro de Vincenzi.....	9
Prólogo, Violeta de Gainza.....	11

En Homenaje a H. J. Koellreutter:

1. Koellreutter: Memorias de una estudiante y educadora musical, <i>Regina Marcia Simao Santos</i>	17
2. H-J Koellreutter: La música y la Educación musical, <i>Teca Alencar de Brito</i>	29
3. 100 años de Koellreutter: ¡Por una música siempre viva!, <i>Carlos Kater</i>	59

Ensayos de Hans Joachim Koellreutter

4. O ensino da música num mundo modificado, H.J. Koellreutter, con comentarios de <i>Irene Tourinho</i>	83
5. Por uma nova teoria da música, por um novo ensino da teoria musical, H.J. Koellreutter, con comentarios de <i>Margarete Arroyo</i>	101
6. O espírito criador e o ensino pré-figurativo, H.J. Koellreutter, con comentarios de <i>Joao Gabriel Marques (sic) Fonseca</i>	117
7. Fundamentos de uma estética materialista da música, H.J. Koellreutter , con comentarios de <i>Celso Loureiro Chaves (sic)</i>	133

8. A música na era tecnológica, H.J. Koellreutter , con comentarios de <i>Antonio Gilberto Machado de Carvalho</i>	159
9. A imagen do mundo na estética de nosso século, H.J. Koellreutter, con comentarios de <i>Marcos Mesquita (sic)</i>	189

En torno al trabajo de Koellreutter:

Un artículo crítico y una entrevista	
100 años con Koellreutter, <i>Graciela Paraskevaidis</i>	203
Encuentro con H.J. Koellreutter, <i>Carlos Kater</i>	227
Sobre los autores	261

- PRESENTACIÓN -

Alejandro de Vincenzi
Presidente del FLADEM

Lograr la continuidad de un proyecto editorial en una institución latinoamericana sin fines de lucro es casi una hazaña. El FLADEM viene perseverando en este cometido con el invalorable trabajo de su presidenta honoraria, nuestra querida Violeta Hemsy de Gainza y su entusiasta ex presidenta Ethel Batres.

Este tercer número anual consecutivo nos invita a introducirnos en el maravilloso mundo pedagógico musical de uno de los personajes más paradigmáticos de nuestro continente. Nacido alemán y volcado desde muy joven hacia sudamérica, Hans Joaquim Koellreutter hizo de Brasil su nueva y definitiva casa, integrándose a las vanguardias educativas de mediados del siglo XX en nuestro continente, y creando una nueva mirada hacia el hacer musical y pedagógico musical que atrajo a muchos jóvenes que a lo largo de décadas perfilaron un estilo que nosotros reconocemos como profundamente flademiano.

Este libro es un compendio de muchas ideas de, sobre y a partir del pensamiento y el hacer de Koellreutter, que viene a homenajearlo a dos años de haberse cumplido su centenario.

Invitamos a nuestros colegas a bucear en él, interesarse en sus propuestas y recorrerlo con la misma inquietud y osada subjetividad que él propugnaba para todos aquellos que lo eligieron como maestro.

- PRÓLOGO -

Violeta Hemsy de Gainza
Presidenta honoraria del Fladem

La pedagogía (el oficio de educar, de transmitir a las nuevas generaciones los conocimientos y las prácticas específicas que integran el patrimonio cultural, científico y los valores básicos de la sociedad) fue siempre considerada una de las Humanidades con mayor tradición y prestigio en todas las culturas.

La educación no es sólo un oficio, una tarea concreta, que requiere para su transmisión tanto experiencia como formación conceptual por parte del maestro. Como buena parte de las actividades que atraen y convocan al género humano, la Pedagogía es un arte que implica una vocación, es decir una dosis de pasión y necesidad, que nutre integralmente y da sentido profundo a la vida de quien la realiza.

Un maestro que se encuentra adecuadamente musicalizado y, además, técnicamente capacitado para compartir con sus alumnos su propia musicalidad es, sin duda, un excelente profesional de la pedagogía. Sin embargo, aquel maestro inspirado, apasionado por la tarea que ha elegido como vocación, que no sólo ama aquello que hace sino lo vincula con todo lo que lo rodea, con la naturaleza, las personas, los valores que rigen de la vida humana, más que un

trabajador de la educación y la cultura es un artista, un filósofo, un predicador laico; alguien que, como meta, se ha propuesto modelar, enriquecer y mejorar a sus alumnos a través de cierta actividad noble y digna.

En toda comunidad aparecen, muy de tanto en tanto, alguno de estos líderes de la vida, de la humanidad, del poder de la música. Cuando nos conectamos con el pensamiento y la obra del gran maestro germano-brasileño Hans-Joachim Koellreutter, sentimos que todo lo que él hace, piensa o propone en el campo de la educación musical (el "recurso" operativo que elige cuando, al alejarse de la Europa natal decide instalarse en Brasil) está relacionado con el trabajo y la lucha en pos del mejoramiento profundo de las personas y la sociedad.

Considero que el pensamiento pedagógico de Koellreutter, así como el particular énfasis y la infatigable creatividad con que lo pone en acción, es de carácter ahistórico porque trasciende el tiempo, la tradición, las tendencias artísticas y pedagógicas. Por ello, su figura y sus propuestas deberían ser estudiadas integralmente, de un modo profundo, para comprender el ahínco y la generosidad con que el Maestro se aplicó a modelar varias generaciones de músicos -eruditos y populares- en su país de adopción, al tiempo que, infatigablemente, creaba instituciones y proyectos educativos y redactaba manifiestos para motivar a la sociedad y la cultura a luchar en contra el "*laissez faire*" y la indiferencia espiritual.

Nos complace mucho presentar estos inspiradores trabajos de H.J. Koellreutter junto a las contribuciones de un selecto grupo de colegas que lo conocieron de cerca y se nutrieron de estos valiosos aportes que son ya parte de la historia y el desarrollo de la Educación Musical brasileña.

Es un orgullo para el FLADEM iniciar, con el Cuaderno de Reflexión No. 3, una nueva serie temática destinada a realzar y dar a conocer algunas de las figuras que más influyeron en la educación musical de nuestros países latinoamericanos.



En homenaje a *H. J. Koellreutter*

Los tres artículos que se presentan a continuación, constituyeron el material comentado en la Mesa de Homenaje realizada en el contexto del XXI Seminario Latinoamericano de Educación Musical organizado por el FLADEM, en Río de Janeiro, Brasil, en julio de 2015.



KOELLREUTTER: MEMORIAS DE UNA ESTUDIANTE Y EDUCADORA MUSICAL¹

Regina Márcia Simão Santos
Traducción de Alejandro De Vincenzi.

Somos el resultado de muchas fuerzas que nos atraviesan, muchos encuentros y acontecimientos que marcan nuestra trayectoria y cambian el rumbo de nuestras acciones. Yo me hago y me rehago cada día en el encuentro con compañeros de viaje, en ruedas de conversación, en mi lugar de trabajo, en las clases más formales. Koellreutter fue uno de esos compañeros (Cecilia Conde también lo fue), con encuentros intensos en el camino de la educación, de la pedagogía, de la enseñanza de la música, en las conversaciones acerca de una docencia ético-estética, los procesos de enseñar y aprender, y también sobre la estética, fenomenología, percepción, análisis, historia de la música, contrapunto, composición.

¹ Texto elaborado para la MESA DE HOMENAJE A KOELLREUTTER, XXI Seminario Latinoamericano de Educación Musical, del Foro Latinoamericano de Educación Musical -FLADEM. Río de Janeiro, Brasil, julio de 2015

Luego de los cursos intensivos de vacaciones y del módulo de Post graduación, durante tres años me convertí en su alumna, en encuentros regulares quincenales y semanales, en grupo o en clases individuales, en su residencia del barrio de Urca, en Río de Janeiro. Como dice Deleuze, "era como una cámara de eco":

"Nada se parecía menos a una discusión que esos encuentros (...); ya hay bastante dificultad en comprender cuál es el problema que cada uno plantea y cómo lo plantea, siendo preciso solamente enriquecerlo, modificar sus condiciones, aumentar, ajustar, jamás discutir. Era como una cámara de eco, donde una idea volvía como si hubiese pasado por distintos filtros. (...)" (Deleuze, 1992, p. 173-174)

Sólo llegué a entender eso años más tarde, con los escritos de Deleuze y la literatura atravesada por un devenir deleuziano.

Recordar el estar con Koellreutter remite a conversaciones, flujos, transversalidad, integración de "un mundo sin 'frente a frente'" (Koellreutter, 1983). Hablar del contacto con Koellreutter es hablar de una profunda amistad pedagógica, tejida en la trama de la educación y nutrida por inquietudes de un tiempo presente. Es hablar de un encuentro que potencializa las fuerzas de los sujetos, con nuevas y otras posibilidades. Ninguna luz: no se trata de "iluminar" a las personas, ni se trata de sujetos que "saben" e "iluminan", que traen los proyectos "iluminados" al seno de la escuela. No existe ninguna luz a ser entregada. Sólo conversaciones que apuestan a la potencia de la invención.

¿Qué es lo que deviene en un encuentro con Koellreutter educador? ¿Qué escuela es esa que deseamos, que está entre lo instituido y lo instituyente? ¿Qué pedagogía musical es ésta, que nos lleva a buscar hacer aquello que aún no existe, pero puede llegar a existir, y hasta se insiste en que es preciso que exista? (Koellreutter, 1997a, p. 54)¹ ¿Qué enseñanza es ésta que denominándose “pre-figurativa” no viene a destronar pero sí a recomponer y complementar lo que tenemos puesto en práctica? No intenta contradecir el sentido común, pero sí es algo paradójico, algo del orden de lo paradójico.

El *devenir* de Koellreutter en la educación², más que formar “seguidores” trata de formar sujetos inventores, investigadores de su propia práctica, cuestionadores de los modelos instituidos. Sujetos inquietos por la concreción de aquello que está por venir, poniendo los conceptos en movimiento – pequeños desacomodos de los conceptos de música, currículo y planeamiento. Nunca se trata de un método a consumir y aplicar, “*el método Koellreutter es no tener método*” decía siempre él en sus clases. No hay

1 En palabras de Koellreutter (1997a), sobre el método pré-figurativo: “aquel capaz de delinear aquello que todavía no existe, pero que habrá de existir, o podría existir o se hace necesario que exista” (p. 54).

2 *Devenir*, término usado por Deleuze, habla de cualidades, flujos, movimiento. El *devenir* es la condición misma del ser – no es una nueva imagen que lo identifica, sino que está constituido por un conjunto de *devenires-otros*. Zourabichvili se refiere a Deleuze cuando dice que todo *devenir* forma un bloque, algo así como un encuentro o relación de dos términos heterogéneos que se “desterritorializan” mutuamente; y que no se abandona lo que se es para *devenir* en otra cosa; pero que otra forma de vivir y de sentir se envuelve en la nuestra; los *devenires* no son fenómenos de imitación ni de asimilación, pero sí de doble captura (Zourabichvili, 2004, p. 48-50).

nada por prescribir, ninguna receta de "cómo hacer" o de "qué hacer", ningún manual de ayuda para consumir y aplicar. Una escuela "sin currículo", afirmaba (Koellreutter, 1990, p.7). ¿Esta afirmación nos incomoda? ¿Tal vez promover un "Centro de Actividades Lúdicas y Creatividad Musical", un conjunto de "clubes musicales", un "centro libre" (p.7)? ¿Qué era lo que Koellreutter quería decir con todo esto? ¿De qué posicionamientos y verdades se quería alejar, qué modelos naturalizados cuestionaba?

Tampoco se trata de un "vale todismo", expresión tan presente en su discurso. Se trata simplemente de comprender otras posibilidades de producir trayectorias en esa "enseñanza-aprendizaje" - "aprendizaje-enseñanza"¹. Con el liderazgo de este músico y profesor alemán llamado Hans-Joachim Koellreutter, naturalizado brasileño, un grupo de músicos y profesores crearon en 1957 los Seminarios de Música Pro Arte de Río de Janeiro, con el objetivo de construir "un nuevo tipo" de Escuela de Música, oponiéndose al patrón de enseñanza académica entonces vigente.² Koellreutter aportó sus ideas revolucionarias sobre esta enseñanza *pre-figurativa* (Koellreutter, 1997b, p.41), a la cual hoy podemos referirnos como una idea pedagógica "sin imagen", como algo no del orden de la re-cognición sino de la potencia inventiva. (Kastrup, 2001; Santos, 2012, p. 251-292).

1. Esa forma imbricada de hablar de enseñanza y de aprendizaje viene siendo usada en Brasil por autores como Inés Barbosa y Nilda Alves (Alves, Oliveira, 2012, p. 61-73).

2. Ver www.proarte.org.br/

Conceptos como los de Pedagogía “plástica y sinuosa” (Assmann, 1998, p. 146), currículo “inestable” o “danzante” (Doll, 1997, p. vii, 120), “currículo mapa” (Paradiso, 2005, p. 67-82), pensamiento nómada o de la multiplicidad, son asimilables en el caso de Koellreutter. Es un currículo con un matiz “más estético”, que habla de la cognición como invención y le otorga potencia de la problematización. Un currículo cartografía en el cual los conceptos pueden ser permanentes o provisorios, y surgen como hitos en medio de un mapa de experimentación. Vemos un Koellreutter inquieto por la formación de educadores para accionar según una pedagogía pre-figurativa. Lo asimilo a un principio deleuziano que dice que “información no es experiencia”, siendo necesario afirmarse sobre “el saber de la experiencia” separado del “saber sobre las cosas”. Se trata de un sistema abierto, de espirales que ganan cada vez mayor alcance y profundidad, sin prescribir ordenamientos únicos, es un lugar de sujetos cartógrafos.

Le pedí a Koellreutter que me diera clases de composición, y allí él me dijo: - “entonces trae”. Me pregunté a mi misma, y enseguida a él: - ¿traer qué?, ¿un manual de armonía, de contrapunto?. Y él me respondió simplemente: - “trae una composición”. Partir de los alumnos, aprender de ellos acerca de qué enseñarles, era el principio que él mostraba en su método pre-figurativo en el caso de esas “clases de composición”. Si no tienes trabajo, ni tienes cuestionamientos, ni tienes diálogo, entonces no hay conocimiento. Conocí así a Koellreutter profesor en el

laberinto, con sus hilos preparados para ser movidos conforme las necesidades de la comunidad de aprendizaje.¹

El profesor no está para dar lecciones y quitar las dudas. Está para “poner en escena espectáculos interesantes” (Piaget, 1987, p.193). Se trata de un profesor que “no resuelve la cuestión, sino que la reabre, la repone y reactiva”. Koellreutter es un ejemplo de eso. Schoenberg, músico y profesor, en el prefacio a la primera edición de su obra *Armonía* dice: “¡espero que mis alumnos busquen!” (Schoenberg, 2001, p. 32). Koellreutter también es un ejemplo de esto, es el profesor que no atrae para sí, sino para el saber de la materia.

Koellreutter -ejemplo de gestión en el salón de clase- responde al desafío del presente, en el que se requiere que el profesor juegue otro papel, considerando que es imposible controlar la enseñanza, que el aprender escapa a cualquier control. Este modelo de gestión pedagógica implica recorrer un mapa-borrador realizado por el profesor, que tendrá líneas de fuga igualmente potenciadas en un trayecto del orden de lo exploratorio, al recorrer un camino con el sentido puesto por la comunidad de aprendientes. Recorridos singulares, trayectos permanentes.

¹ Los Hilos de la marioneta o lo Hilos de Ariadna (cuento de la mitología griega), entrar en el laberinto y valerse de ovillos que son desenrollados en la medida de nuestros progresos (Santos, 2015, p. 110-124).

Koellreutter se centra en el juego pedagógico musical como modo de desarrollar el espíritu de creación. Utiliza la improvisación para disparar saberes en múltiples direcciones y dimensiones, en función de una postura inquieta delante de aquello que nos afecta y nos haga pensar. Es un juego que se define por la actitud lúdica presente en la experimentación y la invención: se trata de ver cómo cada sujeto experimenta su propio problema instalado en un medio determinado en el momento en que un material-fuerza se hace presente. Es un ejercicio de pensamiento que se impone como una necesidad positiva, coaccionado por cierta cualidad en el ámbito del objeto, forzado por el signo y al calor de los encuentros, cuando la inteligencia es movida por algo "no intelectual", que precede a la representación pero que exige representaciones (Kastrup, 2001, p. 212). ¿No será esto lo que Koellreutter quiere decir con su concepto de lo pre-figurativo? ¿Se tratará de un contacto que provoca una agitación creadora que exige ciertas representaciones que la continúen?

Entre los pensamientos y prácticas que enmarcan la trayectoria de la educación musical en nuestro país, en una trama que involucra a sujetos e instituciones, destaco esta multiplicidad de Koellreutter. Fui atravesada por esta cualidad-fuerza, y ya no pude continuar siendo la misma; otra forma de sentir me envuelve, me invade y me compone. En una retrospectiva de mi propia historia de vida fui marcada por la experiencia del encuentro con Koellreutter. Pero ¿de qué modo ese devenir de Koellreutter nos constituye hoy, en las prácticas y los pensamientos y reformas de currículos y programas?

Hoy todavía algunos pueden espantarse ante las ideas sobre una pedagogía más "plástica" o "sinuosa", o el concepto de planeamiento y "currículo rizomático" (Gallo, 2004, p. 48) o el de "post"-currículo (Corazza, 2002, p. 103-114), o el currículo como "plan de permanencia" (Corazza; Tadeu, 2003, p. 67) Yo experimenté un poco de esto en mi viraje pedagógico con los niños de la escuela pública y privada de la educación primaria y en los 36 años de docencia en la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro. Tuve que juntar los saberes académicos con los producidos en la práctica profesional cotidiana, los saberes que había adquirido en el inicio de mi formación con los saberes que fui produciendo a lo largo de la vida, para lo que el encuentro con Koellreutter fue una línea divisoria de aguas. La identidad docente se construye en ese complejo que van ligando al sujeto con un continuo cuadro de referencias, y en ese "yo" siempre va imbricado un "nosotros".

¿Cómo se podría homenajear, recordar, agradecer y conmemorar la presencia de Koellreutter hoy? Recordando la provocación de Schafer (1991): *"No planifique una filosofía de la educación para los demás, planifique una para usted mismo."* *"Algunos otros podrían desear compartirla con usted"* (Schafer, 1991, p. 227). ¿Los educadores musicales del Siglo XXI compartimos esas ideas? ¿Estamos avanzando en función de las características del mundo contemporáneo y de las necesarias contextualizaciones? ¿En qué medida estas ideas fundamentan nuestro pensamiento pedagógico y curricular? ¿De qué modo el colectivo de "educadores musicales" viene respondiendo a las provocaciones Koellreutterianas?

A Koellreutter nuestro agradecimiento y nuestro homenaje, traducidos en el mayor gesto que él podría desear: continuar comprometidos con un proyecto de reinvencción de la escuela, de sus artefactos, de la cultura escolar, teniendo como motor e impulsor al ser humano.

- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS -

- ALVES, Nilda; OLIVEIRA, Inês. Ensinar e aprender / "aprenderensinar": o lugar da teoria e da prática em currículo. In: LIBÂNEO, José C; ALVES, Nilda (orgs). *Temas de pedagogia: diálogos entre didática e currículo*. São Paulo: Cortez, 2012. p. 61-73.
- ASSMANN, Hugo. *Metáforas novas para reencantar a educação - epistemologia e didática*. 2 ed. Piracicaba: UNIMEP, 1998.
- CORAZZA, Sandra; TADEU, Tomaz. *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- CORAZZA, Sandra. Diferença pura de um pós-curriculum. In: LOPES, Alice; MACEDO, Elizabeth (orgs). *Curriculum: debates contemporâneos*. São Paulo: Cortez, 2002. p. 103-114.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.
- DOLL Jr., William E. *Curriculum: uma perspectiva pós-moderna*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

- GALLO, Silvio. A Orquídea e a Vespa: transversalidade e currículo rizomático. In: PEREIRA, Maria Zuleide et al (orgs). *Currículo e Contemporaneidade* - questões emergentes. Campinas, São Paulo: Alínea, 2004. p. 37-50.
- KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, arte e invenção. In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2001, p. 207-223.
- KOELLREUTTER, H.J. *Estética: reflexão estética em torno das Artes Oriental e Ocidental à procura de um mundo sem "vis - à - vis"*: São Paulo: Novas Metas, 1983.
- KOELLREUTTER, Hans J. Educação Musical no Terceiro Mundo: função, problemas e possibilidades. *Cadernos de Estudo - Educação Musical*, São Paulo, n 1, p. 1-8, 1990.
- KOELLREUTTER, Hans J. O espírito criador e o ensino pré-figurativo. *Cadernos de Estudo: educação musical*, Belo Horizonte, v. 6, p. 53-59, 1997a.
- KOELLREUTTER, Hans J. O ensino da música num mundo modificado. *Cadernos de Estudo: educação musical*, Belo Horizonte, v. 6, p. 33-44, 1997b.
- LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana* - danças, piruetas e mascaradas. 3ª ed. trad. Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

- PARAISO, Marlucy Alves. Currículo-Mapa: Linhas e Traçados das Pesquisas Pós-Críticas Sobre Currículo no Brasil. *Educação & Realidade*, v 30, n1, p.67-82, jan-jun2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/23005/13287>> Acesso em: 27jul2015
- PIAGET, Jean. *O nascimento da inteligência na criança*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- SANTOS, Regina Marcia Simão. Um paradigma estético para o currículo. In: SANTOS, R. M. (Org.). *Música, cultura e educação: os múltiplos espaços de educação musical*. 2. ed ampliada e atualizada. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 251-292. ISBN: 978-85-205-0611-0
- SANTOS, Regina Marcia Simão. Práticas de Ensino de Música: os fios da marionete ou os fios de Ariadne? *Revista da ABEM*, Londrina, v. 23, n. 34, p110-124, jan-jun 2015. Disponível em: <<http://www.abemeducao-musical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/issue/current/showToc>> Acesso em: 07jul2015. ISSN eletrônico: 2358-033X ISSN impresso: 1518-2630
- SCHOENBERG, Arnold. "Prefácio à Primeira Edição". In: _____ . *Harmonia*. Introdução, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001, p.31-34.
- SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.
- ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004



H-J KOELLREUTTER, LA MÚSICA Y LA EDUCACIÓN MUSICAL

Teca Alencar de Brito
Traducción de Ricardo Báez

RESUMEN

Este artículo aborda aspectos del pensamiento del músico alemán, naturalizado brasileño Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), destacando aquellos aspectos que se relacionan con sus reflexiones y prácticas acerca de la Educación Musical. Trata, rápidamente, la trayectoria de su vida desde su llegada al Brasil en 1937 y el incesante dinamismo que lo transformó en un importante exponente de la música y de la educación musical en ese país. Se hace hincapié en sus propuestas pedagógicas, destacando la enseñanza pre-figurativa propuesta por él. Creando tramas entre las propuestas Koellreutterianas y los postulados de los filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992) se designan características que aproximan el pensamiento y las acciones pedagógicas del músico alemán al concepto de “menor” propuesto por éstos. Se muestran también aspectos

del pensamiento pedagógico-musical de Koellreutter, creando conexiones con el concepto de rizoma, y se relacionan algunas propuestas Koellreutterianas con formas actualizadas del pensar/hacer la educación musical.

Palabras clave: H-J Koellreutter; educación musical *menor*; enseñanza pre-figurativa.

INTRODUCCIÓN

"Yo solo respondo como profesor cuando el alumno pregunta. Yo hago música con él. Nos autoeducamos colectivamente a través del debate, del diálogo."

Hans-Joachim Koellreutter

El compositor, instrumentista, pensador y educador musical Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) nació en Freiburg, Alemania, el 02 de Setiembre de 1915. Se naturalizó brasileño por el hecho de haber llegado al Brasil en 1937, a causa de problemas políticos que enfrentó en su tierra natal por defender ideales libertarias y oponerse al sistema que dominaba su país en aquel momento. Encontró apoyo en suelo brasileño y allí se quedó, contribuyendo de modo intenso e importante con la cultura, el pensamiento artístico y la educación musical hasta el final de su vida. Falleció en el año 2005 a los 90 años.

A lo largo de su vida, sin embargo, Koellreutter viajó mucho y pasó varios períodos fuera del Brasil desarrollando importantes proyectos y actividades en Europa, Estados Unidos, India y Japón. Pero siempre volvía al Brasil y lo hizo de forma definitiva a fines de la década del 70 del siglo pasado. En ese momento inicié mi contacto con él y con su pensamiento musical y pedagógico.

Considerando los innumerables cambios y actualizaciones emergentes en aquella época, Hans- Joachim Koellreutter se dedicó a actualizar conceptos, iniciando por el propio concepto de lo que es Música. Según él, la música sería *"un medio de comunicación; un vehículo para la transmisión de ideas y pensamientos de aquello que fue investigado, descubierto o inventado"*; un posible medio de transporte para lo nuevo que debería hacerse valer en todas las instancias de la educación musical: desde la iniciación hasta la profesionalización.

Con el fin de contextualizar y significar la presencia y la función de la música en la sociedad, Koellreutter continuamente redimensionó su práctica artística como compositor, así como también sus propuestas como educador. Él fue un profesor de músicos y/o estudiantes de música que impartía cursos en diversas áreas musicales como análisis fenomenológico, armonía, contrapunto, dirección, composición, estética, historia de la música y actualización pedagógica, en los que actuaba como ponente y conferencista. Abordaba diversos aspectos musicales y

culturales, ya que era un gran estudioso, ¡y no solo de la música!¹ No fue menos importante su actividad como compositor, sus obras constituyen un fiel reflejo de su forma de concientizar el mundo en que vivía y que percibía en constante movimiento.

A su regreso a Brasil, H-J Koellreutter retomó sus actividades como docente, dando inicio así también al curso de Actualización Pedagógica: propuesta cuya creación consideró adecuada y necesaria en aquel momento (últimas décadas del siglo XX), la cual ampliaba y redimensionaba los conceptos y abordajes pedagógicos musicales en vigencia. Trajo al aula principios y propuestas estético-musicales presentes en el ámbito de la composición musical de los creadores de la época que, sin embargo, continuaban aún fuera del ambiente de la pedagogía musical. Él se dedicó a preparar docentes de música para formar seres humanos para vivir en un nuevo mundo: un mundo marcado por las rápidas y continuas transformaciones, las cuales consideraba que necesitábamos concientizar.

Koellreutter atribuyó un valor especial a los cambios que ocurrieron en el siglo XX, destacando el evidente avance de la ciencia y la tecnología, los descubrimientos de la física que, entre otras cosas, reorganizaron la relación tiempo-espacio y, de esta manera, otros aspectos importantes, especialmente en el campo de la música.

1 Él acostumbraba decir que había aprendido música en los libros de sociología, filosofía, historia, estética, física, etc.

La Música se convirtió para él en una aliada para una necesaria actualización de las ideas de mundo, de educación, de ser y de convivir. La superación de posturas dualistas, de prejuicios, de visiones de segregación social fueron puntos que anhelaba alcanzar, valiéndose del hecho musical, en su trabajo como compositor y/o en sus abordajes pedagógico-musicales.

Vale recordar que H-J Koellreutter había enfrentado serios problemas en su juventud en la Alemania nazi, viniendo al Brasil en 1937 debido a su participación en movimientos antifascistas, así como también por el hecho de haber estado en pareja con una muchacha judía¹ y que por esa razón, fue denunciado por su propia familia.

A causa de la experiencia de haber convivido en un sistema totalitario y extremadamente segregacionista, instauró un deseo de contribuir con la formación de una nueva conciencia: integradora, humanista, universalista y pacificadora. Y siempre en movimiento, H-J Koellreutter siguió un camino coherente con sus convicciones, entre las cuales, y particularmente una, es la de estar siempre dispuesto a los cambios. En este sentido, repetía con frecuencia lo que decía el filósofo pre-socrático Heráclito de Éfeso (535 AC-475 AC): *Phanta Rhei-* todo fluye. A lo que él agregó: *"Y lo que no fluye, lo que no se mueve, se vuelve nocivo"*.

1. Ella era Irma G. Koellreutter, la primera esposa del músico, con quien contrajo matrimonio en 1939 en Río de Janeiro, Brasil

Koellreutter fue para mí un excelente orientador, que apoyaba de una manera cuidadosa y consistente. Nosotros discutíamos y analizábamos algunas propuestas de creación que desarrollaba con los niños con quienes yo trabajaba en aquella época; los juegos de improvisación que surgieron en el transcurso del trabajo, mis observaciones acerca del pensamiento y de la práctica musical de los niños, entre otros temas que fueron esenciales para mí. Fueron fundadores de modos de percibir, escuchar, respetar y construir recorridos junto a los niños, respetando la singularidad de sus procesos y colaborando al mismo tiempo con la transformación cualitativa de los mismos. Experiencias y reflexiones que, aún hoy, pasados tantos años, resuenan significativamente en mis recuerdos, en mis percepciones y en mis análisis, de órdenes diversos. Mis ideas de mundo, de música y de educación siguen en movimiento, de un modo singular, como él sugería.

El último trabajo desarrollado por Koellreutter con un grupo, envolviendo una práctica pedagógico-musical de acuerdo a los moldes y principios que él defendía - dirigido a la formación integral del ser humano y no exactamente a una realización musical profesional- fue una actividad denominada "Arte-Jogo-Fim de Feira" ¹(Arte - Juego - Fin de la Feria) que fuimos desarrollado juntos en 1999 en Teca Oficina de Música² reuniendo

1 Núcleo de educación musical, en Sao Paulo, coeducação musical, em São Paulo, sin intención profesional, su intención era divertir y propiciar vivencias y experiencias musicales.

2 Un relato de Arte-Juego - Fin de la Feria fue presentando en el libro de mi autoría: Koellreutter educador: Lo humano como objetivo de la educación musical. SP: Peirópolis, 2001. (Nota de la autora)

a profesores, pasantes y estudiantes de Música. El desarrollo del proyecto, a lo largo de algunos meses en que nos reuníamos los domingos por la tarde, mostró mucho acerca del pensamiento pedagógico Koellreutteriano. Sin renunciar al rigor y a la búsqueda de calidad, permanecía siempre atento a los deseos del grupo y a la efectividad de sus realizaciones, atento a la singularidad y particularidad de cada participante y al mismo tiempo a las características del grupo como un todo.

En una atmósfera de mutuo aprendizaje, de intercambios, de diálogos, de discusiones y debates que muchas veces, reorganizaban los rumbos del trabajo, así como también las experiencias individuales y colectivas de todos los involucrados, vivenciamos-Koellreutter y todos nosotros- una experiencia muy especial.

Después de esta introducción, abordaré algunos aspectos que caracterizan el pensamiento Koellreutteriano, que particularmente considero importantes, actuales y pertinentes. Lo haré creando relaciones con otros conceptos, con otros enfoques y con otros referenciales teóricos con los que dialogo, creando nuevas tramas y, finalmente, nuevos mapas posibles. Pero antes, discurriré superficialmente sobre su trayectoria de vida.

ACERCA DE LA TRAYECTORIA KOELLREUTTERIANA

Para comprender mejor el por qué de las formas de ser y conducir los proyectos musicales y pedagógicos que defendió y desarrolló, es necesario acercarse un poco más a la trayectoria de Hans-Joachim Koellreutter, quien ya se destacaba como flautista, teniendo presentaciones en su país y también en otros países de Europa, cuando necesitó salir de Alemania a los 22 años.

También estudió piano, composición, análisis y dirección orquestal y coral, además de temas relacionados a áreas diversas del conocimiento. Reiteradas veces afirmaba que había aprendido música, de hecho, en los libros de Filosofía, de Sociología, de Historia, de Física etc., señalando así el carácter multidisciplinario de sus estudios e investigaciones, que se expandieron y fueron profundizándose a lo largo de su vida.

Entre sus profesores, se destacan el flautista francés Marcel Moyse (1889-1984) y especialmente el maestro alemán Hermann Scherchen (1891-1966), con quien Koellreutter estudió en cursos en Neuchatel, Ginebra y Budapest, y que marcó profundamente su formación musical y humana.

Dotado de una fuerte e interesante personalidad, Scherchen desarrolló una intensa y dinámica actividad intelectual y cultural. Además de ser director de orquesta, fue uno de los pioneros de la radio actuando como teórico, pedagogo, conferencista, escritor y gran divulgador de la

música nueva de todas las épocas. [...] Entre 1933 y 1936, en Bruselas, Bélgica, Scherchen creó un movimiento titulado *Música Viva* (editando un periódico con el mismo nombre), cuyo principal objetivo era promover la divulgación de la música nueva (Brito, 2015, p.22-23).

Tomando prestado el nombre dado al movimiento creado por Scherchen, Koellreutter creó el Grupo Música Viva en 1939 en Río de Janeiro y en 1944 en São Paulo, ya que, desde su llegada al Brasil, se involucró con músicos y con las actividades docentes y culturales, implantando proyectos que promovieron cambios, que repercuten hasta los días de hoy.

El movimiento Música Viva fue una acción que tuvo mucha fuerza e importancia en el escenario musical y cultural brasileño, organizando audiciones y conciertos comentados, publicando en revistas y periódicos, produciendo programas de radio, ofreciendo cursos y conferencias, transformándose, en fin, en un importante movimiento, orientado bajo tres puntos básicos: la formación (educación), la creación y la divulgación de músicas de poca difusión y buena calidad, contemporáneas o no (Brito, 2015, p.33) El movimiento se cerró en 1950, después de los debates y controversias a causa de posturas divergentes que se instauraron entre los compositores participantes que se adhirieron al nacionalismo, tendencia rechazada por Koellreutter en aquel momento, que defendía la idea de que "*el gran fin socializador de la música es la universalización*" (Kater, 2001, p.248), según publicación del año 1945.

Estudiar continuamente Filosofía, Psicología, Física, Sociología e Historia, entre otros temas, como también vivir en diferentes culturas transformaron dinámicamente su manera de ser y de pensar. Buscando comprender las transformaciones que emergían continuamente, siempre señalando el hecho de que los avances científicos y tecnológicos, cada vez más rápidos y complejos, provocaban cambios en varios ámbitos, él actualizaba, dinámicamente sus ideas y conceptos de música, de composición y de educación musical. Por otra parte, poco después de su llegada a Brasil, decidió dedicarse prioritariamente a las actividades culturales y de educación, considerando que eran necesidades urgentes en el país. Koellreutter dejó en segundo plano la carrera de flautista para dedicarse a la educación y a la composición (a través de la cual, él consideraba, sería posible comunicar las ideas de un nuevo mundo).

Sus campos de interés transitaron por la obra de Mario de Andrade (1893-1945); por la fenomenología del francés M. Merleau-Ponty (1908-1961); por la teoría de la Gestalt; por la historia de las artes; por la física moderna (la teoría de la relatividad y la mecánica cuántica) y, obviamente, por el universo de conocimientos referentes a la música - de Occidente y de Oriente-, de la Antigüedad al mundo contemporáneo.

Entre sus tantas iniciativas en el país, destacó la introducción de los cursos libres de vacaciones, la inserción del jazz y de la música popular en las escuelas de música; la formación de

los Seminarios Internacionales de Música (1954-1962), base de la futura Escuela de Música y Artes escénicas de la UFBA, entre muchos otros proyectos importantes que siguieron sucediendo a lo largo de su trayectoria.

Cuestiones relacionadas a la conciencia y al nuevo concepto de tiempo en sus relaciones con el espacio se convirtieron en temas centrales y fundamentales para Koellreutter. Las marcas dejadas por las vivencias entre Oriente y Occidente se tornaron determinantes en sus modos de pensar y significar el vivir. En ese sentido, la superación de prejuicios y modos de pensar dualistas, aún tan presentes en el pensamiento occidental, asumieron especial importancia en sus modos de ser.

KOELLREUTTER - EDUCADOR MENOR

Hans-Koellreutter, siempre en movimiento, se movió en contra de los sistemas más grandes que, en general, predominaban (¡y siguen predominando!) en la música, en la educación musical y en los sistemas sociales, en general. Él fortaleció su pensamiento como un artista, educador y pensador menor.

Lo *menor* al que me refiero deriva del concepto de "literatura menor" acuñado por los filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992), como dispositivo para analizar la obra de Franz Kafka (1883-1924), considerada revo-

lucionaria por operar una subversión en la lengua alemana, en el sentido de un acto de resistencia. Kafka hizo de una lengua su propio medio de desagregación, convirtiéndose en una máquina de resistencia al control (Deleuze, Guattari, 1977)

Para los filósofos franceses, vale aclarar,

"Una literatura menor no es la de una lengua más pequeña, sino más bien, la que una minoría hace en una lengua más grande. Sin embargo, la primera característica es, de todos modos, que la lengua allí es modificada por un fuerte coeficiente de desterritorialización".
(Deleuze, Guattari, 1977, p.25)

Estableciendo conexiones con el concepto menor deleuziano, el filósofo y pedagogo Silvio Gallo sugirió un devenir: Deleuze en la educación, promoviendo un desplazamiento conceptual y operando con la noción de una educación menor: educación marcada por procesos comprometidos con transformaciones en el *statu quo*; insistiendo *"en esa cosa de invertir en un proceso educativo comprometido con la singularización; comprometido con valores libertarios"* (Gallo, 2003, p.75). Por otro lado, la educación mayor correspondería a *"aquella instituida y que quiere instituirse, hacerse presente, hacer que ocurra"* (Gallo, 2003, p.78).

Si la educación mayor se refiere a los proyectos de gran tamaño y a gran escala; a los estándares y sistematizaciones previamente ordenados; a los parámetros y directrices oficiales, la educación menor es siempre un acto de resistencia, que se actua-

liza en la militancia del aula, en el empeño con los actos cotidianos y en la constante búsqueda de reorganización de los valores, de las concepciones de currículo y de los sistemas de evaluación. Y menores también pueden ser las formas de relaciones que emergen entre alumnos, alumnas y profesores, entre tantos otros aspectos que singularizan y confieren sentido a las experiencias vividas en los territorios de la educación.

Un sistema musical menor, a su vez, implica un modo singular de lidiar con las ideas de música, invirtiendo en la reinención de las relaciones y sentidos con lo sonoro y lo musical y convirtiéndose, por ese camino, en una máquina de resistencia al control y a los modelos musicales dominantes y, no raramente, excluyentes.

Considero, entonces, que el pensamiento y la obra de Hans-Joachim Koellreutter resisten en niveles menores, con la importancia y el valor que portan. Entiendo, también, que pueden contribuir significativamente en el sentido de redimensionar las relaciones que establecemos con los sonidos y las músicas, con el sentido que portan o deberían portar.

Las proposiciones pedagógicas adoptadas por H-J Koellreutter eran claras y coherentes, ajustadas y presentes en los distintos contextos en que él actuaba: en los cursos de armonía o contrapunto, trabajando con alumnos que buscaban profesionalización, o en el curso de Actualización Pedagógica. En él, el pro-

fesor enfatizaba, a la vez, la educación de las cualidades humanas y musicales, con base en juegos de improvisación y de comunicación, además de propuestas envolviendo relaciones dialogales (trabajando con criterios como concordancia, discordancia, complementación, etc.). Todo en ambientes de permanente diálogo, de discusiones, de integración entre hacer y pensar, entre otros puntos importantes.

El contacto inter-humano que, en los territorios de la educación musical, debe establecerse entre estudiantes y profesores, y entre colegas, era, para Hans-Joachim Koellreutter, un aspecto de fundamental importancia, el cual contribuiría con *"la superación de posibles actitudes de competencia, buscando la preparación de un mundo realmente humano"* (Koellreutter *apud* Brito, 2011, p.11).

Los procesos creativos siempre ocuparon un lugar muy importante en la propuesta pedagógica de H-J Koellreutter, siendo la improvisación una administradora de vivencias y procesos de concientización de cuestiones musicales y humanas. Según él, los juegos de improvisación desarrollados y presentados a los alumnos, creados con ellos o por ellos, deberían favorecer el ejercicio de diversos aspectos musicales y, al mismo tiempo, propiciar vivencias relacionadas con el desarrollo de la autodisciplina, la tolerancia, el respeto, la capacidad y disposición para crear, para reflexionar, para cuestionar, para experimentar, etc.

Aunque sea posible –y a mi parecer, deseable– trabajar con la improvisación libre, cuando los criterios organizacionales son mínimos, pero existentes (como por ejemplo, cuidar los detalles de escucharse a uno mismo y al otro, el silencio...– para dejar que fluyan los acontecimientos/momentos musicales) Koellreutter proponía que, en el ámbito del espacio de la educación, hubiera una planificación, algunos contenidos a ser trabajados, un itinerario de actividades y mucho trabajo. Obviamente, ese plan inicial podría ser (¡y solía ser!) reorganizado, en función de variables diversas que emergían, pudiendo incluir: las sugerencias del grupo, la percepción de que la propuesta no funcionaba tan bien en la práctica o no animaba a los alumnos, emergencias de nuevas ideas, etc. Esto no importaba y, por el contrario, era algo bueno, pues integraba el grupo en torno a un proyecto compartido y portador de sentidos para todos. Sin embargo, él repetía que

“No hay nada que necesite ser más planificada que una improvisación. Para improvisar es necesario definir claramente los objetivos que se pretenden alcanzar. Es necesario tener un guía o una serie de instrucciones, y a partir de ahí trabajar mucho: ensayar, experimentar, rehacer, evaluar, oír, criticar, etc. ¡En el resto se vale todo! (Koellreutter apud Brito, 2011, p.48)

En la propuesta de improvisación de H-J Koellreutter, uno de los más importantes aspectos es la posibilidad de integrar práctica y reflexión, práctica y teoría. Durante el trabajo, los diversos conceptos musicales (por ejemplo, la vivencia del tiem-

po métrico y del tiempo no métrico) se abordan continuamente, promoviendo su concientización efectiva. Haciendo y hablando, es decir, comentando, analizando, criticando, es posible instaurar efectivos espacios de integración entre hacer y pensar. En este sentido, conviene destacar el hecho de que el proceso de concientización, para Koellreutter, implica desarrollar simultáneamente la vivencia y el proceso intelectual, considerando que la comparación es el mejor medio para promover el proceso de concientización. Él solía decir que *"un profesor no enseña nada, él siempre concientiza"*.

La cuestión de la conciencia fue estudiada y analizada de modo continuo y cuidadoso, por ser, para él, un factor esencial para la comprensión del ser humano. Sobre la base de sus estudios acerca de la fenomenología, desde el punto de vista del filósofo francés M. Merleau-Ponty (1908-1961), Koellreutter definió conciencia como

"La capacidad del ser humano de apropiarse de los sistemas de relaciones que lo determinan: las relaciones de un determinado objeto o proceso a ser concientizado con el medio ambiente y con el "yo" con que se apropia. No me refiero a la conciencia como conocimiento formal, ni como mero conocimiento o cualquier proceso de pensamiento, sino como una forma de interrelación constante, como un acto creativo de integración". (Koellreutter apud Brito, 2011, p.49)

H-J Koellreutter afirmaba la existencia de tres tipos de conciencia: intuitiva, racional y arracional, las cuales se asociaban a la creencia irracional, a la especulación científica y a la trascendencia de éstos, respectivamente. Los procesos de creación y de expresión humana, a su vez, se concatenaban totalmente a los modos de conciencia, a los procesos de concientizar que también estaban siempre en movimiento. En ese sentido, destacaba que el hecho de que aunque surjan nuevas estructuras conscientes, éstas no anulan las anteriores, sino que se insertan en una dimensión más amplia.

Koellreutter, educador menor, fue un crítico contundente de los sistemas de enseñanza tradicionales de música, ya sea en cursos libres, en los conservatorios o en las universidades de música. Uno de los puntos que merece atención especial se refiere a su posición con respecto a la adopción de métodos para organizar la progresión de los contenidos y/o técnicas.

“Mi método es no tener método. El método cierra, limita impone... y hay que abrir, trascender, transgredir, ir más allá...”; repetía él.

En 1954, durante la apertura de los Primeros Seminarios Internacionales de Música, bajo su cargo, en Salvador- Bahía, Koellreutter afirmó en su conferencia:

"Sabemos que es necesario liberar la educación y la enseñanza artística de métodos obtusos, que aún oprimen a los jóvenes y aplastan en ellos lo que poseen de mejor. La fatiga y la monotonía de ejercicios conducen a la mecanización tanto de los profesores y de los discípulos. No es la rutina la que gobernará los "Seminarios", sino el espíritu de investigación y exploración, pues es indispensable que, en toda la enseñanza artística, se sienta el aliento de la creación."

"Inútil la actividad de aquellos profesores de música que repiten fastidiosa y doctoralmente la lección, ya pronunciada en el año anterior. No hay normas, ni fórmulas, ni reglas que puedan salvar una obra de arte, en la que no vive el poder de invención. Es necesario que el alumno comprenda la importancia de la personalidad y de la formación del carácter para el valor de la acción artística y que en la creación de nuevas ideas reside el valor del artista".
(Koellreutter apud Kater, 1997, p.31)

Considero importante y significativa la reflexión citada *supra*, especialmente por el hecho de que la misma señala aspectos analizados y criticados hace más de sesenta años atrás, los cuales, desgraciadamente, aún no han sido superados totalmente. Pues, de hecho, todavía se aplican concepciones y sistemas de enseñanza musical (así como de otras áreas) orientados por preceptos obsoletos y, en gran parte, carentes de sentido para el estudiante.

Por otro lado, él también alertaba a una necesaria distinción entre orientar el trabajo pedagógico sobre la base de méto-

dos estrictos, cerrados y, por otro lado, deparar con la ausencia de cualquier metodología. Metodología entendida, por lo tanto, como un conjunto de principios y orientaciones pedagógicas guiadoras de los acontecimientos, de los contenidos y currículos, siempre en niveles abiertos, sujetos a cambios y reorganizaciones dinámicas. Metodología que se mueve por los intereses de los alumnos y alumnas, por la percepción, evaluación y análisis del trabajo y que, por eso, debe estar siempre en movimiento. Propositiones que se aproximan bastante de la propuesta de Pedagogías Abiertas, conforme a las concepciones del FLADEM - Foro Latinoamericano de Educación Musical, a partir, especialmente, de las reflexiones y análisis desarrollados por la educadora musical argentina Violeta Hemsy de Gainza.

En lo que a la planificación de los contenidos y actividades musicales respecta, recuerdo que Koellreutter propuso que los mismos se desarrollen en planes abiertos, sujetos a cambios y adaptaciones que, en todas las instancias, debían respetar los intereses y las necesidades de cada uno o del grupo. Sin embargo, él advertía sobre la necesidad de mantener el "hilo rojo", como él nombraba el hilo que garantizaría la unidad del trabajo.

Aunque la organización de los contenidos debiera ocurrir en planos abiertos, sujetos a cambios, reorganizaciones y revisiones continuas, el "hilo rojo" debería señalar la trayectoria del trabajo que, abierto a los acontecimientos, a las ideas, a las dudas e intereses emergentes y reorganizarse de manera reflexiva, sin me-

ramente abandonar proyectos, aunque esta posibilidad fuera, también considerada. Es importante, incluso, estar siempre atento, a fin de transformar el espacio de la educación musical en espacio de gestión de experiencias, cuestionamientos, provocaciones, creaciones y, en fin, de multiplicidades. Siempre buscando transformaciones de naturaleza musical y humana, vuelve a repetir el autor.

Koellreutter sugería la organización de un currículum (¡él lo llamaba pizza!, a manera de juego) que funcionaba y explicaba de esta forma: *"así como no importa cuál pedazo comeremos primero -el de mozzarella o de calabresa, lo mismo debe ocurrir en los niveles de trabajo musical en los territorios de la educación".* Y decía: *"el mejor momento para enseñar un concepto es aquel en que el alumno quiere saber! y el profesor debe estar siempre atento y preparado para percibir y atender las necesidades de sus alumnos."* Así pues, señalaba, una vez más, la importancia de la singularidad como elemento orientador de los ambientes de enseñanza - aprendizaje, al contrario de lo que tiende a ocurrir, especialmente considerando las dificultades existentes para tal ejercicio.

Por otro lado, también advertía que no era necesario enseñar lo que el alumno puede resolver por sí mismo, sugiriendo que el tiempo se debe aprovechar para hacer música, para improvisar, para probar, para discutir y debatir. Para él, lo más importante era siempre el debate. Así también, él consideraba que los problemas que surgían en el transcurso del trabajo eran más interesantes que las soluciones, -según reiteró muchas veces.

LA ENSEÑANZA PRE-FIGURATIVA

Con base en gran parte de los puntos que he mencionado hasta el momento, Hans-Joachim Koellreutter propuso lo que llamó la enseñanza pre-figurativa de las artes: parte de un sistema de educación que incita al hombre a comportarse ante el mundo como el artista ante una obra a ser creada y no meramente como si estuviera ante un objeto. Tal propuesta orienta y guía al alumno, no obligándolo, sin embargo, sometiéndolo a la tradición, valiéndose del diálogo y de los estudios concernientes a lo que existe o puede existir, o se teme que exista. Un sistema educativo en el que no se educa en el sentido tradicional, sino en el que se concientiza y se orienta al alumno a través del diálogo y del debate. (Koellreutter, 1997, p.41)

En oposición a la enseñanza pre-figurativa, predominaría (¡como efectivamente ocurría!) una postura post-figurativa, marcada por las prácticas tradicionalistas de educación, sin espacio para el cuestionamiento, para la creación, para lo nuevo, para lo que es efectivo concientizar, entre otros puntos. Con el fin de aclarar a los educadores y estudiantes de los cursos de formación de profesores, dijo:

“Enseñar la teoría musical, la armonía y el contrapunto como principios de orden indispensables y absolutos es post-figurativo. Indicar caminos para la invención y la creación de nuevos principios de orden es pre-figurativo.

Enseñar lo que el alumno puede leer en libros o enciclopedias es post-figurativo.

Hacer siempre un levantamiento de nuevos problemas y llevar al alumno a la controversia y al cuestionamiento de todo lo que se enseña es pre-figurativo.

Enseñar la historia de la música como consecuencia de hechos notables y obras maestras del pasado es post-figurativa. Enseñarla interpretando y relacionando las obras maestras del pasado con el presente y con el desarrollo de la sociedad es pre-figurativo.

Enseñar composición haciendo que el alumno imite las formas tradicionales y reproduzca el estilo de los maestros del pasado, pero también los de los maestros del presente, es post-figurativo. Enseñar al alumno a crear nuevas formas y nuevos principios de estructuración y forma es pre-figurativo". (Koellreutter, 1997, p.42).

Juan Gabriel M. Fonseca, músico y médico que fue también alumno de H-J Koellreutter, discutiendo sobre el uso del término "pre-figurativo", apuntó que la referencia se debe a las relaciones que Koellreutter estableció entre la pintura figurativa, representando algo perceptivamente preestablecido (una montaña, una casa, un animal, etc.) y otra, no figurativa, en la que el pintor sugiere, circunscribe, delinea, pero no afirma precisamente una forma preestablecida.

Koellreutter se inspiró en estos modos de representación, o repetición, para proponer su enfoque pre-figurativo, marcado por la apertura, la investigación, libre de preconceptos y, sí, movido por el espíritu creador.

Un profesor movido por una actitud "pre-figurativa", si así podemos decir, debe mantenerse atento a los acontecimientos, a los intereses que emergen o pueden emerger durante el proceso, preparándose para dar clase de manera consistente y profunda, y no sólo preparando una clase fastidiosamente repetida. Él afirmó:

"Mi manera de trabajar parte siempre del alumno, de él para mí y no al revés. El tema de las clases resulta siempre de un diálogo, de una discusión entre los dos polos: alumno y profesor. Los estudiantes, naturalmente, no preguntan al principio. Entonces, el problema es cómo motivarlos, creando una situación polémica que les interesa o simplemente partiendo de la práctica musical. Esta práctica tiene que ser renovadora. Por lo tanto, lo mejor es la improvisación, con todos los elementos que puedan sonar". (Koellreutter apud Kater, 1997, p.134).

Y cuando hacía mención a todos los elementos que pueden sonar, el profesor Koellreutter resaltaba la necesidad de ampliar los medios y los materiales sonoros para hacer música. Él sugería que trabajáramos con nuestros alumnos trayendo al espacio del aula el mayor número de materiales: objetos de cocina,

materiales reciclables, instrumentos musicales de otros pueblos, sonoridades con la voz y el cuerpo, así como, con los medios tecnológicos que él veía desarrollarse rápidamente.

El material musical de la música del siglo XX, decía él, debería integrar todas las posibilidades: tonos, ruidos, mezclas, oriundos de las más diversas fuentes. Este era, sin duda, uno de los puntos muy importantes destacados por él, que tenía también la preocupación de transportar a los planos musicales los nuevos conceptos de tiempo, en su interrelación con el espacio, según lo anunciado por la física.

Es importante considerar, además, que toda la manera koellreutteriana de pensar el acontecimiento musical en los territorios de la educación guarda relaciones con el concepto de rizoma propuesto por Deleuze y Guattari, que presento en este contexto a partir de Silvio Gallo:

“La metáfora del rizoma subvierte el orden de la metáfora arbórea, relacionada al concepto de paradigma, tomando como imagen ese tipo de raíz radiforme de algunos vegetales, formado por una miríada de pequeñas raíces enmarañadas en medio de pequeños bulbos almacenados, poniendo en cuestión la relación intrínseca entre varias áreas del saber, representadas cada una de ellas por las innumerables líneas fibrosas de un rizoma, que se entrelazan y se enredan formando un conjunto complejo en el que los elementos remiten necesariamente unos a otros e incluso fuera del propio con-

junto. A diferencia del árbol, la imagen del rizoma no se presta a una jerarquización ni es tomada como paradigma, pues nunca hay un rizoma, pero sí rizomas; en la misma medida en que el paradigma, cerrado, paraliza el pensamiento, el rizoma, siempre abierto, hace proliferar pensamientos.” (Gallo, 2003, p.93).

Los principios básicos característicos del pensamiento rizomático se pautan por la conexión (cualquier punto puede ser / estar conectado a cualquier otro); por la heterogeneidad (dado que cualquier conexión es posible); por la multiplicidad (sin posponer una unidad que sirva de pivote para una objetivación / subjetivación. El rizoma no es sujeto ni objeto, sino algo múltiple); por la ruptura asignificante (está siempre sujeto a las líneas de fuga que apuntan hacia nuevas e insospechadas direcciones); la cartografía (el rizoma puede ser graficado y tal cartografía muestra que tiene múltiples entradas); la calcomanía (los mapas pueden ser copiados, es posible colocar una copia sobre el mapa, pero no siempre se tiene una perfecta superposición).

Rompiendo con la jerarquización, el pensamiento rizomático implica múltiples líneas de fuga y, por lo tanto, múltiples posibilidades de conexiones, aproximaciones, cortes, percepciones, etc. Una organización curricular rizomática, a su vez, favorece el tránsito entre las áreas del conocimiento, de modo caótico y singular, en contraposición a la organización disciplinaria del currículo tradicional, que secuencian y separan el conocimiento.

En el ámbito específico de la educación musical, percibo que una intención rizomática en el modo de pensar el currículo propicia la integración entre hacer y pensar, creando tramas y redes que llevan de un punto a otro y que fortalecen la potencia sensible de la experiencia musical.

Tanto el "currículo pizza", como la propuesta de enseñanza de artes pre-figurativa se sintonizan con el pensamiento rizomático que, en el área de la educación, puede propiciar el surgimiento de transformaciones extremadamente bienvenidas.

Como afirmó el filósofo Silvio Gallo, en sus análisis que crearon alianzas entre el pensamiento deleuziano y los planos de la educación, la educación menor es rizomática, segmentada, fragmentaria, no está preocupada por la instauración de ninguna falsa totalidad.

No interesa a la educación menor crear modelos, proponer caminos, imponer soluciones. No se trata de buscar la complejidad de una supuesta unidad perdida. No se trata de buscar la integración de los saberes. Es importante hacer rizoma. Viabilizar conexiones y conexiones; conexiones siempre nuevas. Hacer rizomas con proyectos de otros profesores. Mantener los proyectos abiertos (Gallo, 2003, p.82).

No me consta que Hans-Joachim Koellreutter fuera un estudioso de la obra de Deleuze y Guattari, aunque no puedo

afirmar con seguridad, sea lo que sea. Pero eso, ahora, ¡ya no importa! Es importante notar que su pensamiento musical, pedagógico y, por qué no decir, existencial, de un modo más amplio, se aproxima bastante a muchas de las proposiciones de los filósofos franceses. Planos abiertos a los acontecimientos, fundados en intercambios de muchos ámbitos, regidos por flujos, devenires, creando tramas entre los conceptos, los afectos, los conocimientos, como también señalaba Deleuze. La filosofía crea conceptos; el arte dispara afectos, sensaciones; y la ciencia crea conocimientos. (Gallo, 2003, p.60).

Por esos senderos, Hans-Joachim Koellreutter transitaba en búsqueda de significados efectivos para la experiencia musical en el vivir humano.

CONCLUYENDO...

La complejidad del pensamiento, de las propuestas pedagógicas, de las acciones, composiciones y reflexiones de Hans-Joachim Koellreutter nos transportan de planos relacionados con el pensar, hacer, concientizar, a procesos que estimulan el diálogo y la búsqueda de una efectiva integración, en medio de una posible pluralidad.

Las ideas, análisis y reflexiones koellreutterianas surgieron en la primera mitad del siglo XX, desarrollándose hasta el fi-

nal del siglo, manteniéndose, en su mayoría, actuales, pertinentes y especialmente necesarias en el presente momento social, en sus muchos planes de actualización.

Trabajar en planos abiertos, con organizaciones curriculares dinámicas, singulares, rizomáticas ... ampliando las ideas de música, construyendo relaciones de convivencia calcadas en el respeto mutuo, en los intercambios, en la experimentación continua, rehacer, recrear ... son posibilidades que, sin duda, podrían colaborar de manera efectiva con el desarrollo humano, en su conjunto complejo y dinámico, y además de lo musical, vale recordar, y esto me parece muy importante, en sintonía con lo que nos proponía Koellreutter, especialmente en el momento actual de nuestras sociedades.

La propuesta menor koellreutteriana prioriza la singularidad, no sólo de cada alumno o alumna, sino de cada grupo y de cada comunidad, con vías a crear significados efectivos por medio de la experiencia musical, estimulando la creación, la ampliación de posibilidades para hacer música, integrando hacer y pensar, en niveles que, incluso, busquen transformar las relaciones entre toda la comunidad involucrada; solo así será posible hacer de la experiencia musical, en los territorios de la educación, un juego de transformación humana esencial.

BIBLIOGRAFÍA:

BRITO, Teca Alencar. *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical*; prefácio de Carlos Kater. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2ª. Ed, 2011.

_____. *Criar e comunicar um novo mundo: as idéias de música de H-J*

Koellreutter. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, 2004.

_____. *Por uma educação musical do Pensamento: novas estratégias de comunicação*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, 2007

_____. *Hans-Joachim Koellreutter: ideias de mundo, de música, de educação*. SP: Peirópolis, 1ª ed., 2015.

DELEUZE, Gilles, GUATARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro. Imago Editora, 1977.

_____. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol.2; trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, Rio de Janeiro: Ed.34 (Coleção TRANS), 1995.

GALLO, Silvio. *Deleuze & a Educação*. BH: Autêntica, 2003

KATER, Carlos - *Cadernos de Estudo: Educação Musical* n°
6. SP/BH: Atravez/EMUFMG/FEA/FAPEMIG, 1997.

_____ - *Música viva e Koellreutter - movimen-
tos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora/
Atravez, 2001.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim - *O espírito criador e o
ensino pré-figurativo*. In:

KATER, Carlos (org.) *Educação Musical: Cadernos de
Estudo* n° 6. SP/BH:Atravez/EMUFMG/FEA, pp 53-57.

_____ *Educação musical hoje e, quiçá, amanhã.*

In LIMA,

Sonia Albano (org.). *Educadores musicais de São Paulo:
Encontro e Reflexões*. São Paulo: Nacional, pp39-45,
1998.

KOELLREUTTER 100 AÑOS ¡POR UNA MÚSICA SIEMPRE VIVA!¹⁻²

Carlos Kater

Traducción de Leonardo Borne

El dos de septiembre de 2015 se celebraron 100 años del nacimiento y 10 del fallecimiento de Hans-Joachim Koellreutter.

Homenajear a la persona, comentar sobre el músico y sus actividades es relativamente fácil. La cantidad de proyectos y logros que han sido realidad por la iniciativa de Koellreutter, asimismo el número de personas que directa o indirectamente participaron del movimiento que él ha fortaleció, son de tal magnitud que no hay falta de “material”. Sin embargo, al mismo tiempo esta tarea es delicada, puesto que se da el riesgo de tratar los asuntos fundamentales de manera liviana y superficial.

No obstante, cómo homenajear a la persona, y solo a ella, cuando justamente fue alguien que a lo largo de su vida ha

1 Este texto es una versión revisada del texto presentado por el autor en el evento conmemorativo a los 100 años de nacimiento de Koellreutter, organizado por las maestras Betânia Parizzi y Patricia Santiago en el auditorio de la Escola de Música de la UFMG – Universidad Federal de Minas Gerais, en Belo Horizonte, 02/09/2015.

2 Traducción de Leonardo Borne, revisión de Ethel Batres.

realizado un camino sutil... ¿fluyendo de la "Flauta" al "Soplo"? Alguien que sinceramente puso mucho empeño en el trabajo de autoconocimiento, buscando mantener el ego al servicio de lo esencial, ¿dedicándose a contener el orgullo, a domesticar la vanidad?

En este sentido, recordar a Koellreutter es recordar a la *Música Viva* que él ha instaurado entre nosotros. A la par de todas sus contribuciones —en su amplia actuación como flautista, compositor, director, musicólogo o maestro— la primera y, desde mi perspectiva, la más valiosa fue el establecimiento de la "Música Viva" en Brasil. *Música Viva* es un concepto, que se ha revestido de un extenso conjunto de actividades: movimiento musical y formador, grupo de compositores, temporadas de conciertos, audiciones, publicaciones, cursos, ponencias y programas radiofónicos, entre otras realizaciones originales y significativas para su época. *Música Viva* muestra la perspectiva esencial a través de la cual podemos, en mi opinión, ver a H. J. Koellreutter en su real dimensión.

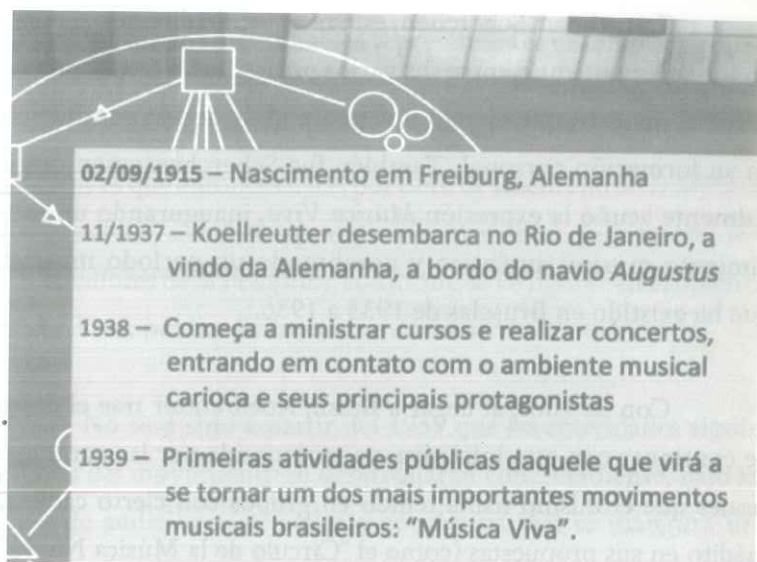


Fig.1 – Ítems iniciais de un borrador cronológico de H. J. Koellreutter ¹

Nacido en Freiburg, Alemania, el dos de septiembre de 1915, es un joven flautista y músico entusiasta que arriba al puerto de Río de Janeiro el 16 de noviembre de 1937.

Koellreutter había estudiado con varios maestros – Gustav Scheck (flauta), C. A. Martiensen (piano), Georg Schuenemann y Max Seiffert (musicología), Kurt Thomas (composición y dirección coral)–, habiendo aún atendido a cursos y conferencias impartidas por el compositor Paul Hindemith y también por Hermann Scherchen.

¹ Las imágenes presentadas aquí corresponden a las imágenes proyectadas en la exposición durante la referida ponencia-homenaje, de mismo título, impartida por C. Kater.

En realidad, Scherchen, este reconocido director alemán, no fue solamente uno entre sus varios profesores. Efectivamente, él fue el maestro que ejerció una profunda y decisiva influencia en su formación personal. También fue Scherchen quien originalmente acuñó la expresión *Música Viva*, inaugurando un movimiento musical auténtico y nombrando un período musical, que ha existido en Bruselas de 1933 a 1936.¹

Con 22 años, al llegar a Brasil, Koellreutter trae el deseo de continuar con esta iniciativa, ya enriquecida por las participaciones que él mismo había tenido en grupos con cierto carácter inédito en sus propuestas (como el "Círculo de la Música Nueva", en 1935 y el "Círculo de la Música Contemporánea", en 1936). Un líder y emprendedor natural, él tratará de adecuar y desarrollar sus experiencias junto a esta nueva realidad. Pero la tierra se le hace rara, y la gente y sus costumbres absolutamente desconocidos.

Koellreutter ya había sabido del famoso músico Heitor Villa-Lobos y, según consta, fue a través de una bailarina anónima de un cabaret alemán, supuestamente íntima del compositor brasileño, que él obtuvo el contacto de Villa-Lobos para encontrarlo en Brasil. Sin embargo, quien de hecho lo acoge en Río de Janeiro

1 Los esfuerzos de Scherchen fueron enfocados en la divulgación y mejor comprensión de la música nueva -de todas las épocas-, atribuyéndose a él las primeras audiciones de obras de jóvenes compositores. modernos, hoy totalmente incorporados a la literatura y a la historia del siglo XX: Paul Hindemith, Segunda Escuela de Viena (Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern), Serge Prokofiev, Igor Stravinsky, Luigi Dallapiccola, Luigi Nono, Hans-Werner Henze, y el mismo Koellreutter, Guerra-Peixe, Eunice Katunda, entre otros tantos más.

y lo introduce a los más notables representantes del ambiente musical carioca es el gran musicólogo e incansable anfitrión, de nombre resonante: Luiz Heitor Correa de Azevedo.¹ A partir de estos contactos es que entonces nace, por obra de Koellreutter, la *Música Viva* brasileña, siendo los primeros participantes, justamente, los frequentadores de la *Penguim*, conforme se ve figurar en el boletín *Música Viva*, publicado dos años más tarde.²

No será sino a partir del 1939 que las actividades significativas del movimiento se desarrollarán concretamente, bajo la forma de audiciones, recitales y conciertos. Así se inaugura un movimiento pionero de renovación musical, concebido bajo el enfoque triple: Formación (educación) – Creación (composición) – Divulgación (interpretación, presentaciones públicas, transmisiones radiofónicas), que integrados tendrán intensidades proporcionales a lo largo de su existencia.

1 Aquí observo la carencia de estudios sobre este importante musicólogo brasileño. Para algunas informaciones ver, por ejemplo, KATER, C. "Villa-Lobos de Luiz Heitor", in: *Música Hoje*, Rev.de Pesquisa Musical, nº3. BH: EM/UFGM, 1997, p.37-50; CAVALCANTI, Jairo J.B. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na Historiografia Musical Brasileira: História, ideologia e sociabilidade. Tesis de Doctorado, Área Música. SP: ECA/USP, 2011.

2 Boletín *Música Viva* nº1, p.1. RJ: 1940.

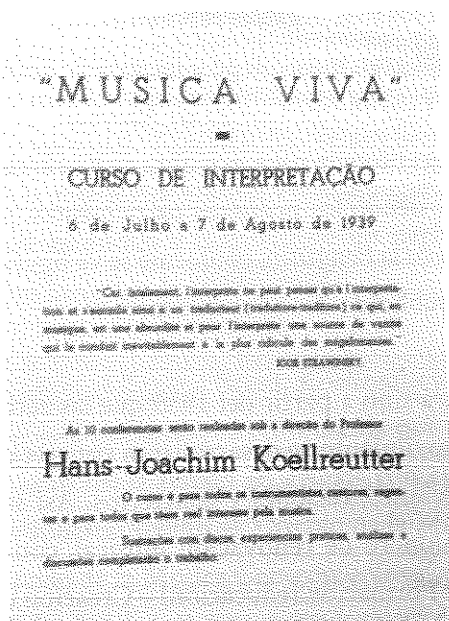


Fig.2 – Programa del Curso de Interpretación impartido por H. J. Koellreutter (1939), p.1

Así, después de cerca de un año y medio de convivio e integración en el medio ambiente de la época, Koellreutter ya explicita posturas que intencionalmente desarrollará en momentos futuros, recurriendo a esta fuerte frase de Stravinsky como apertura de su Curso de Interpretación:

“Pues, fatalmente, el intérprete solo puede pensar en la interpretación y se asemeja así a un traductor, lo que en música es un absurdo y para el intérprete una fuente de vanidad que inevitablemente lo conduce a la más ridícula de las megalomanías”. (Igor Stravinsky¹)

1 Traducción hecha por el autor del texto citado en la apertura del programa del curso. [N.T. La traducción al español fue realizada con base en la versión traducida al portugués].

Entre los diferentes temas tratados en su curso, encontramos el último tema en el cual justamente se toca un punto central que Koellreutter desarrollará de diferentes maneras a lo largo de su vida: "La obligación y la responsabilidad del Intérprete".

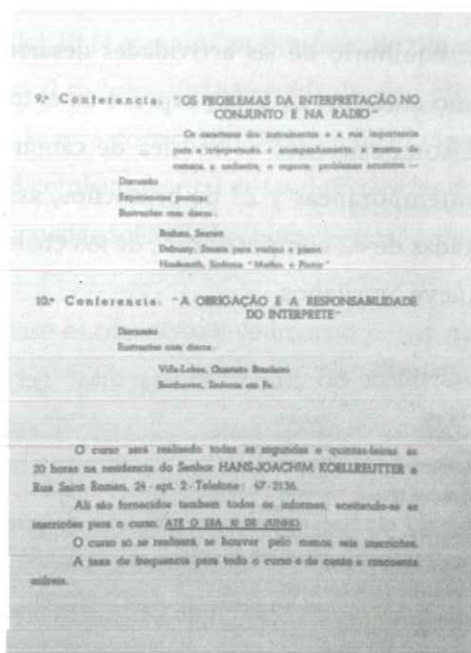


Fig.3 – Programa del Curso de Interpretación impartido por H. J. Koellreutter (1939), p.4

Si las sociedades artísticas y los gremios musicales de aquella época "destacaban el virtuoso y el concierto", Koellreutter y la *Música Viva* buscaban divulgar al joven compositor brasileño y su obra, principalmente la música hecha en la contemporaneidad.

"La actividad del grupo Música Viva se dedica principalmente a la producción contemporánea y, sobre todo, a la protección de la joven música brasileña: 'Música Viva quiere mostrar que en nuestra época también la música es expresión viva de nuestro tiempo.'" ¹

En el equilibrio de las actividades desarrolladas por el grupo en el año anterior, en 1939, expresó en el mismo boletín: aparecen "62 composiciones de música de cámara ejecutadas", siendo 50 contemporáneas y 23 de brasileños, asimismo de las "Obras ejecutadas de 42 compositores", de los cuales 32 contemporáneos y nueve brasileños.

A atividade do grupo "Música Viva" em 1939		
7 concertos e audições:	Haendel.	Ibert.
5 audições particulares.	Scarlatti, Alessandro.	Iubert, Brasílio.
2 concertos publicos.	Jean François.	Jarnach.
3 com obras contemporâneas.	Honegger.	Koellreutter.
2 com obras clássicas.	Ibert.	Mignone.
1 curso de interpretação, em 10 conferencias.	Jarnach.	Milhaud.
62 composições de música de câmara executadas:	Koellreutter, de la Presle.	Nin.
12 clássicas.	Tansman.	Pierré.
50 contemporâneas.	Tchérépnine, Alexandre.	Presle.
23 brasileiras.	Forum executadas obras dos compositores:	Prokofieff.
16 francesas.	Bach, Johann Sebastian.	Ravel.
9 alemãs.	Beethoven.	Recll.
7 italianas.	Grétry.	Respighi.
4 russas.	Haendel.	Strawinsky.
3 espanholas.	Hasse.	Tansman.
Obras executadas de 42 compositores:	Lotti.	Tchérépnine, Alexandre.
10 clássicos	Mendelssohn.	Tournier.
32 contemporâneos:	Mozart.	Turina.
11 franceses:	Pergolesi.	Vieira-Brandão.
9 brasileiros:	Scarlatti, Alessandro.	Villa-Lobos.
3 alemães:	Baton.	Nos concertos e audições tomaram parte 11 artistas:
5 italianos:	Braga, Ernani.	Anna Candida de Moraes Gomide.
4 russos:	Braga, Francisco.	Ensura Mello.
3 espanhóis.	Cipara.	Hilde Sinek.
15 primeiras audições de 12 compositores:	Debussy.	Lelo Wallace.
Grétry.	Falla.	Maria Siqueira Cardoso.
	Fernandez.	Armando Pinheiro.
	Françaia, Jean.	Egídio de Castro e Silva.
	Gustall.	Hans-Joachim Koellreutter.
	Gretschaninow.	Miron Kroyt.
	Guarnieri, Camargo.	Remia Waschitz.
	Honegger.	Waldemar Navratil.

Fig.4 - Boletín Música Viva, Año I, nº1, p.1 (RJ: Mayo 1940), p.1

1 Cf. Boletín Música Viva, Año I, nº1. RJ: Mayo 1940, p.1.

Esta primera fase del trabajo de Koellreutter junto al *Música Viva* se caracterizó por una intención de aglutinación y de integración: aglutinación de músicos actuantes especialmente en el ambiente carioca, e integración de sus principales contribuciones creativas en el seno del movimiento recién instaurado. Será a partir del 1944 que una nueva fase, de dinámica auténtica, se inaugura. Las iniciativas a partir de este momento claramente buscan la transformación de la realidad vigente, pasando Koellreutter al combate frontal de las deficiencias del medio musical artístico y pedagógico de la época.

Esta fase es ofensiva, y se inicia a partir de fuertes tensiones entre *Música Viva* y el ambiente musical conservador, debido a la radicalización del posicionamiento estético e ideológico del grupo, además del discurso de Koellreutter, que corresponde también a la ampliación y gran intensidad de las actividades del movimiento. En este nuevo momento se verifican: a) la creación del núcleo paulista y la consecuente expansión de las actividades formativas y musicales de Río de Janeiro también hacia São Paulo; b) el lanzamiento de los programas radiofónicos "*Música Viva*" junto a "*PRA-2, Radio Ministerio de la Educación y Salud*" en Río de Janeiro (serie de emisiones de radio que se extendió por alrededor de ocho años y se constituyó en un importante medio de difusión de las ideas y realizaciones del movimiento); c) la intensificación de las producciones musicales de Koellreutter, Claudio Santoro y César Guerra-Peixe, orientadas por los principios de la técnica atonal-serial, etc.

Desde el punto de vista ideológico, se evidencia la sustitución del concepto corriente de "Talento Individual" (perteneciendo a la categoría mítica y romántica, hasta entonces vigente de manera predominante) por el valor original y contemporáneo: "Capacidad colectiva de una generación". Escogemos tres momentos para ilustrar esta etapa que se instaurará como un proceso a lo largo de los años que seguirán.

Momento 1: Declaración polémica de Koellreutter a la revista *Diretrizes* (de 05/1944)¹, en la cual denuncia el deteni-
miento del medio artístico y de la educación musical en Brasil.

/.../ Las materias de composición en las escuelas oficiales brasileñas son ocupadas por profesores de teoría, nunca por compositores. Los resultados son lamentables. /.../ Se enseña la teoría en lugar de la práctica; reglas en vez de creación; análisis cuando deberían de enseñar síntesis. El estudiante se queda lleno de teorías antiquísimas y acaba por desconocer completamente los procesos modernos de composición. /.../ Pues, esto es un absurdo. /.../ Falta a Brasil profesores competentes, entusiastas de la profesión, gente que estudie, que trabaje, que no sea "maestro" simplemente /.../ sino compañeros y colaboradores de los alumnos. Maestros "tout court".

Momento 2: Lanzado significativamente el 1º. de mayo de 1944 (Día del Trabajo) el primer manifiesto del Grupo de

1 N.T. Directrices.

Compositores Música Viva (también conocido como "Manifiesto 1944"). Debido a su interés musicológico y dificultad de acceso, abajo transcribimos éste que puede ser considerado uno de los más concisos y brillantes manifiestos brasileños:

El grupo Música Viva surge como una puerta que se abre a la producción musical contemporánea, participando activamente de la evolución del espíritu.

La obra musical, como la más elevada organización del pensamiento y sentimientos humanos, como la más grandiosa encarnación de la vida, está en primer plano en el trabajo artístico del Grupo Música Viva.

Música Viva, promocionando a través de conciertos, irradiaciones, conferencias y ediciones, la creación musical hodierna de todas las tendencias, en especial del continente americano, pretende mostrar que en nuestra época también existe música como expresión del tiempo, de un nuevo estado de inteligencia.

La revolución espiritual, que el mundo actualmente atraviesa, no dejará de influir la producción contemporánea. Esa transformación radical que también se hace notar en los medios sonoros, es la causa de la incompreensión momentánea frente a la música nueva.

Ideas, sin embargo, ¡son más fuertes que prejuicios!

Así el Grupo Música Viva luchará por las ideas de un mundo nuevo, creyendo en la fuerza creadora del espíritu humano y en el arte del futuro.¹

Momento 3: Al final de este año, Koellreutter da una entrevista al periódico carioca *O Globo* intitulada "Saboteado por la crítica reaccionaria el movimiento de la música moderna" (RJ, 20/12/1944), donde pone énfasis en varios puntos críticos, dos de los cuales reproduzco aquí dada la importancia que tendrán en los años que seguirán:

- *Combatir el completo desinterés por la creación contemporánea que impera entre nosotros por parte del público, y también por parte de los profesionales.*
- *Crear un ambiente propio para la obra nueva, para la formación de una mentalidad nueva, y destruir prejuicios y valores doctrinarios, académicos y superficiales, pues por el arte es que se reconoce el grado de cultura de un país.*

Entonces, un conjunto consistente de iniciativas irá a desarrollarse desde el año 1944 hasta el final de 1950 –con la publicación de los boletines *Música Viva*, de los manifiestos de 1945 y, especialmente, 1946 (Declaración de Intenciones)–, marcado siempre por posicionamientos originales y, sobre todo, polémicos ante la realidad del medio musical conservador brasileño.

1 El documento lleva los nombres de: Aldo Parisot, Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Egdio de Castro e Silva, João Breitinger, Mirella Vita, Oriano de Almeida y H. J. Koellreutter.

TRASCENDENCIA DEL MOVIMIENTO

Tensiones internas en el Grupo de Compositores *Música Viva* –compuesto por Claudio Santoro, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda y Edino Krieger–, incrementadas por la polémica “*Carta Abierta a los Músicos y Críticos de Brasil*”, de Camargo Guarnieri, en Noviembre de 1950, generaron la implosión del grupo y su consecuente extinción.¹

A lo largo de todos los años que se siguieron, emprendedor y obra se fundieron en los varios sentidos de la expresión “Música Viva”. Los principios de trabajo hasta entonces experimentados en el movimiento fueron siendo mejorados progresivamente en los postulados educativos que Koellreutter ha disseminado a lo largo de la vida, sea en sus iniciativas institucionales, sea en sus cursos particulares:

- Aprendo con el alumno qué enseñar.
- No existen valores absolutos, todo es relativo.
- En el arte no hay error; lo que sí importa es lo Nuevo y la Invención.
- No crea en nada que el profesor le diga, en nada que usted lea o lo que usted mismo piense. Siempre pregúntese: ¿Por qué?

1 Para más detalles relativos a ese asunto, además de toda la trayectoria de Música Viva, ver: KATER, C. “Música Viva e Koellreutter, movimentos em direção a modernidade” (Musa, 2001).

A partir de enero de 1950, Koellreutter se dedica cada vez con más intensidad a defender y sostener las “ideas de un mundo nuevo”, convencido por la importancia del arte y de la música contemporánea y de la “fuerza creadora del espíritu humano”. Antes de la disolución del grupo y del movimiento Música Viva, Koellreutter con el apoyo de T. Heuberger, funda, organiza y dirige el “I Curso Internacional Vacacional Pro-Arte”, en Teresópolis/RJ (del 03/01 al 15/02/1950), primer evento de esa naturaleza realizado en Brasil y que se constituirá en una larga y exitosa serie.

Con esas y otras tantas iniciativas originales, Koellreutter creó lo que podemos llamar una “escuela”, buscando poner énfasis en la *capacidad colectiva de una generación*.¹ La atención que ha dedicado a sus alumnos y discípulos –sus necesidades y particularidades– igualmente fue notoria. Podemos observarlo, aunque parcialmente y para ejemplificar, en esta carta respuesta, del 28/02/1979, dirigida a la pianista, compositora y ex participante del Grupo *Música Viva*, Eunice Katunda (1915-1990) que, como él, celebró en 2015 su centenario de nacimiento.

No comprendo el negativismo de sus conceptos, relativos a sus actividades artísticas. Hay contradicciones en su producción artística, no hay duda, como en toda nuestra obra, reflejo natural de un período histórico de grandes transformaciones en todas las áreas

1 Una escuela de composición, de pensamiento, entre varias otras escuelas concretas (en São Paulo, en Rio de Janeiro, en Bahía, sino también en Nueva Deli y en Tokio), cuyos discípulos fueron incontables.

de la existencia humana. Tal vez estemos poco antes de la mayor de estas transformaciones.

/.../

No estoy de acuerdo con su observación de que no haya definido nada. Encuentro en su música una expresividad de fuerte cuño personal, lo que significa definición de un estilo propio.

/.../

No sé si no sea atrevido buscar encontrar lo verdadero. Me parece necesario conformarse con el hecho de que lo verdadero es algo que nunca llegaremos a comprender, porque nosotros somos parte del mismo. Se trata de ser útil a la sociedad en la que vivimos. Ello es lo que importa. Y sé que usted es capaz de serlo. Además... creo que nuestro medio artístico necesita de su inquietud. 1

Parte fundamental de la fascinación que Koellreutter ha ejercido sobre sus discípulos y colaboradores se debe, desde mi opinión, al hecho de que él ha creído en la existencia de algo más allá en cada ser humano, en la música, en su función en la sociedad y en la propia sociedad en transformación (y en necesidad de ser continuamente transformada). Lo anterior no significó apenas trascender los hechos tales como ellos se presentaron en la realidad, sino crear un sentido capaz de alimentar tales existencias.²

1 Carta de H. J. Koellreutter a Eunice Katunda, el 28/02/1979.

2 Basta recordar que el contingente de músicos que, a lo largo de más de cinco décadas, salieron de sus clases, de los cuales, aparte de los ya citados en el transcurrir del texto, se puede agregar resumidamente: Tom Jobim, Severino Araújo, Marlos Nobre, Diogo Pacheco, Roberto Sion, Paulo Moura, David Machado, Isaac Karabchevski, entre innúmeros otros de una generación más reciente, Tim Rescala, Tato Taborda, Regina Porto,

Eunice Katunda expresa su reconocimiento al maestro años más tarde:¹

A Koellreutter le debo principalmente la fase más productiva de mi vida musical. Fase en la que hubo una colectividad, pues estábamos siempre juntos, participando de todo, música, discusiones. Quien me ha proporcionado esto fue Koellreutter, ¡fue el único!

Al hablarse de la formación de una escuela brasileña ubicamos a Koellreutter, no hubo otro. Mira, ¿Mignone hizo escuela? ¿Camargo Guarnieri? ¡No! El único que hizo escuela de verdad, logrando que todos participaran y llegaran a reunir cantantes, flautistas, pianistas, todos estudiando juntos, ¡fue Koellreutter, el único!

Koellreutter fue criticado y atacado por muchos, y al mismo tiempo acogido, amado y defendido por otros muchos más. Pienso que lo mejor que podemos hacer hoy es homenajear, justamente, esta dinámica de revitalización musical que ha generado tanto movimiento y tanta polémica, que ha forzado la toma de posición de muchas personas, y que ha provocado un pensamiento y una reflexión crítica al respecto del papel del músico y de la música en la sociedad actual.

Más allá de la función social del músico en su propia contemporaneidad, Koellreutter insistió en la importancia de la mú-

Chico Mello, Antônio Carlos Borges Cunha, Rubner de Abreu, Rogério Vasconcelos, Teca de Alencar, Yara Casnók, Sérgio Villafranca, entre innúmeros otros.

1: Fracción de entrevista concedida a Carlos Kater (São Paulo: octubre de 1985).

sica nueva de todas las épocas sobre el sentido mayor del hombre nuevo de todos los días, de hoy y de ayer.

Finalmente, un "¿Por qué?", como él tanto insistía. ¿Por qué podría ser valioso para nosotros recordar hoy a Koellreutter?

Tal vez, para preguntarnos... Será que, pasados tantos años, ¿estaríamos hoy más cercanos a una inteligencia colectiva capaz de ir más allá de la vanidad individual, de un entendimiento de cuestiones esenciales, de rebasar e ir más allá de una sencilla visión ego-referente?

¿Será que estamos hoy más conscientes de las problemáticas reales de nuestras sociedades y de la importancia de nuestro papel como músicos, artistas o educadores contemporáneos?

¿Estaríamos en sintonía con los desafíos más significativos propuestos por nuestro tiempo a manera de ofertar alternativas de trabajo más efectivas, originales, creativas y colaborativas?

Como Koellreutter ya había alertado, hoy más que nunca es necesario que encontremos un sentido que alimente una nueva manera de vida. Una nueva manera de vida creada con determinación y libertad, que reoriente nuestro pensamiento y promueva la práctica de nuevas posturas y actitudes frente al mundo. Además, una de las mayores tareas del arte, uno de los retos más elevados de la educación musical contemporánea, es justamente el de despertar en la conciencia de las personas la importancia de esta problemática. En todas las sociedades actuales del planeta,

las cuestiones estéticas y educativas merecerían estar orientadas para el desarrollo de las personas. Partir del nivel donde cada quien se encuentra para llegar hasta aquel punto que ninguno de nosotros realmente conoce, pero que podemos imaginar como correspondiente a la más completa realización del ser humano.

FINALMENTE, VALDRÍA RECORDAR...

El área de la música, de manera particular, aún parece estar fuertemente vinculada a potentes tradiciones que presionan y llevan a épocas anteriores. Junto al patrimonio de las tradiciones pasadas, heredadas por el maestro de música, se encuentran marcas dejadas en la figura del artista que tienden al ejercicio de la vanidad, del egocentrismo, del personalismo. De ello resulta la necesidad de un trabajo sobre la persona del músico y del educador —que demanda observación de sí mismo, entendimiento crítico (pero sin ser juzgado) y desarrollo personal—. Esto no puede ser confundido con un mero esfuerzo mental, que estimule el orgullo o vanidad, pues aquí no hay un espacio para la valoración del ego, ni la apropiación y beneficio de la personalidad individual en sí.

El desarrollo personal a que me refiero —y que pienso haber sido avisado por Koellreutter en sus textos y charlas, después de su estancia en Japón y, en especial, en India— corresponde a un proceso continuo en el cual el educador o la educadora

comprenden la importancia de la responsabilidad de su trabajo profesional y de su función social en el espacio-tiempo en donde actúan. Más allá de ello, él está consciente del papel de referencia que, como persona, como ser humano, puede desempeñar junto a todos quienes convivían con él (sus alumnos, pero no solamente ellos). Con esto, entonces, se libera de su posición de "sabelotodo" (aunque posee los conocimientos necesarios para desarrollar su oficio con competencia) y, poniéndose al servicio de "algo diferente", busca ajustar su desempeño a las nuevas realidades del hecho social y cultural, a las nuevas modalidades de actuación en la relación de enseñanza-aprendizaje.

Este "algo diferente" a que me refiero es una situación más elevada donde, guardadas las particularidades, cada individuo es capaz de comprender la relatividad de los hechos y los fenómenos. Y, por comprender sincera y profundamente lo que se vive y observa, el individuo verdaderamente puede acoger e incluir... lo nuevo, lo diferente, al "otro", lo imprevisto, lo no imaginado. En esa condición, entonces, es posible acceder a la diversidad como riqueza, a la diferencia como beneficio y a la originalidad y la creatividad como valores. De esta manera, se coloca la problemática central en la necesidad de un trabajo en torno a la propia persona, que pasa al reconocimiento de su posibilidad de ser protagonista social - como artista, músico y educador musical-, total y verdaderamente convencidos de la certeza en un posible mundo nuevo y una cultura de paz, con un accionar sinceramente manifiesto porque esto se torne en realidad.

Creo que ésta es la llamada más significativa para los artistas, músicos y educadores musicales en el ejercicio de su trabajo formador y transformador en el siglo XXI. Y este artista, músico y educador y educadora musical del siglo XXI somos ustedes, yo, todos y, sin excepción, cada uno de nosotros.

Que Koellreutter –esté donde esté– reciba de esta tierra relativamente joven un sincero homenaje por la efervescencia de sus ideas, por la multiplicidad de realizaciones, por la dedicación en la formación de nuevas personas y por todo el dinamismo que ha insuflado en nuestra cultura.

Su camino personal puede ser más que un bello ejemplo para cada educador y educadora música de hoy... el camino de la "Flauta al Sopro", de la Materia a lo Inefable... en fin, el camino que a todos compete realizar... de la "personalidad a la esencia".

¡Quién sabe si este recuerdo nos estimule a trillar un camino similar!, de manera que parte de esta memoria se pueda tornar, efectivamente, en parte de nuestra propia historia personal.

Qué la llama de *Música Viva* de Koellreutter esté con nosotros hoy y siempre, y así permanezca encendida por mucho tiempo.

REFERENCIAS

- BRITO. Teca Alencar de. *Hans-Joachim Koellreutter: ideias de mundo, de musica, de educação*.
SP: Peirópolis EDUSP, 2015.
- KATER, C. *Música Viva e Koellreutter, movimentos em direção a modernidade*. SP: Musa, 2001.
- . *Catálogo de Obras de H.J.Koellreutter*. (Texto, catálogo e comentários). BH: FEA (Fundação de Educação Artística) / FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais), 1997.
- . "H.J.Koellreutter: música e educação em movimento", in: *Cadernos de Estudo:Educação Musical*, nº6. SP/BH: Atravez/EMUFGM/FEA, 1997, p.06-25.
- . (ed.). *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, nº6. SP/BH: Atravez/EMUFGM, 1997. Coletânea de textos reunidos de Koellreutter, comentados por diversos estudiosos.
- . *Eunice Katunda, musicista brasileira* (contem o Catálogo de Obras). SP: Annablume, 2001.
- . "Música Viva em transmissões radiofônicas pela PRA-2", in: *Anais do VII Encontro Nacional da ANPPOM-Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. (ECA/USP, 29/08-02/09/1994). SP: USP, 1996, p.56-57.

- "O Programa Radiofônico *Música Viva*", in: *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, nº4/5.
SP/BH: Atravez/EMUFMG, 1994, p.60-85.
- "Hans-Joachim Koellreutter's *Musica Viva*", in: *Review Literature and Arts of the Americas*
(Routledge/*The Americas Society*), nº73 (Vol.39,
nº2), Nov. 2006, p.289-294.



6 Ensayos

Por Hans Joachim
Koellreutter

Los artículos presentados a continuación fueron publicados inicialmente en la serie: **CADERNOS DE ESTUDIO: EDUCACAO MUSICAL**, No. 6 (1998-1997), bajo la dirección de Carlos Kater. En la publicación original, cada uno fue acompañado por un comentario crítico, el cual se ha conservado en la presente edición, y en el que damos el crédito debido a los autores: Irene Tourinho, Margarete Arroyo, Joao Gabriel Marques (sic) Fonseca, Celso Loureiro Chaves (sic), Antonio Gilberto Machado de Carvalho y Marcos Mesquita (sic).

El **FLADEM** deja constancia de su agradecimiento a la Fundación Koellreutter y al Maestro Carlos Kater, por la autorización para la difusión de estos textos.

1

O ENSINO DA MÚSICA NUM MUNDO MODIFICADO¹

H.J.Koellreutter²

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

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

1 Extraído de CEEM 6, p. 37-44. Usado con autorización de la Fundación Koellreutter

2 Exemplar datilografado com alterações manuscritas do próprio autor (07p.) Nota del editor de CEEM.

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

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

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

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

tecnologia, de linguagem e de expressão artística, misturam-se uns aos outros, mergulhando num único todo.

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

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

Dentro desta nova sociedade, encontramos, no entanto, vários campos de atividades que podem ser desenvolvidas, estendidas, desdobradas e ativadas através de música aplicada. No campo da educação em geral, no campo do trabalho, na medicina, nos setores de planejamento urbano, na administração, nas relações inter-humanas, na terapia e reabilitação social, enfim, nestes e em outros setores da vida moderna, a música aplicada pode fazer-se presente, de uma forma dinâmica e produtiva.

O objetivo desta inter-ação arte/civilização deveria ser o de intensificar certas funções da atividade humana, ou em outras

palavras, "humanizá-las" com o auxílio da comunicação estética, funcionalmente diferenciada.

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

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

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

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

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

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

Somente um tipo de educação e ensino musical é capaz de fazer justiça à essa situação: aquele que aceita como função a tarefa de transformar critérios e idéias artísticas numa nova rea-

lidade resultante de mudanças sociais. Surgirá um tipo de ensino musical para o treinamento de musicistas que, futuramente, deverão estar capacitados a encarar sua arte como arte aplicada, isto é, como um complemento estético aos vários setores da vida e da atividade do homem moderno. Acima de tudo, musicistas que deverão estar preparados para colocar suas atividades a serviço da sociedade.

Em outras palavras seria este um tipo de ensino musical, cujas categorias de treinamento, conteúdo e padrões de instrução, iriam proporcionar uma relação mais autêntica entre o estudo e as realidades da vida profissional e que, basicamente, visaria preparar os jovens músicos para uma carreira de real relevância na sociedade em que vivemos.

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

Falando em contradições, ao refiro-me ao resultado da conservação infecunda e obstinada de categorias tradicionais de preparação, instrução e formação, de currículos e critérios estéti-

cos e artísticos que, em conseqüência das transformações econômicas, políticas e sociais, há muito tornaram-se obsoletas e anacrônicas. São poucos os que analisam a realidade social do país e orientam o aluno, elucidando-o, com franqueza e honestidade, sobre a existência ou inexistência de chances profissionais, sobre as possibilidades e impossibilidades da profissão que os esperam.

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

Em sua maioria, as escolas de música não passam de pretensas fábricas de intérpretes para as promoções musicais de elite burguesa, o que significa, em termos de ensino musical, especialização uni lateral, aperfeiçoamento exclusivo das habilidades instrumentais e preparação de um tipo de musicista que vê seu ideal na apresentação de um repertório inúmeras vezes repetido de valores assim chamados "eternos", estabelecidos pela elite.

Diante da situação sócio-cultural em nosso país e, principalmente, diante das condições sócio-culturais em que vegeta a vida cultural das cidades do interior -situação marcada por graves problemas de educação em geral, de informação, de desenvolvi-

mento da capacidade física, intelectual e moral do ser humano, mas também de saúde, de abastecimento e alimentação, de assistência social e da escassez de muitos recursos de capital importância-, o tipo de ensino musical da grande maioria das massas, torna-se inadequado, fútil e vão.

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

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

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

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

Dando-me conta das dificuldades que encontraria uma reformulação do ensino musical, nos termos que acabo de expor, visualizo, para o aluno que visa uma profissão na área musical, um programa de extensão a ser realizado na Universidade e, para o jovem que se interessa por atividades musicais sem pretender executá-las como profissional, um centro independente de animação e criatividade musical, anexo ao conservatório, ou até substituindo-o. Um verdadeiro núcleo de atividade lúdica, de caráter popular onde, de um lado, se faz e invente música, sem limites ou restrições, onde, em última análise, a atividade, o processo, se torna mais importante do que o resultado, e por outro lado, se ensina os instrumentos mais populares, apenas com os rudimentos da teoria musical, onde o jovem pode se dedicar à própria música popular.

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

1. Um seminário de extensão a atualização, para professores de educação artística e educadores que se servem da música como meio; seria, preferencialmente, direcionado à uma atividade profissional no interior;
2. Um curso especializado de música para o rádio, para a televisão, para o cinema e para o teatro, que se destinaria a

- compositores, arranjadores e músicos de orquestra e engenheiros de som;
3. Um curso de música para a publicidade e propaganda, que se destinaria a compositores, arranjadores e músicos de orquestra;
 4. Um seminário de música para a medicina e reabilitação social, um curso de preparação e treinamento, destinado a musicoterapeutas e coordenadores de programas de atividades recreativas e de terapia ocupacional;
 5. Um seminário de música no campo da recreação em geral e das atividades de lazer; um curso de especialização, destinado a educadores, animadores, compositores, arranjadores, músicos de orquestra, etc..

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

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

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

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

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

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

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

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

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

COMENTÁRIO POR IRENE TOURINHO

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

Faz dela uma ação presente possível e uma ação futura necessária. Desmistifica também os artistas desdobrando suas possibilidades de ação e ampliando os sentidos de suas atividades. Segundo, porque ele nos provoca. Para isto, explicita suas indagações mais profundas: os problemáticos planejamentos

educacionais e estéticos, a megalomania da sociedade capitalista, a manipulação bitolada das instituições públicas e a irrelevância com que a escola vê e trata a experiência dos jovens. Terceiro, porque ele propõe, sonha e nos desafia para pensar e agir.

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

Como sonho, Koellreutter nos apresenta uma sociedade onde artistas estariam conscientes de que a sua função é uma função social e imagina a arte como a dimensão que pode humanizar as inevitáveis formas de penetração tecnológica no mundo psico-espiritual dos indivíduos. Sonho ou utopia, nenhum de nos pode descartar uma dose disso (melhor vivermos amparados em alguns e impulsionados por muitos). Que a arte será "sempre um fator necessário e decisivo, uma parte integrante da civilização" é idéia que parece, às vezes, um sonho. Mas Koellreutter transforma o sonho em aspiração e nos oferece, ao fazer isto, alguns desafios.

Um primeiro desafio não é novo; nem por isto deixa de ser importante: "despertar na mente dos jovens a consciência da inter-

dependência de sentimento e racionalidade". Um outro, é condição mais recente e não menos importante: despertar, também, a consciência da interdependência entre "tecnologia e estética".

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

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

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

Que as universidades ainda não estão respondendo, nem preparadas para responder (estariam preocupadas?) à atual diversificação profissional para a qual os músicos poderiam dedicar-se, é notório. Que elas têm sido vítimas de seu próprio conservadorismo, também é situação conhecida. Entretanto, este é um lado da situação. Outro lado é parte de uma observação comum de que esta universidade também não tem recebido, de uma maneira geral, estes jovens tão críticos e tão interessados pela improvisação, pela música moderna, ou pelas formas contemporâneas de composição como imagina Koellreutter. Não que estes jovens não existam. Talvez muitos deles estejam se profissionalizando independentemente da escolarização formal e, certamente, muitos outros fogem desta universidade que já sabem não oferece o que eles procuram.

Há, também, um grande número de jovens que não almejam desejos de uma formação universitária; ora porque já aderiram à descrença social pelas nossas instituições¹, ora porque não tiveram, no ensino básico, formação suficientemente séria e humanística para estimulá-los para o estudo das artes. Parte desta descrença pode ser explicada por uma mudança sensível do valor desta formação em relação aos valores capitalistas que tem impulsionado muito destes jovens -como o próprio Koellreutter admite. Também é necessário considerar que, desde a implantação do vestibular -com sua crescente imediatez de forma e conteúdo para aferição de

¹ Sobre este tema ver, por exemplo: Fernandes, R.C.; *Privado porém público - O terceiro setor na América Latina*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.

conhecimentos- o grande ritual celebrativo do processo de formação dos jovens passou a ser a entrada na universidade. Esta inversão de valores tem gerado, com freqüência, um decréscimo contínuo de esforço, interesse e prazer pelo ensino e pela aprendizagem. Reforçando este ritual, paira uma noção de que todos os indivíduos podem e devem ser bem sucedidos nos processos institucionais de formação. É como se a formação (e titulação) universitária fosse uma condição «natural» na vida dos indivíduos.

Algumas discussões e propostas que pretendem refletir sobre estas situações têm sido desenvolvidas¹ e algumas contribuições para mudanças também estão sendo apresentadas. O acesso ainda limitado a formação universitária, seja pela miséria educacional corrói a educação básica -pública e privada- seja pela miséria social que retira da maioria a chance de dar continuidade à sua formação escolar em nível de terceiro grau é, até agora, a maior e mais grave questão.

A idéia de um programa de extensão como o sugerido pelo professor Koellreutter não perdeu sua validade. A liberdade com que estes programas podem se organizar e as alternativas de programação e reformulação com as quais poderiam dispor -dada a maior autonomia que têm em relação à estrutura burocrática e acadêmica universitária- indicam as ações de extensão como forte caminho para experimentar a proposta-desafio do professor.

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

Acredito que já contamos com profissionais capazes de iniciar, com garra para enfrentar muitos obstáculos, as linhas de formação que Koellreutter exemplifica através dos cinco programas de extensão que ele propõe. Estes programas seriam, no mínimo para reforçar mais uma crise que poderíamos que enfrentar. Assim, Koellreutter também contribui par sua idéia de que: Ser artista é viver a crise, viver a crise constantemente, até o fim da vida, Amém¹.

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

1 KOELLREUTTER, H.J.: A caminho da superação dos opostos. *Música Hoje* - Revista de Pesquisa Musical, nº2, pp.07-25.NAPq e CPMC, Belo Horizonte UFMG,: 1995.

2

POR UMA NOVA TEORIA DA MÚSICA, POR UM NOVO ENSINO DA TEORIA MUSICAL¹

H.J.Koellreutter²

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

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

Consciência = capacidade do homem de aprender os sistemas de relações que o relacionam com o que o determinam: as relações de um dado objeto a ser conscientizado com o meio ambiente e o eu

1 CEEM 6, Pp.45-52.

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

que o apreende. O conceito consciência não se refere à consciência como conhecimento formal, nem como mero conhecimento, mas sim, a uma forma de inter-relacionamento constante, um ato criativo de integração.

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

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

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

Tratava-se de um espaço absoluto, sempre em repouso e imutável. Todas as ocorrências musicais -refiro-me à cadências, modulações, temas e desenvolvimento-, eram compostos

em termos de uma dimensão separada, denominada tempo. Essa dimensão, por sua vez, também era absoluta, sem qualquer vínculo com o mundo material e, em termos de música, fluindo suavemente do passado, através do presente, em direção ao futuro. Espaço e tempo como constituintes principais de nossa cultura.

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

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

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

Dessa forma, a estética musical achava-se intimamente vinculada à imagem mecanicista do mundo, ou seja, um determi-

nismo rigoroso. A partitura era vista como algo incontestável definido, como algo inteiramente causal e lógico - "lógico" no sentido da lógica racionalista.

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

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

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

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

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

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

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

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

Tempo e espaço deixaram de ser fatores de ordem física. Sabemos hoje que são formas de percepção; portanto criações

da mente humana, meios com que se mede a extensão, com que se avaliam as relações com os objetos que nos cercam e com as ocorrências que sucedem. Senão houvesse objetos, não haveria espaço. E se não sucedessem ocorrências em torno de nós, não haveria tempo.

Assim, na música teremos que deixar de falar acerca do espaço, ou seja, altura por exemplo, sem falar acerca do tempo, ou seja, duração, e vice-versa. Pois altura e duração são estreitamente interligadas.

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

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

Surgem, em consequência disso, os chamados campos sonoros, produtos de uma estética relativista. Campos sonoros compreendem estruturas (gestalten) de determinação aproximativa e tendem à fusão, diluição e unificação. Os campos sonoros descuidam dos elementos que requerem precisão, exatidão, rigor

e regularidade de execução, pois são estruturas avolumétricas. Com a composição de campos sonoros, desaparece definitivamente o que praticou, até então, como composição de vozes e partes, ou seja, contraponto e harmonia.

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

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

Os conceitos de espaço e tempo -não se deve esquecer que a música não apenas "decorre no tempo" como sempre se diz, mas é um fenômeno perceptivo do continuum espaço-tempo quadridimensional. Pois, os signos da linguagem musical são de caráter temporal, as alturas, durações, timbre, intensidades. É por isso que os conceitos de espaço e tempo básicos para a aná-

lise e apreciação da música -da música tradicional tanto quanto da música contemporânea-, que a modificação desses conceitos impõe a modificação de todo o referencial que utilizamos para os estudos musicais e a composição até hoje.

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

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

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

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

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

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

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

Este tipo de forma tem sua origem num pensamento ar-racional e paradoxal, que tem uma estrutura assimétrica e aperiódica e tem como características estruturais a mudança permanente dos signos musicais por variação, transformação e rotação. Os signos, portanto, sofrem um constante processo de metamorfose. A forma sinerética tende à formação de campos limitados, tomados isoladamente em relação a outros.

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

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

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

Neste mundo, os conceitos tradicionais de espaço e tempo, de signos musicais como objetos isolados, de causa e efeito

perdem seu significado, cedendo lugar a conceitos predominantemente qualitativos -portanto que não podem ser calculados e medidos-, que resultam da vivência de valores sensitivos e emocionais, e transcendem a abordagem racionalista.

COMENTÁRIO

POR MARGARETE ARROYO

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

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

Esse caráter sempre atento e crítico do professor Koellreutter é para mim uma de suas lições mais marcantes, desde que ouvi, nos anos 80, os "preceitos" que introduziam seus cursos: "não acreditar em nada que o seu professor diz; não acreditar em nada

do que lê e não acreditar em nada do que pensa. Questionar¹. Atualização e questionamento no âmbito da Educação Musical serão as idéias sobre as quais dialogarei com as colocações do professor.

Logo no início do texto, Koellreutter define a música como linguagem, como um sistema de signos musicais. Mais para frente ele explicita o que está chamando de signo musical: na linguagem musical "tradicional" (tonal), os signos musicais são "os doze sons da escala cromática", melodia, acorde, etc. Na nova "estética relativista", os signos musicais são outros: "um sem-número de sons de altura definida e não definida, deruídos naturais e artificiais, mesclas", etc. Estes elementos da sintaxe musical estabelecem um nível de ordem, a ordem sonora. Como essa ordem é estabelecida? Aqui, o professor aponta para algo não intrínseco ao sonoro e que o determina. Ele diz, por exemplo, que a linguagem musical "tradicional" está fundamentada numa visão de mundo, na visão mecanicista que dominou o pensamento europeu dos séculos XVII, XVIII e XIX, séculos em que a música tonal surge e domina o cenário. Essa visão era marcada fortemente pelo sentido de causa e efeito e pelas verdades absolutas e incontestáveis. Essa percepção estava presente na música desse período e, como o professor chama atenção por diversas vezes ainda se faz presente no ensino musical, apesar de todas as "transformações" na percepção da realidade que as ciências trouxeram ao longo do século XX. A criação musical acompanha essa mudança, com o estabelecimento de nova ordem sonora. Mas o ensino não muda. Por que isso acontece?

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

Como organização sonora é estabelecida e porque a organização do sistema erudito tonal é dominante ainda no ensino musical são duas questões que podem ser parcialmente respondidas por duas musicologias, que têm contribuído para uma leitura crítica da tradição musical européia, na qual os conservatórios e departamentos de música estão incluídos. Trata-se da Etnomusicologia e da Sociomusicologia¹, a Etnomusicologia, ao evidenciar através de suas pesquisas que as músicas são uma produção social e cultural, supera com isso a idéia de que elas são um dado natural e que a tradição europeia seria o topo de uma evolução musical. Ao tomar as diferentes tradições musicais relativamente ao seus contextos socio-culturais de produção, a Etnomusicologia traz como desafio à Musicologia tradicional (Histórica e Analítica) e à Educação Musical a noção da relativização dos sistemas musicais e suas práticas.

A Sociomusicologia tem evidenciado a não-neutralidade político-ideológica das músicas, e conseqüentemente da Educação Musical.

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

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

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

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

a in
que
aind
Etno
que
idea
pode
outr
e de
inter
rap,
esse
um s
bólico
music
terna

da Un

1 Fazer
lógica e s
nentes às

A crítica de Koellreutter ao ensino de música recai sobre a incapacidade desse ensino à transformação e atualização. Porque o fazer musical¹ dos séculos XVII, XVIII e XIX é dominante ainda no ensino musical ocidental? Recorrendo mais uma vez à Etnomusicologia e à Sociomusicologia, uma resposta seria porque que os mitos circundam essa música (mito de fazer musical ideal e superior, do gênio, etc.) ajudam a manter um sistema de poder na e da sociedade ocidental (alguns podem mais do que os outros porque lhes são superior). Mesmo no âmbito dessa música e de outras produzidas pelos diferentes grupos sócio-culturais no interior dos complexos urbano-industriais que vivemos (rock, rap, sertaneja, MPB, jazz) expressam consenso ou resistências a esse modelo de poder (capitalista, neo-liberal). A música, como um sistema não só de signos mas também como um sistema simbólico, perpetua ou rompe modelos sócio-culturais. A educação musical contribui para reproduzir esses modelos ou produzir alternativas.

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

- LUCAS, Maria Elizabeth. Etnomusicologia e globalização da cultura; notas para uma epistemologia da música no plural. Em Pauta.Revista do Curso de Pós-Graduação em Música - Mestrado e Doutorado, UFRGS,v.6/7 ,nº9/10, pp.16-21, dez./94-abr/95.
- NETTL, Bruno. "Musical thiking and thinking about music", in: Ethnomusicology: an essay of personal interpretation. TheJournal of Aesthetics and Art Criticism. v.52, nº1,- pp.139-148, 1994.
- SCOTT, Derk B. Music and Sociology for the 1990s: a changing critical perspective. The Musical Quaterty, v.74, nº3, pp.385-410,1990.
- SHEPHERD, John. Music culture and interdisciplinarity: reflexions on relationships. Popular Music,v.13, nº2, pp.127-141, 1994.
- SHEPHERD, John. Popular Music Studies:Challenges to Musicology. Stanford Humanities Review,v.3, nº2, pp.17-35, 1993.

qu
re
pic
qu
Po
em
es
1
2
[A
Sar

3

O ESPÍRITO CRIADOR E O ENSINO PRÉ-FIGURATIVO¹

H.J.Koellreutter²

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

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

1 CEEM nº6, p.53-59.

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

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

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

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

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

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

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

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

Realmente, é incontornável: só poderá seguir a carreira artística, quem se especializar; quem aprender algum artesanato até seu domínio incontestável. É por isso que devemos decidir - não imediatamente, mas o quanto antes - qual será o caminho a seguir e qual a disciplina a ser estudada a fundo.

Todos os esforços, no entanto, serão vãos, para a real compreensão das coisas da arte, tornando-se, na prática, mera rotina, quando não relacionarmos - tanto os alunos, quanto os professores - os nossos conhecimentos com o todo. Com o todo da arte, com o todo de nossa existência, com o todo do meio-am-

biente e com o todo da sociedade em que atuamos. Pois, é esse todo que nos estimula, que como germe, vive em nós desde o princípio; o todo que é a vida espiritual, o espírito criador, propriamente dito.

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

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

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

Por isso, alunos desta Escola, apelo a vocês: deixem-se levar pela consciência das relações entre as coisas -é que a ciência moder-

na comprovou que não há objetos ou fatos, mas sim, exclusivamente relações-, deixem-se levar pela consciência destas relações, pela verdade de que nenhuma atividade intelectual pode ser isolada. Deixem-se levar pelo verdadeiro interesse e não apenas pela simples curiosidade. Deixem-se levar pelos fundamentos essenciais dos nossos conhecimentos e pela força da problemática que nos envolve e que dá sentido à atuação do artista de nosso tempo.

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

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

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

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

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

1. que as culturas não-ocidentais tanto quanto as originárias, aborígenes ainda existentes neste planeta e, naturalmente, também no Brasil, sejam levadas em conta tanto quanto a ocidental;
2. que as artes e a estética, em particular, como reflexão sobre o ato criador encontrem lugar tão eminente quanto o das ciências das disciplinas tecnológicas;
3. que a prospectiva como reflexão sobre os fins, os valores e o sentido do futuro em vias de nascer, e como tomada de consciência de nossas responsabilidades- temática mais importante do ensino pré-figurativo-, ocupe espaço tão amplo quanto o do passado.

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

com o futuro não são definidas por uma simples extrapolação do presente e do passado, mas por ruptura, superação e transcendência: a criação de um futuro realmente novo.

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

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

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

A nossa Escola, uma escola de arte, vive nas tensões e controvérsias das idéias, através das quais resplandece a unidade latente de todas as concepções estéticas. A assimilação dessa unidade leva-nos a penetrar na parte mais transcendental da arte: o

espírito criador faz crescer as tensões e leva-as a um movimento ininterrupto e a uma ação tremenda. Deixá-las enfraquecer e disfarçá-las em conceitos definitivos e verdades aparentemente absolutas significaria a ruína do espírito criador.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eis o que distingue a nossa escola, uma escola de nível superior, das outras escolas de música: a consciência da imperfeição de tudo e de todos, a consciência do problema que pesa sobre

cada um, o problema de escolher livremente sua tarefa, e a recusa de programas de ensino imutáveis.

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

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

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

Muitas vezes, com a arrogância da juventude, encontrei em cada um algo para criticar. Com a perspicácia da mocidade,

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

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

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

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

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

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

COMENTÁRIO

POR JOAO GABRIEL MARQUES FONSECA

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

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

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

Como nos diz R.Barthes, em sua *Aula*, o professor ainda sem experiência ensina exatamente aquilo que sabe. Mais experiente, o professor ousa, desafia, incita, "acaba por ensinar o que ele não sabe"; os que setornam "mestres" são capazes de ensinar o aluno a "des-aprender", a remover as inumeráveis camadas de verniz que a vida passa sobre os nossos sentidos e emoções, para que a "essência" criativa de cada um possa se manifestar novamente. Barthes conclui sua *Aula* dizendo que *sapientia* significa: "nenhum poder, um pouco de saber, o máximo de sabor". Koellreutter pertence última a essa categoria.

O texto que se segue (proferido como aula inaugural) é um exemplo vivo dessas considerações. Já no título O Espírito criador e o ensino pre-figurativo, Koellreutter traça a linha mestra do texto e mostra sua forma de atuar como pedagogo.

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

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

- O alicerce do ensino artístico é o ambiente. Um ambiente que possa acender no aluno a chama da conquista de novos terrenos do saber e de novos valores da conduta humana. O princípio vital desse ambiente, é o espírito criador. O espírito que sempre se renova, que sempre rejuvenesce e nunca se detém. A eficiência da escola reside na inquietação, que nasce da consciência de não poder fazer o ideal.

- Numa escola moderna, as soluções não são mecanicamente fornecidas ao aluno, mas sim resultam de um trabalho comum de todos que dele participam.
- A estagnação do movimento, a rotina, a sistematização rígida dos princípios, a proclamação do valor absoluto são a morte da escolar. O espírito criador que sempre duvida, procura, investiga e pesquisa, e a sua vida.
- Todos os esforços... serão vãos, para a real compreensão das coisas da arte, quando não relacionarmos os nossos conhecimentos com o todo... Com o todo da arte, com o todo de nossa existência, com o todo do meio-ambiente e com o todo da sociedade em que atuamos.
- O ensino pré-figurativo das artes é parte de um sistema de educação que incita o homem a se comportar perante o mundo, não como diante de um objeto, mas como artista diante de uma obra a criar.

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

- O que seria da arte, se sua beleza não fosse a inquietação fecunda da vida espiritual?
- O espírito criador não é um dom da natureza. É um presente que recebem aqueles que a ele se conservam abertos.

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

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

4

**FUNDAMENTOS DE UMA
ESTÉTICA MATERIALISTA
DA MÚSICA¹****H.J.Koellreutter²**

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

1 CEEM 6, Pp. 79-89.

2 Exemplar original em italiano, Veneza 1948 (26p.) Tradução de Marco Antonio Drummond (11p.).

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

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

"A música é feita, com o único fim de estabelecer uma ordem nas coisas... Obtida esta ordem..., é esta que produz em nós uma única emoção que anula o que há de comum em nossa sensação ordinária, e também não corresponde às impressões de nossa vida cotidiana".

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

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

"Belo Ideal", protótipo imutável e divino das coisas, e do qual se procede uma arte errada e longe da realidade.

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

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

O homem como todos os seres viventes, possui desde a sua origem dois meios de expressão para manifestar a dor e a alegria: O grito e o gesto. Desenvolve-se assim, desde o início a faculdade de produzir som e forma, condições materiais e elementares para todas as artes.

E desta faculdade (de produzir som e forma) que provêm as linguagens, quer seja a falada ou a escrita. Estas linguagens, todavia, em virtude da evolução social, se separaram para satisfazer em melhor à necessidade desta progressiva transformação. A

atividade intelectual necessária ao uso de todos os instrumentos ágeis e fáceis de manejar, criou para seu uso, um complexo de signos particulares falados e escritos, mais ou menos convencionais, a palavra que constituíram e o alfabeto. As impressões da vida sensível, encontraram sua expressão em categorias de signos, onde a convenção ocupa menor importância, e que tem como principal característica a descoberta das sensações, dos sentimentos para a produção, das imagens e dos sons e que, agiram para os mesmos, tanto diretamente quanto possível, os seus sentidos.

Está nisto o verdadeiro caráter da arte.

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

Formaram-se grupos que se distinguem naturalmente:

1. Pela natureza dos meios de expressão, que se relaciona à vista e ao ouvido.
2. Pela diferença em sua forma primitiva, isto é, a linguagem falada e a linguagem escrita.
3. Pela diversidade das exigências intelectuais, às quais especificamente corresponderam -o movimento e a estática-, expressão da qual é o ritmo e a proporção. Enfim, pela variedade de suas relações com a idéia de tempo -sucessão e simultaneidade.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A evolução das forças produtivas, das condições materiais de existência são as fontes decisivas de todas as mudanças que se efetuam na sociedade. Como sabemos as forças produtivas de uma sociedade não se encontram num estado estático. Mu-

dam-se, progridem, e, até mesmo, em certos momentos entram em contradições com as relações de produção existentes.

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

Eis em que consiste o processo de evolução da expressão artística. Vejamos mais detalhadamente quatro dos mais importantes elementos da estética musical propriamente dita:

1. O elemento formal que corresponde à simetria e assimetria das artes plásticas.
2. O estilo, isto é, o método de unir as diversas formas, o princípio da construção.
3. O conteúdo da obra de arte.
4. A técnica musical, incluindo o contraponto e a harmonia, como uma estrutura da superestrutura.

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

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

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

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

O fato de que o conteúdo determina a forma, de que a forma exprime determinado conteúdo, demonstra que a correspondência só pode existir entre um conteúdo definido e uma forma definida. Nem todas as formas podem ter um conteúdo determinado, assim como nem cada conteúdo pode ter como base uma forma determinada. E, considerando que o conteúdo dos fenômenos muda-se constantemente, o conteúdo dos objetos em desenvolvimento deve, por consequência, entrar em contradição com a velha forma.

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

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

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

formas e da nova correspondência entre a forma e o conteúdo surgirá um novo classicismo.

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

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

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

A música do canto gregoriano, isto é, o estilo românico não apresenta as mesmas características de uma canção popular

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

O conteúdo, impossível de isolar-se da forma, é, sem dúvida determinado pelo ambiente social. É evidente que a obra de arte só sobreviverá se exprimir aquilo que apasiona os homens, de um modo ou de outro em um determinado momento. A obra de arte que não reflete o interesse geral da sociedade ou de suas diversas classes, é fora da realidade, absurda e vã.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Findo o séc. XVI, prevalece o princípio da comunidade; malgrado as restrições feudais, que, não obstante, tanto uma quanto outra eram formas de organização. O indivíduo era relegado de modo absoluto, absorvido pela família, pela igreja, cor-

porações, confrarias, e pelo estado. A esta organização, corresponde exatamente o canto coral, que gozava de grande prestígio. Apesar disto, o indivíduo lutava para abrir o seu caminho.

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

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

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

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

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

A música de Haendel, mais fácil, mais imediata e mais exterior que a de Bach, evita quase sempre as complicações contrapontísticas e cromáticas, baseando-se no contraponto harmônico relativamente simples, o caráter direto daquele que incita a uma vida de energia e ação.

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

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

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

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

damente. Este estado de desespero se exterioriza por um reforço do individualismo e do misticismo.

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

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

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

É verdade que em torno de uma personalidade, se constitui geralmente toda uma escola e seus discípulos são forte e freqüentemente influenciados pelo mestre; por isto, o vazio que deixaram com sua prematura morte Schumann, Brahms e Wagner na música alemã da época do romantismo, exerceram uma grande influência sob muitas particularidades, favorecidas pela história da futura música na Alemanha. Mas esta história não segue mudada em seus fundamentos, uma vez que ela não é produto, em virtude de certas causas gerais, de uma mudança fundamental no curso geral do desenvolvimento intelectual da Alemanha.

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

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

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

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

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

Nenhum grande homem pode impor à sociedade, relações que não correspondam mais ao estado das forças produtivas, ou que ainda não chegaram à correspondência deste. As relações sociais têm a sua própria lógica; e, quando os homens se encontrarem em determinadas relações, estes necessariamente

sentirão, pensarão e agirão de um certo modo e não de um modo diverso. Seria inútil que uma personalidade eminente se empenhasse em lutar contra esta lógica, pois a marcha natural das coisas, ou seja, a própria lógica das relações sociais, reduziria e anularia os seus esforços.

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

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

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

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

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

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

COMENTÁRIO

POR CELSO LOUREIRO CHAVES

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

Mas neste texto a voz de Koellreutter é a de quase cinquenta anos atrás. E o que o denota o rigoroso dogmatismo que

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

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

Este texto de Koellreutter deve ser lido atentamente, identificando as idéias que se foram extinguindo e que assim se foram mumificando. E identificando também, aqui e ali, as idéias

que, num momento de vislumbre, adiantaram conceitos que um dia ainda viriam a adquirir relevância. Pois é mérito do autor ter previsto a posição futura e central e da interdisciplinaridade e da cientificação como potentes meios para explicar a música e para esquadriñar e ampliar o pensamento sonoro.

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

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

5

A MUSICA NA ERA TECNOLÓGICA¹

H.J.Koellreutter²

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

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

Neste mundo, a forma de viver é determinada e caracterizada pelo comportamento racionalista, atitude esta que se configura como tônica do relacionamento do homem moderno com

1 CEEM 6, p. 90-102.

2 Exemplar datilografado (11p.)

o meio e com a própria vida. Controlar o mundo e organizar a vida através da razão é, talvez, a tendência mais característica do nosso século.

Recorrendo ao processo de racionalização, nivelamento, padronização e quantificação, a atitude racionalista influencia e condiciona a maneira pela qual o mundo se reflete na consciência humana, bem como o relacionamento com este, através de uma atitude pragmática. Esquemas mecânicos, organização, centralização e divisão de trabalho estão se tornando realidades devida, fatores vitalmente importantes, que controlam a existência do homem moderno e, forçosamente, conduzem-no sob suas leis.

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

Dessa realidade, no entanto, não podemos escapar, pois o homem que a criou, levado por certas experiências vitais e, talvez, por certas necessidades antropológicas, também se vê obrigado, a todo e qualquer momento, a envidar esforços para con-

servá-la, aperfeiçoá-la e controlá-la. Nesse processo continua a criar e a inventar numa dinâmica vital que desconhece um ponto d parada.

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

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

O homem, no século XIX, deposita nela sua confiança. A máquina tornou-se o ponto central da civilização e da cultura. Uma era tecnológica havia nascido.

Numa exibição mundial em Paris, em 1900, o historiador e filósofo americano Henry Adams declarou: "Este é um novo século. A eletricidade é seu Deus". Em fevereiro de 1909, o jornal parisiense "LeFigaro" editou um manifesto futurista do escritor italiano F.T. Marinetti, o qual dizia: "Nós pretendemos que o esplendor do mundo seja enriquecido por uma nova beleza: a beleza do tempo... Por que olhar tolamente para trás num momento em que é imperativo transpor as misteriosas portas do impossí-

vel? Nós glorificamos as grandes massas, agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; o surgimento colorido e polifônico do ruído nas modernas capitais; a vibração noturna dos arsenais e lugares de construção sob suas poderosas luas elétricas; as estações da estrada de ferro, insaciáveis devoradoras de serpentes fumegantes; as fundições de ferro, contas sinuosas espirais de densa fumaça suspensa no céu; as pontes que, das diabólicas forjas, são lançadas em um salto atlético sobre os pensativos rios; as aventuras dos vapores trilhando o horizonte, as locomotivas..."

A partir dessas idéias que fascinaram a humanidade no início de nosso século, surgiu inicialmente a música sobre a máquina. A literatura e a pintura começaram a adaptar-se a este tema e, durante os anos que entremearam as duas grandes guerras, grande número de compositores utilizaram-se desta temática. **L' Aviatore Dro**, uma ópera de Balila Pratella; *The Machine*, para orquestra de câmara e piano de Fritz Klein; o movimento sinfônico *Pacific23* de Arthur Honegger; o *Ballet Mechanique* de George Antheil; a ópera *Iron Works* de Alexandre Mossolow; o *ballet Pas D'Acier* de Prokofiev; o drama musical *Hopkins, the mechanic*, de Max Brand; *Impressões de uma usina de aço*, do compositor brasileiro Cláudio Santoro; o *ballet PS* do compositor mexicano Carlos Chaves; o *ballet robotizado Machine Man* de Eugen Zadar e dois trabalhos coreográficos: *Gas-Station* do compositor americano Virgil Thompson e *Mechano* do compositor argentino José de Castro.

No prefácio da partitura de Pacific 23, Arthur Honegger confessou: "Eu sempre tive paixão por locomotivas. Para mim elas são seres vivos, que amo tanto quanto alguém amaria mulheres ou cavalos". Honegger exalta o calmo despertar das máquinas em repouso; o esforço da partida: o ganho gradual de velocidade, até alcançar um apogeu lírico: a paixão de um pesado trem de 300 toneladas ressoando, através da noite, a 120 Km por hora.

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

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

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

Criou a chamada orquestra **Intona Rumore**, delineando suas idéias em um manifesto. Ali, entre outras coisas, escre-

veu Russolo: "A música, hoje, torna-se cada vez mais complexa. Busca uma combinação de notas que soe dissonante, estranha e grosseira ao ouvido. Assim estamos nos aproximando cada vez mais da música de ruídos. Nós, futuristas, amamos muito a música de todos os grandes mestres. Beethoven e Wagner comoveram nossos corações durante anos, mas agora, estamos saciados deles. Para nós existe um prazer maior numa combinação ideal de ruídos de carros de rua, de móbiles de combustão interna, de automóveis e de multidões agitadas, do que ouvir tantas vezes, por exemplo, a Eróica ou a Pastoral... Nós iremos nos entreter em orquestrar mentalmente os ruídos das venezianas metálicas das vitrines das lojas, das portas batendo, da confusão e dos atropelos das multidões, do constante movimento das pessoas nas estações da estrada de ferro, dos maquinismos de aço, das fábricas impressoras, usinas elétricas e metrô".

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

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

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

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

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

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

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

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

sica, poemas do "Passatism" isto é, do passado, mas apenas "uma síntese de palavras soltas", ou seja, combinações alógicas de sons.

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

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

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

Na primeira fase da "música eletrônica", as vibrações foram produzidas pela passagem da eletricidade através de um vácuo. Desta maneira, o próprio som pode ser tecnicamente fa-

bricado. O material sonoro objetivo, obtido assim, é registrado numa fita, criando-se uma obra musical que -assim como os trabalhos de "música concreta"-, não necessita de interpretação e, como a pintura e a escultura, é passada diretamente ao consumidor, neste caso, o ouvinte. Com a válvula eletrônica passou a existir um gerador de sons que, no futuro, quem sabe, poderá substituir a velha orquestra. E, assim, as vibrações dirigidas dos elétrons no tubo do vácuo, sem a inércia da limitada matéria, tornou-se o marco da nova arte de compor.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O receio é que, reunindo-se em torno dessas forças da vida moderna, nossa civilização crie um sistema que, embora seja mais completo e perfeito, tenha seu comando delegado a uma

inteligência consciente, mas despersonalizada: o quarto homem, como dizia Alfred Weber.

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

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

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

Deste modo, os trabalhos de arte são passíveis de serem avaliados por meio de leis quantitativas.

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

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

No caso de um desenvolvimento em direção ao "quarto homem", o próprio homem poderia transformar-se numa máquina, num feixe de reflexos condicionados, adaptado em uma feitoria educacional para conhecer as exigências de outros tipos

de máquinas. Entretanto, todas as formas de realização do homem, seus instintos e esperanças, seus sentimentos e ideais permanecem no caminho de tal transformação. O sentimento de amizade e simpatia, a habilidade e inclinação para participar da vida de outrem, com fantasia e amor, parecem não encontrar lugar na comunidade tecnológica. É importante levar juntamente em consideração que a disposição do homem possa ser tal, que busque satisfação mesmo em atividades negativas, na destruição por exemplo, caso a atividade criativa lhe seja negada.

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

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

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

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

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

Quanto ao conteúdo desta arte, um novo mundo está sendo transmitido. Em muitos trabalhos, uma certa ligação espiritual e ao mesmo tempo religiosa é percebida com frequência. Recordo **O Canto dos Jovens** de Stockhausen ou **Oratório de Pentecostes** de Krenek, ambas compostas para vozes e instrumentos eletrônicos.

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

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

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

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

Penso que no presente estágio de desenvolvimento, um maior grau de humanidade pode ser adquirido. Cada um de nós, sempre que houver ocasião, deve ser preparado para assimilar os valores de outras culturas e cultivar, por amor à unidade, aqueles aspectos de sua personalidade que são essenciais para o todo. Este é um princípio fundamental do crescimento humano, que tem sido considerado sempre como verdadeiro, mas que agora, definitivamente, torna-se uma exigência. Se estivermos atentos a esses fatos, mesmo a era tecnológica terá uma arte e uma cultura humana, deixando de caminhar no futuro para um mundo desumano de autômatos.

SAUDAÇÃO

Certa vez, prezado Prof. Koellreutter, um seu compatriota afirmou: "viver é defender uma forma." Sua atuação em nosso país ao longo de várias décadas nos leva a parafrasear o célebre poeta, dizendo que formar é defender não apenas uma, mas

inúmeras vidas. Vidas dentre as quais muitas delas estão agora retribuindo as dádivas generosamente recebidas de seu mestre.

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

COMENTÁRIO

POR ANTÔNIO GILBERTO MACHADO DE CARVALHO

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

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

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

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

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

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

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

Estranhamente, nenhum dos artistas citados expressa em sua obra, como fenômeno de linguagem, a vontade férrea com que a ratio tecnológica expressa a si mesma nas ciências nas técnicas. Consideramos que tais artistas prenderam-se muito mais a uma exteriorização da relação homem/máquina do que a seus

conflitos internos. O próprio Koellreutter nos dá a prova disto ao citar as palavras do compositor Arthur Honegger sobre sua obra "Pacific 231" e ao realizar, em seguida, uma descrição da obra.

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

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

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

De fato, o advento dos sons produzidos por máquinas ao lado da ampliação e utilização ostensiva do instrumental de per-

cussão foram fatores decisivos para a formação de uma “sonoridade” do século XX.

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

Música Concreta - Este foi o nome dado por Pierre Schaeffer² à música na qual os gestos musicais não estão dissociados de sua expressão sonora concreta. Trata-se de uma oposição à “Música Abstrata” tradicional, que é assim denominada por ser baseada em gestos que somente se concretizam no momento da execução. Na música concreta não existem intérpretes e a música sendo produzida passa a existir a partir do momento em que é composta.

Compor música passa a ser um seqüência de processos. Koellreutter considera a montagem como sendo o principal procedimento da composição “concreta.” Apesar disto, não deixa de indicar que “arte como montagem desconhece o trabalho orgânico, homogêneo e criativo no sentido tradicional”, crítica esta que é estendida à certa poesia contemporânea àquela música.

1 Extraído de Dufourt (1991), p.289. O livro de Dufourt é composto de diversos estudos sobre a filosofia da música do século XX, sendo que muitos deles fazem uma abordagem direta do impacto da tecnologia na música atual. É leitura obrigatória para todos que se interessam pelo assunto.

2 Sobre os conceitos básicos da música concreta consultar Schaeffer (1966).

Música Eletrônica -Ao apresentar como contemporâneos o famoso "Ensaio de uma nova estética da arte musical" de Busoni e a invenção da válvula eletrônica, tomando esta como ponto de partida de uma nova música, Koellreutter deu um toque genial em seu artigo.

A música eletrônica, ou seja, a música dos elétrons, foi a resposta definitiva para as questões que o grande compositor-pianista havia colocado em seu texto. A possibilidade de fabricação do próprio som por meio de seus componentes elementares tornou possível a construção de uma verdadeira orquestra de novos instrumentos, alguns dos quais são citados por Koellreutter em seu artigo.

O "conflito de princípios" de muitos compositores, citado por Koellreutter, foi típico da época. Não era fácil a conciliação entre o novo universo sonoro e as técnicas composicionais oriundas da tradição (incluindo aí o serialismo), um conflito vivenciado pela Escola de Colônia.

Nesta corrente estética o objetivo era construir a obra a partir de seus componentes mínimos. Isto significava levar a estruturação até à construção do próprio som. O tradicional conceito de "nota" (com altura, duração, intensidade e timbre) perdeu o sentido. O timbre, por sua vez, passava a ser o elemento musical por excelência. Todos os outros parâmetros musicais passaram a ser pensados como elementos da constituição timbrística.

Perigos de Uma Civilização Tecnológica - Koellreutter lança agora um alerta acerca dos perigos de uma sociedade totalmente mecanizada. Trata-se de uma possibilidade real, já que níveis de automação surpreendentes podem ser atualmente encontrados em todas as atividades humanas.

Com isto em mente, percebe-se que não é casual o fato de Koellreutter de abordar tal assunto imediatamente antes do ponto em que, no seu artigo, discute acerca da produção automática de obras de arte, ou seja, acerca da obra de arte elaborada pela própria máquina. Realmente, ao perder o homem seu último baluarte de atuação artística, aquele da criação artística propriamente dita, faz-se necessária uma reflexão profunda e radical do papel do artista dentro da sociedade.

Música da Máquina - Após tornar-se tema para obras (futurismo e outras correntes), modificar os sons naturais (música concreta) e gerar sons inauditos (música eletrônica), a máquina quer se apresentar agora como o elemento gerador da própria forma musical.

Koellreutter afirma que no "futuro não se perceberá mais a ligação entre a criação e a inspiração artística", sendo as idéias fornecidas por "agentes intermediários". Como exemplo, o autor cita o grupo situado de Stuttgart, situado na Escola Politécnica da cidade de mesmo nome e cujo mentor é Max Bense. O que há de

mais inovador nas propostas ¹ deste pensador é que a informação estética é algo passível de ser quantificado, levando assim a uma análise quantitativa da obra de arte.

Utilizando-se do mesmo instrumental empregado na análise de obras é possível, seguindo o caminho inverso, sintetizar umas tantas outras com base nas informações anteriormente obtidas. Um outro exemplo que pode ser dado é aquele dos compositores adeptos da chamada Composição Assistida por Computador, na qual o compositor utiliza a máquina como uma ferramenta na qual são processados o material e a matéria musicais.²

Diante de tal quadro, Koellreutter nos alerta uma vez mais sobre os perigos de uma mecanização total da sociedade e inclusive do próprio homem. Não obstante, considera todo o processo como tendo o caráter de um destino da civilização, e que é tarefa do homem conquistar a máquina que ele mesmo criou.

Uma Alternativa Cultural - Como única alternativa a uma mecanização total da civilização Koellreutter propõe uma

¹ Acerca destas propostas consultar Bense (1975), particularmente os capítulos "Macroestética Numérica", "Microestética Numérica" e "Estética Gerativa". Para os leitores tecnicamente inclinados recomendamos também a leitura do capítulo 5 de Moore (1990), "Composing", onde existe um resumo dos algoritmos para geração de números randômicos e dos processos de composição musical utilizando computadores.

² Como exemplo de composição assistida por computador é possível citar a chamada "Música Espectral." Nesta estética a utilização da tecnologia ocorre já no momento da leitura do material musical, já que computadores são utilizados para analisar sons cujas estruturas serão depois instrumentalmente transcritas. Sobre a música espectral e outros aspectos da tecnologia musical consultar Dufourt (1991), Barrière (1991) e Moore (1990).

sociedade mundial integrada culturalmente. O autor deixa claro que não se trata de uma "integração baseada numa uniformidade mecanicista", mas de uma que permita o contato estreito dos povos através de "canais de comunicação."

A este mundo integrado corresponderá uma "arte integrada", uma "arte universal" que compreenderá todas as formas artísticas que ainda hoje são dissociadas. Esta versão cibernética da Gesamtkunstwerk wagneriana será produzida e fruída através da tecnologia. "Ir ao teatro, a uma sala de concertos, a um cinema, tornar-se-á desnecessário", diz Koellreutter.

Curiosamente o autor percebe indícios de "uma certa ligação espiritual e ao mesmo tempo religiosa" no conteúdo desta nova forma de arte. Consideramos que tais manifestações humanas tendem a ser, antes, uma nova maneira de enxergar a religião e a espiritualidade. Uma nova maneira que muito pouco tem a ver com a antiga e que é produto de uma nova visão do cosmos.

A Realidade Possível - Tendo o mundo tecnológico criado seus próprios meios de expressão, urge agora que o homem conquiste os universos material e mental que possibilitaram esses meios com o intuito de colocá-los a serviço do espírito artístico, "A música eletrônica não deve se tornar uma música mecânica." Ao dizer estas palavras Koellreutter enfatiza a necessidade de que não esqueçamos o caráter coletivo da arte, e mais particularmente da música. A música "deve dar expressão a uma

esperança comum da multidão” antes de refletir o brilho de uma individualidade, por mais intenso que este possa ser.

Nesta nova “cultura planetária” o pensamento artístico e científico terão natureza complementar. Esta afirmação nos faz lembrar Spengler, quando este diz que a ciência ocidental tardia “tendrá los rasgos del gran arte del contrapunto” e sua música será aquela “infinitesimal del espacio cosmico ilimitado.”¹

Encerrando seu texto, Koellreutter manifesta a esperança de que uma “reorientação” da nova sociedade planetária em direção “a unidade e ao equilíbrio” possa fazer emergir novamente na nossa consciência “valores humanos que por muito tempo foram suprimidos.” Esta reorientação, juntamente com o cultivo da capacidade de cada indivíduo em assimilar os valores de outras culturas, possibilitará, a permanência do elemento humano dentro de uma sociedade tecnológica.

Este equilíbrio entre os processos emocionais e intuitivos e os intelectivos, longe de ser um obstáculo à vontade tecnológica, pode mesmo lhe servir de alento (como, aliás, já disse antes Koellreutter acerca da fusão entre arte e ciência), o que nos faz lembrar das últimas palavras que vem ao espírito de Fausto após uma longa introspecção no interior de seu laboratório: P’ra que pensar, se há de parar aqui

¹ Citado em Adorno (1966), p.56.

O curto vôo do entendimento?
mais além! Pensamento, mais além ¹

Antônio Gilberto Machado de Carvalho, Compositor e Professor do Departamento de Teoria Geral da Escola de Música/UFMG

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia de la nueva música*. Buenos Aires: Sur, 1966.
- BARRIERE, Jean-Baptiste. *Le timbre: metaphore pour la composition*. Paris: Christian Bourgois, 1991.
- BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- DUFOURT, Hugues. *Musique, pouvoir écriture*. Paris: Christian Bourgois, 1991.
- MOORE, F.R. *Elements of computer music*. New Jersey: Prentice Hall, 1990.
- PESSOA, Fernando. *Fausto: tragedia subjectiva*. Riode Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

¹ Extraído de Pessoa (1991), p.7.

6

A IMAGEM DO MUNDO NA ESTÉTICA DE NOSSO SÉCULO¹

H.J.Koellreutter²

O nosso século, o século XX, transformou radicalmente a imagem do mundo, evento este ainda não assimilado por uma grande parte da humanidade.

Os conceitos tradicionais, dualistas, as contrariedades matéria e energia, espaço e tempo, os conceitos de objetos isolados e independentes, de causa e efeito em que o efeito é previsível ou pressentido, perderam seu significado. Tivemos que aprender que aquilo que chamamos de nossa realidade (com "r" minúsculo) não é, de fato, nossa realidade. Tivemos que aprender que a nossa **verdadeira** Realidade (acom "R" maiúsculo) é um universo dinâmico e inseparável, em que o homem desempenha um papel importante e determinante, influenciando continuamente

1 CEEM 6, p. 103-108

2 Exemplar datilografado com alterações manuscritas do próprio autor(09p.)

as propriedades desse mesmo universo e tornando-se, cada vez mais, consciente de que a **verdade é inacessível** ao homem.

Em 1924 o físico francês Louis de Broglie, compreendendo que a luz é, ao mesmo tempo, onda e corpúscula, isto é, energia e, ao mesmo tempo, matéria, abriu caminho à descoberta da natureza dupla das partículas do mundo microfísico e revelou uma realidade, a nossa Realidade (com "R" maiúsculo), que transcende a linguagem e o raciocínio, unificando os conceitos que, até agora, se afiguravam opostos e irreconciliáveis.

A descoberta de Broglie e a formulação pelos físicos Schrödinger e Heisenberg derrubaram uma lei, válida não somente a partir da Renascença, mas, de fato: desde os primeiros dias do pensar ocidental, representado por Sócrates e Platão. Refiro-me à lei do dualismo, ou seja, modo de pensar e raciocinar que tem por base a existência de conceitos duais ou contrários, interpretados como opostos e antagônicos, que se excluem mutuamente, assim como, por exemplo, belo e feio, bem e mal, matéria e espírito, mente e corpo, vida e morte, imanência e transcendência.

Assim, também a música e as artes tradicionais em geral - reflexos da imagem válida do mundo na época em que surgiram, ou melhor, produtos de nível de consciência predominante em nossa cultura até o século XX - basearam-se em conceitos opostos. Refiro-me à música e às artes dos estilos do barroco, do rococó, do classicismo e do romantismo.

Ainda hoje, mais de setenta anos depois da descoberta de Broglie, música e apreciada, analisada e estudada em termos dos modos maior e menor, contraponto e harmonia, consonância e dissonância, tempo forte e fraco, primeiro tema e segundo tema, por exemplo.

No entanto, à medida que caminhamos, cada vez mais, para a descoberta do mundo microfísico, do mundo infinitamente pequeno, em que as partículas são destrutíveis e ao mesmo tempo, indestrutíveis, em que a matéria é, igualmente contínua e descontínua, animada e inanimada em que energia e matéria não passam de aspectos diferentes de um mesmo fenômeno, todos esses conceitos clássicos, dualisticamente opostos, são ultrapassados.

Visando chegar a uma compreensão mais adequada dessa relação entre pares de conceitos clássicos, o físico dinamarquês Niels Bhor introduziu a noção da completaridade, ou seja, duas descrições complementares da mesma Realidade. Essa noção de complementaridade tornou-se parte essencial da maneira pela qual cientistas e artistas pensam hoje acerca da natureza. Niels Bohr, condecorado em reconhecimento pelas suas grandes contribuições à ciência e à vida cultural dinamarquesa, escolheu, para seu escudo de armas, a inscrição "Contraria sunt complementa", ou seja, os contrários são complementares.

Uma vez que critérios, conceitos e valores se acham reduzidos ao papel subjetivo dos elementos da linguagem que um determinado compositor ou artista utiliza em uma obra para des-

crever a realidade dele -estética e intelectual, naturalmente-, todas as obras de arte apresentam aspectos diferentes e, em última análise, representam uma realidade, por assim dizer "mítica", ou seja, uma forma imaginativa de pensamento, oposta à do pensamento racional. Por arte entendo uma atividade que supõe a criação de sensações, emoções e estados de espírito, em geral de caráter estético e, portanto, até um certo ponto de caráter místico;-estados de espírito mesclados com processos sensoriais conscientes que proporcionam ao ser humano o conhecimento e a vivência do mundo exterior.

O homem não pode desempenhar o papel de um observador objetivo, distanciado e relativamente passivo, porque torna-se forçosamente envolvido em tudo que cria, mas também em tudo que aprecia e julga. Deste modo, a obra-de-arte deve ser considerada como apenas aproximada, necessariamente imprecisa e até paradoxal, tornando-se parte do mundo simbólico de uma espécie de mito.

Acontece que o conteúdo de uma obra musical p.e. nunca pode ser assimilado pela simples audição, mas sim, somente através da plena participação, da participação ativa e "co-criadora" por assim dizer, do ouvinte. Acontece que o conteúdo de uma obra musical é alcançado em um estado de consciência, em que a individualidade do homem se dissolve em uma unidade indiferenciada, e em que o mundo real, o mundo dos sentidos é transcendido.

Desse modo, a obra musical, assim como toda a obra-de-arte, deveria ser considerada como manifestação do mundo simbólico de um mito. Porque, como este, não é subjetiva, nem objetiva, mas sim, onijetiva. Manifestar-se **misticamente** significa revelar, simbolizar o real e o irreal, o dito e o não-dito, som e silêncio. É tornar audível o que a alma sente e vive. É afirmação e depoimento. É negação e afirmação, aceitação e recusa. Eu diria: O mito, neste sentido deve ser considerado a obra-de-arte mais perfeita, mais íntegra e mais completa que o homem jamais criou. Porque transcende o dualismo e integra os opostos em um todo. Porque funde iminência e transcendência.

No mito, o dito revela e valoriza o não-dito, e o não-dito revela e valoriza o dito. Na música, de fato, o que soa não é importante, quando não se levar em consideração aquilo que **não** soa. É o som que revela e valoriza o **silêncio**, e é o silêncio que revela e valoriza o som.

O que, na música moderna, se chama de silêncio, não se deve confundir com a pausa tradicional. Esta, também ausência de som, no entanto, é parte **objetiva** da estrutura formal, articulando e separando frases e motivos. Não é meio de expressão, feito o silêncio, o qual tem de ser vivido **subjetivamente** e interpretado como tal, causando expectativa e tensão.

Assim como bem e mal, prazer e dor, vida e morte não constituem experiências absolutas que pertencem a categorias di-

ferentes, mas, em vez disso, são simplesmente dois lados de uma mesma realidade, partes extremas de único todo, a estética da música de nosso tempo considerada também partes de um único todo. A consciência de que todos os contrários, **aparentemente** opostos, são partes **complementares** que **formam** um todo, devendo ser entendidas como tais, é a idéia fundamental da nova filosofia da arte.

É evidente que, nesse contexto, não se entende por silêncio apenas a ausência de som. Silêncio, na estética relativista do impreciso e paradoxal, é também índice alto de redundância, de elementos que se repetem, reverbação, simplicidade e austeridade, delineamento em lugar de definição, e, não por último, mas principalmente, **monotonia**.

Napoleão Bonaparte, respondendo a uma pergunta, porque se identifica tanto com o compositor italiano Giovanni Paisiello, cuja música era considerada, naquele tempo, por extremamente monótona, escreveu a seguinte citação: "Eu amo essa música intensamente. Ela é monótona. É verdade. Mas somente o que é monótono, comove a gente verdadeiramente" (final da citação).

Tudo que causa expectativa, serenidade, tranquilidade, reflexão intensa, concentração, equilíbrio e estabilidade mental e emocional, é silêncio em termos de nova estética. Tudo, enfim, que desvia a atenção do ouvinte da vivência daquilo que **não** soa, oferecendo espaço para o **espiritual se desenvolver**.

A estética moderna abandona a distinção tradicional entre som e silêncio. Pois, o som não pode ser separado do espaço, aparentemente vazio, em que ele ocorre. Da mesma forma como as partículas não podem ser separadas do espaço que as circunda.

É o som -não podendo ser considerado como entidade isolada- que determina e define a estrutura do espaço do silêncio. Porque tem que ser compreendido como condensação parcial de um campo sonoro contínuo e omnipresente, presente por toda a parte. O silêncio deve ser considerado como fundo gerador de todos os sons e suas interações mútuas. O aparecimento e desaparecimento de sons, por seu lado, deve ser compreendido como formas de movimento desse mesmo campo e, se quiserem, de um holomovimento.

A unificação dos conceitos, aparentemente opostos, som e silêncio, na estética relativista do impreciso e paradoxal, destrói, forçosamente, a noção tradicional de signos musicais isolados. Os signos sonoros da partitura tradicional, através da produção musical dos últimos trinta anos, dissolveram-se, cada vez mais, em padrões de probabilidade. Deixam de representar "padrões" de som e de silêncio, para representarem "probabilidade de interconexões."

Uma análise fenomenológica de música, tradicional ou moderna ou popular, mostra que os signos sonoros, em última instância, sempre careciam de sentido como elementos isolados

e sempre tinham que ser entendidos como interconexões ou cor-relações entre vários processos de percepção e julgamento. A ênfase, no entanto, na mudança de função dos signos sonoros na partitura moderna e na transformação dos mesmos em relações e relacionamentos sem dúvida, terá implicações de longo alcance na estética e arte musical como um todo; pois, representa uma reviravolta muito maior na sintaxe da linguagem musical do que a causada por dodecafonismo ou serialismo, por exemplo, princípios estes estruturais, que deixaram intactos os fundamentos estéticos da composição musical.

Esta filosofia, naturalmente, pressupõe um novo intérprete da obra musical, um novo ouvinte, um novo homem, não reduzido a fragmentos, não dividido, livre do ego, que não percebe partes, mas realiza e assimila a inteireza da existência humana, pelo espírito e intelecto, e o diáfano anterior à origem, transluzindo o todo.

Talvez tudo isso seja mito também: a unificação de conceitos duais, que até agora, se afiguravam opostos e irreconciliáveis, a unificação dos mesmos, tornando-se uma das características mais notáveis de uma nova Realidade, para cuja conscientização contribuem a estética e a arte musical de nosso tempo.

COMENTÁRIO
POR MARCOS MESQUITA

Título: Apologia de h.j.

a) você já percebeu que seu relógio de pulso anda mais lentamente em santos do que em Campos de Jordão? se você já percebeu isso, já reparou também que seu corpo envelhece menos quando você faz uma viagem de avião para o oriente.

b) milhares de estímulos nos atingem a todo instante. fomos dotados de um cérebro que faz um recorte desses estímulos. percebemos faixas: no espectro de cores, o que não vemos é chamado de infravermelho e ultravioleta; no dos sons, o que não ouvimos, infra-som e ultra-som. em nós, habitualmente, «o manejo de um fluxo contínuo de informações pode ser simplificado separando-se informações em peças menores, mais manejáveis, e organizando-as em um sistema coerente” nosso cérebro “separa os estímulos recebidos em agregados, que são então rotulados de `objetos` e os organiza em um modo perceptual de espaço e tempo»¹. uma das missões das modalidades perceptivas que se desenvolveram em nosso cérebro “era interpor-se entre o estímulo e a resposta para permitir a evolução de outras respostas que não fossem reflexas”.²

¹ Szamosi, Gesa – Tempo & Espaço – as dimensoas gémeas – Rio de Janeiro – Jorge Zahar, editor – 1988, p. 42

² Ibidem, p.47.

a') você provavelmente não percebeu nada daquilo porque, em ambos os casos, seu relógio andaria mais devagar em santos e você envelheceria menos viajando de avião na razão de alguns bilionésimos de segundo.

c) símbolo -do grego sym e balein, lançar conjuntamente.

b') no decorrer dos séculos fomos estabelecendo bolhas discursivas que se interpõem tanto entre o estímulo e nossa percepção, como entre nossa percepção e nossa reação ao estímulo. essas bolhas são, portanto, recortes da realidade que fisiologicamente podemos perceber -realidade esta que já é um recorte de todo o espectro do possível físico. pelas minhas contas, essas bolhas discursivas já são uma representação de terceira mão do real. que real? aquele que está dentro de nossa faixa fisiologicamente perceptível. entre outras bolhas estão as grandes arquiteturas simbólicas da humanidade: a linguagem, o mito, a arte, a religião e (não espalhe...) a ciência. fica estabelecido, provisoriamente, que nos relacionamos apenas simbólica e tangencialmente com o "real" (aquele lá ...)

c') chuang tzu -filósofo taoísta chinês do século IIIa.c.
gertrude stein - escritora e poetisa norte-americana, 1874 - 1946.

a + b) duas questões pertinentes são: saber em que medida nós nos deixamos paralisar por aquelas bolhas discursivas e até que ponto podemos transformar nossa percepção através de

um reconhecimento somente intelectual de conceitos estranhos ao senso comum (eu ia dizer ordinário...) tais como os divulgados pela física moderna ou por escolas esotéricas: "a bifurcação da realidade em sujeito e objeto é o trabalho do intelecto. quando não há tal trabalho, a vida é um todo completo, sem divisão dentro dela".¹ a resposta ao impasse vai se revelar no padrão de nosso relacionamento com o desconhecido: ou criamos uma nova bolha ou, ao contrário, tentamos estourá-la. geralmente não acreditamos ser possível sair da bolha. deixamos que ela opere por nós. "o objetivo das palavras é transmitir as idéias. quando estas são apreendidas, as palavras são esquecidas".² ou, dito de maneira um pouco mais dramática: "a linguagem como coisa real não é imitação nem de sons nem de cores nem de emoções; ela é uma recreação intelectual e não pode existir nenhuma dúvida sobre isso; e continuará a ser assim enquanto a humanidade existir."³

h.j. a coragem de se confrontar com as questões básicas que, de tão básicas, nem chegam a ser percebidas por outros. ela falado solo sob nossos pés. h.j. não receia em esaiar respostas, mesmo que provisórias, mesmo que contraditórias. h.j. tem o prazer sádico e saudável de instilar a dúvida. sua incompletude é a grandeza de sua busca. o velho ditado dos nômades norte africanos: a meta é o caminho. h.j. insiste em nos alertar que o solo que cremos tão firme sob os nossos pés nada mais é que um pântano -uma ou várias daquelas bolhas discursivas- e

1 Suzuki, D.T. - Viver a través do Zen - Rio de Janeiro - Zahar editores, 1977, p. 01

2 Merton, Thomas - A via do Chuang Tzu - Petrópolis - Editora Vozes - 1969, p. 196

3 Gertrude Stein apud Brockman, John - Einstein, Gertrude Stein, Witgenstein e Frankenstein - Reinventado o universo - Sao Paulo - Companhia das letras - 1988, p. 99

nossos passos nem mesmo serão dados se não estivermos profundamente imbuídos de uma necessidade de busca e liberação.

Uma de suas saborosas contradições é a desvalorização dos paradigmas físicos anteriores à teoria da relatividade e uma espécie de otimismo em relação às suposições de nova física, como se estas pudessem por si mesmas transformar nossa percepção do mundo e a nossa produção artística do século XX. h.j. estabelece um neo-racionalismo que é contraposto a uma tendência de suplantação a lógica dos opostos. esta é encontrada em uma esfera mística. essa especulação, aliás, sempre foi um terreno fértil para seus detratores: os "bolhas" de plantão não cansam de falar em charlatanismo. mas, apesar e muito acima disso a plenitude de h.j. aí se revela: em um discurso afirmativo e simultaneamente instigante ao questionamento. missão cumprida para quem quer complementarizar os opostos.

Marcos Mesquita, Compositor e Professor Convidado da Escola de Música da UFMG



EN TORNO AL TRABAJO
DE KOELLREUTTER

Un artículo crítico y
una entrevista



CIEN AÑOS CON KOELLREUTTER¹

Por Graciela Paraskevaídís

(1938 -2017)²

Para europeos en general y alemanes en particular, Koellreutter es hoy un personaje desconocido. En el mejor de los casos, su nombre y trayectoria pertenecen a los archivos de un restringido círculo de estudiosos.

En Brasil, país que eligió casi al azar como destino de su forzado y presuroso exilio, es un referente tan célebre como polémico, cuyas huellas se encuentran diseminadas en un casi inabarcable mapa. ¿Por qué esa diferencia?

1 Vaya este excepcional trabajo de Graciela Paraskevaídís –(que estaba al tanto de nuestro deseo de incluirlo en esta publicación) como un homenaje póstumo a su brillante trayectoria como compositora e investigadora musical latinoamericana.

2 Este texto acompañado por imágenes y ejemplos de obras grabadas de Koellreutter, fue leído en ocasión de la conferencia ofrecida el 26 de agosto de 2015 dentro de las actividades del Núcleo Música Nueva de Montevideo.

Tal vez se encuentre una respuesta en las opciones de vida de este múltiple músico. Nacido el 2 de setiembre de 1915 en Friburgo, en el sudoeste alemán, al borde de la así llamada Selva Negra, formado entre Berlín y Ginebra con grandes maestros de la época, entre los cuales Paul Hindemith y Kurt Thomas en composición, Hermann Scherchen en dirección orquestal y Marcel Moyse y Gustav Scheck en flauta, su temprano activismo cultural y militancia política lo hizo un blanco fácil para la maquinaria represiva del nacionalsocialismo.

En una entrevista publicada en el semanario *Brecha*¹, Koellreutter relata que: *"Pasé parte de mis años de estudiante en la Alemania nazi. Este es un hecho que naturalmente no dejó de tener influencia sobre mi vida posterior. Me siento como un producto de la reacción ante la educación y formación de aquella época. Tuve un estudio poco sistemático, debiendo trasladarme de un lado a otro, porque militaba políticamente. Por ejemplo, fundé el Círculo de Trabajo para la Música Nueva, en Berlín, una especie de organización de resistencia contra la política cultural del gobierno de Hitler y, finalmente, me vi obligado a continuar mis estudios - como pude - en Suiza. Entre mis maestros, fue Hermann Scherchen el que me marcó más fuerte y decisivamente, tanto en lo humano como en lo artístico"*.

En 1937 - aparentemente denunciado a la Gestapo por un familiar cercano - Koellreutter logró protagonizar una ro-

¹ G. Paraskevaïdis: "La función del artista en el Tercer Mundo". Entrevista con Hans-Joachim Koellreutter. En *Brecha*, Montevideo, 3 de febrero de 1989.

cambolesca fuga: subido en Friburgo a un tren hacia Suiza, sorteó el peligro de los controles - parece que aún no tan perfectos- pudiendo embarcar en el vapor Augustus con destino a Río de Janeiro, adonde llegó el 16 de noviembre de 1937, llevando anotado un nombre de recomendación: Heitor Villa-Lobos.

Luego de ejercer por breve tiempo algunos oficios como el de vendedor ambulante de paraguas en las calles cariocas y el de tipógrafo, Koellreutter entabló rápidamente relacionamientos musicales, pudo desempeñarse como flautista y comenzó un período de inserción en un país que albergaba a su vez varios países diferentes: el sur, el centro, el nordeste, el norte, es decir, desde tierras gaúchas lindantes con el Uruguay hasta la desembocadura del Amazonas en la indígena Belén, desde las ciudades donde transcurrían la mayoría de los acontecimientos políticos, económicos, culturales y artísticos como San Pablo y Río, hasta el corazón del Brasil negro en Salvador de Bahía.

Koellreutter arribó a un país dominado por el gobierno populista de Getúlio Vargas y musicalmente por la figura amazónica de Villa-Lobos, ya en su fase de neoclasicismo con la serie de las *Bachianas brasileiras*, dejando atrás su innovador y originalísimo ciclo de *Choros*. Lo acompañaban - entre otros - algunas figuras de menor relevancia como los nacionalistas Mozart Camargo Guarnieri, Oscar Lorenzo Fernández y Francisco Mignone.

Aunque las habituales historias de la música sigan señalando a Carlos Chávez y a Villa-Lobos como las figuras sobresalientes del panorama musical latinoamericano, en la década de 1930 este panorama se había visto fuertemente transformado por la excepcional estatura creativa del mexicano Silvestre Revueltas y de los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. En el sur del continente fueron señalables los aportes del chileno Carlos Isamitt y del uruguayo Eduardo Fabini. En la Argentina emergía la poderosa y no menos polémica personalidad de Juan Carlos Paz, pronto compañero de ruta de Koellreutter en los intentos de superación de rancios nacionalismos - barrocos, pos-románticos, neoclásicos, criollistas, indigenistas - dominantes en el lenguaje musical de la época. Y eso fue el dodecafonismo que ambos introdujeron en Argentina y Brasil respectivamente: no un dogma sino un intento de abrir espacios nuevos en el pensamiento musical.

Al año siguiente de su desembarco, Koellreutter ya estaba enseñando en el Conservatorio Brasileiro de Música. A los dos años, en 1939, ya había fundado el Grupo de Música Viva, activo tanto en Río como en San Pablo.

Entre 1939 y 1942 fue el productor responsable del programa semanal Música Viva de la Radio del Ministerio de Educación y Cultura, y director de la revista del mismo nombre. Entre 1942 y 1944 integró como flautista la Orquesta Sinfónica Brasileira en Río. En 1954 fundó (y dirigió hasta 1962) la Escuela

de Música de la Universidad Federal de Bahía, en Salvador. A pesar de muchos viajes y ausencias, Río y San Pablo fueron siempre sus dos residencias habituales, al tiempo que Koellreutter cultivaba una especie de estatus cosmopolita y de ciudadano del mundo. En 1948 se naturalizó brasileño.

Invitado por Scherchen como su asistente, retomó sus vínculos con Europa en ese año de 1948, participando de varios eventos musicales, a los cuales asistió acompañado de algunos de sus alumnos. En 1964 residió en Berlín como compositor invitado del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico). A continuación y hasta 1969 se desempeñó como director del Instituto Goethe en Nueva Delhi y como representante regional para toda la India, Sri Lanka y Birmania (hoy Myanmar). En 1966 fundó en Nueva Delhi la Escuela de música occidental que dirigió hasta 1969. Entre 1969 y 1975 estuvo al frente del Instituto Goethe en Tokio actuando como representante regional para todo Japón y Corea. Entre 1975 y 1980 dirigió el Instituto Goethe de Río de Janeiro, ciudad que un año después lo nombró ciudadano ilustre. Koellreutter murió en San Pablo el 13 de setiembre de 2005, pocos días después de haber cumplido noventa años. Desde 2006, la Fundación Koellreutter atesora el legado del músico en la Universidad Federal de São João del Rei (UFES), Minas Gerais.

Retrocedo ahora a 1940, cuando Koellreutter se relacionó con el musicólogo germano-uruguayo Francisco Curt Lange (1903-1997), quien lo designó en 1942 jefe de publicaciones mu-

sicales del Instituto Interamericano de Musicología y director de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, ligada a los Boletines Latino-americanos de Música.

Y abro aquí un breve paréntesis para referirme a esta singular colección que Lange orquestó entre 1935 - año de aparición del primer volumen - y 1946 - año de publicación del sexto y último-. Hago esta pequeña digresión para señalar que precisamente este año se cumple el ochenta aniversario de este emprendimiento, apoyado desde un Uruguay cuyas autoridades musicales contaban con una amplia y coherente visión en tanto representantes y difusores del acontecer musical contemporáneo, ramificado en radiodifusión, conciertos, concursos, publicaciones, etc., en actualizada conexión con el resto del mundo.

Una breve recorrida por los Boletines nos depara varias sorpresas en clave positiva en cuanto a la información de que se disponía y al modo en que estas publicaciones contribuían a su diseminación, poniendo en contacto tanto a los compositores entre sí como al conocimiento mutuo de sus obras. Dirigido desde Montevideo por el laborioso y hábil Lange, en el Boletín figuraban - junto a esta ciudad - otros lugares de edición como Lima, Bogotá o Río de Janeiro, apoyando así su carácter continental.

Los boletines - nombre que remite a una publicación de formato reducido - terminaron siendo voluminosos tomos de cientos de páginas, abarcando informes generales sobre la acti-

vidad musical en diversos países de Europa y América incluidos los Estados Unidos, y secciones de pedagogía musical, etnomusicología y música colonial, junto a retratos de compositores y referencias a actividades en distintos lugares del mundo.

Se difundía en ellos el "americanismo musical", un concepto acuñado en 1915 por Santos Cifuentes, un compositor colombiano radicado por esa época en Buenos Aires, concepto que Lange hizo suyo para convertirlo en el lema de estas actividades.

Este "americanismo musical" ya había sido puesto en práctica desde el Norte, más exactamente desde Nueva York, cuando los ilustres pioneros Edgar Varèse y Henry Cowell acompañados por otros compositores y por el director de orquesta Nicolás Slonimsky - verdadero paladín de la difusión de la creación latinoamericana - fundaron la Asociación Pan Americana de Compositores, que en su breve pero intensa existencia - entre 1928 y 1934 - estableció activos vínculos creativos y de intercambio con varios puntos de las Américas.

Volviendo a los Boletines, vemos que el primero se publicó en 1935, precisamente al año siguiente de la desaparición de la Asociación Pan Americana de Compositores. Es de fundamental importancia señalar que ellos incluían - en el propio boletín, en suplementos especiales o en ediciones individuales - un sinnúmero de partituras de compositores vivos, publicadas por primera vez a nivel continental, como *La pregunta sin respuesta*

de Charles Ives o las *Diez piezas dodecafónicas* de Juan Carlos Paz, dos singulares íconos de la creación musical de la primera mitad del siglo XX, junto a muchas otras entre las cuales la *Bachiana Brasileira* N° 6 de Villa-Lobos, la *Danza heroica* de Henry Cowell, la *Música de cámara 1944* de Claudio Santoro y la *Música 1941* de Hans-Joachim Koellreutter, que será el primer ejemplo sonoro de hoy. Esta obra fue la primera de la etapa que Koellreutter denominó "atonal y libremente dodecafónica" que se extendió en su producción hasta 1953, con cinco composiciones en total.

Que es "libremente dodecafónica" lo prueba la utilización de las octavas en los primeros compases de la obra, octavas que Koellreutter señalaba a menudo como ejemplo de no sujeción al procedimiento técnico y que, con toda seguridad, hubieran con-tado con la total desaprobación de Schoenberg.

Es importante recordar aquí que, como introductor del dodecafonismo en Brasil, Koellreutter jamás fue dogmático ni en sus enseñanzas, ni en su propia música. Nunca lo empleó estrictamente y tampoco lo hicieron sus alumnos, a diferencia del empleo ortodoxo que hizo Juan Carlos Paz de ese método entre 1934 y 1950.

Precisamente sobre la *Música 1941* se expresa elogiosa-mente el colega y amigo Paz en carta del 27 de abril de 1942:

“En cuanto a su obra, la coloco, en mi opinión, entre las máximas composiciones para piano que se hayan escrito en toda América. Hay un material sabiamente utilizado y un pensamiento musical accesible únicamente para los que hace tiempo que hemos dejado los “efectos sonoros” y estamos atentos, por sobre otras consideraciones, al desenvolvimiento interior de una composición. El ciclo que forman los tres trozos de Música 1941 conservan una unidad lograda dentro de su expresión ultra-concentrada, ‘seca’ a fuerza de depurada (como un licor seco) que me hace pensar en las abstracciones de Anton Webern. Es la suya una espléndida obra, amigo Koellreutter: yo le felicito calurosamente por ella y será para mí una satisfacción estrenarla en nuestros Conciertos de la Nueva Música”.

Paz cumplió su palabra y la estrenó ese mismo año en Buenos Aires. En la mencionada entrevista de 1989 en *Brecha*, Koellreutter decía:

“Desde que tengo veinte años, mis experiencias en el exterior han marcado Decisivamente mi trabajo. Pero tendría que subrayar aquí que nunca estuve en el exterior como turista sino como profesional, y siempre en contacto con colegas y gente joven. Cuando en 1937 llegué a Brasil, traía una gran cantidad de conocimientos y de información que tuvieron su aplicación y su práctica allí. Luego, durante un viaje de conferencias y conciertos en 1953, tomé contacto con la música clásica de la India y con la música medieval cortesana de Japón. Una vivencia que me indujo a pensar sobre el arte en general y sobre la música en particular, de una manera muy diferente

de la que tenía hasta ese momento, y que me llevó a modificar de raíz mi trabajo compositivo. Luego viví cinco años en la India y seis en Japón. Estas experiencias fueron muy importantes”.

El Grupo Música Viva - nombre que homenajea la revista que el ya exiliado Scherchen editara en Suiza entre 1933 y 1936 - fue fundado en 1939 y permaneció activo hasta 1950. Nucleó a sucesivas camadas de jóvenes músicos que estudiaron en esos años con Koellreutter: Claudio Santoro, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda, Geni Marcondes, Esther Scliar y Edino Krieger, entre muchos otros. El grupo se ramificó en conciertos, audiciones radiales, conferencias, ediciones de partituras y una efímera revista, difundiendo la creación contemporánea sin restricciones estéticas.

Además de las obras de sus sucesivos integrantes, en los conciertos del Grupo se presentaron composiciones de Bartók, Berg, Chávez, Copland, Debussy, Falla, Guarnieri, Hába, Hindemith, Honegger, Kabalewski, Krenek, Martínú, Milhaud, Paz, Prokófiev, Ravel, Reger, Schoenberg, Shostakóvich, Stravinski y Villa-Lobos, entre otros diversos autores.

El Grupo dio a conocer dos Manifiestos, uno el 1º de mayo de 1944 y otro el 1º de noviembre de 1946, ambos redactados por Koellreutter. Teniendo en cuenta los años de aparición de estos manifiestos, vale la pena extractar algunas de sus - para aquel momento - avanzadas propuestas.

El manifiesto de 1944 concluía con estas palabras:

"El Grupo Música Viva luchará por las ideas de un mundo nuevo, creyendo en la fuerza creadora del espíritu humano y en el arte del futuro."

En la declaración de principios de 1946 se proclamaba:

"MÚSICA VIVA, divulgando [...] la creación musical moderna de todas las tendencias, en especial del continente americano, pretende mostrar que en nuestra época también existe música como expresión de la época y de un nuevo estado de inteligencia.

"MÚSICA VIVA [...] lucha por [...] un arte musical que sea la expresión real de la época y de la sociedad.

"MÚSICA VIVA rechaza el así llamado arte académico, negación del propio arte.

"MÚSICA VIVA [...] apoya todo lo que favorece el nacimiento y crecimiento de lo nuevo, eligiendo la revolución y rechazando la reacción.

"MÚSICA VIVA [...] apoya toda iniciativa en pro de una educación no solamente artística, sino también ideológica, pues no hay arte sin ideología.

"MÚSICA VIVA [...] apoya las iniciativas que favorezcan la utilización artística de los instrumentos radioeléctricos.

"MÚSICA VIVA [...] combate [...] el falso nacionalismo en música, es decir, aquel que exalta sentimientos de superioridad nacionalista en su esencia y estimula las tendencias egocéntricas e

individualistas que separan a los hombres, originando fuerzas disruptivas.

"MÚSICA VIVA, comprendiendo la importancia social y artística de la música popular, apoya toda iniciativa dirigida a desarrollar y estimular la creación y divulgación de la buena música popular [...]."

A pesar de este ideario amplio, optimista y por momentos exaltado, los entretelones del grupo fueron muy complejos e intrincados ideológicamente, debido a la pertenencia al Partido Comunista brasileño de varios de los jóvenes compositores integrantes del Grupo Música Viva en ese momento como Claudio Santoro y Eunice Katunda, quienes cuestionaron y criticaron varios de los postulados incluidos en los manifiestos.

Poco después, en mayo de 1948, y a raíz de un acontecimiento ocurrido a muchos miles de kilómetros de Brasil, el grupo fue nuevamente sacudido por fuertes polémicas suscitadas en torno al manifiesto emitido por los asistentes al Segundo Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales llevado a cabo en Praga, cuya presidencia fue ejercida por el entonces recién desexiliado compositor alemán Hanns Eisler. Claudio Santoro - becado en ese tiempo en París y alumno de Nadia Boulanger - asistió a este congreso y transmitió al Grupo Música Viva su propia interpretación.

No es este el ámbito para una discusión pormenorizada de estos enfrentamientos ideológicos, pero se hace necesaria una breve mención a ellos para entender ciertos acontecimientos que contribuyeron al resquebrajamiento y - poco después - a la disolución definitiva del Grupo.

En enero de 1948, cuatro meses antes de este congreso de Praga, el congreso de músicos convocado por el comité central del Partido Comunista soviético había emitido un nuevo decreto normativo sobre el así llamado realismo socialista, ya vigente desde el primer congreso de la Unión de escritores de 1934.

Impulsado por Andrei Zhdánov en su calidad de encargado de cultura, este decreto de 1948 afectaba aún más las pautas de la creación musical para protegerla y preservarla del así llamado formalismo de la decadencia burguesa de occidente.

Estas dos instancias - la de Moscú y la de Praga - detonaron intensas discusiones en el seno de Música Viva y terminaron por socavar sus cimientos, produciendo una fractura no solo institucional y estética sino también personal entre Koellreutter - enemigo del realismo socialista - y varios de sus destacados ex discípulos. Si bien el pronunciamiento de Praga ponía en tela de juicio algunos de los mandatos estalinianos de meses antes, no fue entendido así en el exterior.

De todos modos, el golpe de gracia fue asestado por la *Carta abierta a los músicos y críticos de Brasil*, firmada por el compositor Mozart Camargo Guarnieri y publicada en *O Estado de São Paulo* el 17 de noviembre de 1950.

Este panfleto - que hubiera contado con la entusiasta aprobación de Joseph Goebbels, el eficiente ministro de propaganda de Hitler - contiene gruesos epítetos xenófobos y difamatorios no sólo de la persona y de la actividad musical de Koellreutter sino también del dodecafonismo. Por ejemplo: "*el dodecafonismo [...] es una expresión característica de una política de degeneración cultural [...] producto de culturas superadas [...] es un rebuscamiento de inteligencias saturadas, de almas secas, que no creen en la vida, es un vicio de semimuertos, un refugio de compositores mediocres, de seres sin patria [...] a esa caricatura de música, [...] a ese método de contorsionismo cerebral [...] que se destina sólo a nutrir el gusto pervertido de pequeñas elites de rebuscados y paranoicos, lo considero un crimen de lesa patria*".

En carta fechada en Río de Janeiro el 19 de diciembre de 1950, Koellreutter - respondiendo a una carta de Juan Carlos Paz del 27 de noviembre, es decir pocas semanas después de la publicación del libelo de Guarnieri -, escribe que tales expresiones desataron "*una tremenda campaña antidodecafónica que se extiende por todo el país*". Esta "*guerra dodecafónica*" provocó reacciones en cadena y originó una treintena de "*artículos firmados por varias personalidades musicales y publicados en los diferentes Estados del país*".

También llamativo parece este aluvión de prensa, en momentos en que - explica Koellreutter - *"el periódico es, hoy día, artículo raro, pues falta papel y los tirajes de los diarios son mínimos"*.

Hasta ese momento, ninguno de los escándalos vanguardistas suscitados por obras musicales o técnicas compositivas en los centros metropolitanos europeoccidentales había llegado hasta el extremo de reclamar la extradición del compositor agredido: *"hasta llegaron a pedir mi salida del país"*, le escribe Koellreutter a Paz.

No deja de sorprender la no comparecencia de Guarnieri a *"un debate público en el Museo de San Pablo"*, debate - cito - *"que se extendió entre las 20 y las 24 horas"*, en el transcurso del cual *"un grupo de comunistas me agredió"*.

Queda expuesta con estas palabras esa compleja trama ideológica a la que aludí arriba: Koellreutter nunca ocultó su militancia en una izquierda libre de ataduras o pertenencias partidarias (como sí las tuvieron en la época, además de algunos de sus ex discípulos, varias importantes y connotadas personalidades de la cultura y el arte como Oswald de Andrade, autor del Manifiesto Antropófago, o Jorge Amado).

Los grupos de choque que irrumpieron el 7 de diciembre de 1950 en el debate del Museo respondían evidentemente por un lado al ultranacionalismo azuzado por Guarnieri y, por otro,

a los lineamientos estalinistas, cuyos representantes brasileños discrepaban - como se lee en el tercer párrafo de la carta - *"con mi fuerte y decidida oposición al manifiesto de Zhdánov"*.

Por otra parte, la vehemencia de los posicionamientos - aclara Koellreutter - invadió los *"conciertos sinfónicos en San Pablo y Río; entre una y otra música, se levantaban personas para hacer un discurso antikoellreutteriano o antiguarnieriano. Nunca pensé que fuera posible aquí cosa semejante"*.

También señala que el 90% de los artículos publicados fueron en defensa del compositor y contra la *Carta abierta* de Guarnieri. Y agrega Koellreutter: *"En mis cursos ya no hay más cupos y las estaciones de radio comerciales (!) me invitan para audiciones didácticas sobre la música dodecafónica. Creo que todo terminará en una prodigiosa propaganda para la causa"*.

"La causa" era - en la jerga que Paz y Koellreutter compartían en su correspondencia con tácita complicidad - la tarea de difusión de la música nueva que ellos mismos y las instituciones que ambos lideraban en Brasil y Argentina habían asumido con gran pasión. Entretanto el 3 de diciembre de 1950, Koellreutter había publicado en *Diário de São Paulo* una breve respuesta que volvió a explicitar en el debate mencionado:

"No me causó sorpresa la carta abierta de Camargo Guarnieri, que considero un documento de bajo nivel intelectual. [...] es interesan-

te en esta polémica observar cómo dos elementos demuestran estar de acuerdo con el manifiesto de Guarnieri; por un lado, los mediocres; por otro, los 'zhdanovianos' [...] No quiero abordar el aspecto político del manifiesto de Guarnieri como vehículo de ideas reaccionarias y anti-culturales [...] Me ocuparé exclusivamente de la parte artística del manifiesto, en el que su autor demuestra una alarmante ignorancia del tema".

Siguió luego su propia *Carta abierta a los músicos y críticos de Brasil. Respuesta a Camargo Guarnieri*, escrita en Río de Janeiro el 28 de diciembre de 1950 y publicada el 13 de enero de 1951 en *Folha da Tarde* de Porto Alegre. Su tono es mesurado, casi didáctico: *"El nacionalismo exaltado y exasperado que condena ciegamente y de manera odiosa la contribución que un grupo de jóvenes compositores trata de hacer a la cultura musical del país, sólo conduce a la exacerbación de las pasiones que dan origen a fuerzas disruptivas y separan a los hombres. La lucha contra estas fuerzas que representan el atraso y la reacción, [...] es la única actitud digna de un artista".*

En el marco del Octavo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, se realizó el 13 de enero de 1979 en São João del-Rei un acto conmemorativo de los 40 años de la fundación del Grupo Música Viva en 1939. Ese día - con la presencia de Koellreutter y de sus ex alumnos Luiz Carlos Vinholes y Eunice Katunda - hubo dos conciertos en los que se escucharon obras de los integrantes históricos, conciertos que estuvieron unidos por una mesa redonda moderada por el compositor y musicólogo José Maria Neves.

Para ese entonces, Koellreutter ya había perdonado generosamente a sus atacantes y adversarios de otrora, incluido el aún vivo Camargo Guarnieri. Pero no deja de ser curioso el persistente eco de los duros enfrentamientos de 1950 en los círculos culturales y artísticos brasileños. Más de treinta años después de la publicación de la *Carta* de Guarnieri, en diciembre de 1981, la revista *Caderno de música* publicó en su N° 7 un artículo acerca del Movimiento Música Nova cuyo manifiesto - Brasil tiene una larga tradición en materia de manifiestos artísticos - se había dado a conocer en 1963 y en el que se reconocen vínculos con los manifiestos del Grupo Música Viva particularmente en sus rasgos internacionalistas y de sintonía con los adelantos de la ciencia y la evolución del arte: "*Compromiso total con el mundo contemporáneo*", se lee al inicio.

El pronunciamiento del Movimiento Música Nova había sido redactado por Rogério Duprat y firmado por él mismo junto a sus colegas compositores Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira, Júlio Medaglia, Sandino Hohagen, Alexandre Pascoal y Damiano Cozzella, además del musicólogo Régis Duprat, hermano de Rogério. Algunos de estos nombres del área de la música culta fueron pocos años más tarde figuras referenciales en el ámbito de la música popular, como el propio Rogério Duprat, devenido ideólogo del movimiento tropicalista.

Por otro lado, es imperativo señalar la incidencia de Koellreutter no solo sobre sucesivas generaciones de destaca-

dos compositores del área culta sino, directa o indirectamente, también sobre hoy legendarios íconos del ámbito de la música popular.

En esa entrevista de 1981, Rogério Duprat señalaba sin ambages que:

“Camargo Guarnieri no fue el autor de la Carta abierta porque no hubiera sido capaz de escribir ni el primer párrafo [...]. La Carta abierta fue una respuesta al manifiesto de Koellreutter. En ocasión de aquella discusión en el Museo de Arte de San Pablo estuvimos todos allí: Oswald de Andrade, nosotros y el núcleo estalinista duro del partido, que generó la Carta abierta. Estuvimos allí como miembros del partido y estábamos haciendo divisionismo dentro del partido. Estábamos junto a Oswald defendiendo a Koellreutter”.

Volviendo a la carta de Koellreutter dirigida a Juan Carlos Paz, leemos en su último párrafo sobre una obra en gestación: *“Continúo siempre escribiendo mi tragedia coral Café, habiendo interrumpido el trabajo por completo durante las últimas seis semanas. El trabajo profesional y la ‘guerra dodecafónica’ fueron sobrehumanos”.*

El texto elegido por el compositor fue el poema homónimo de Mário de Andrade (1893-1945), novelista, poeta, ensayista, musicólogo, impulsor de la investigación folclórica, crítico musical y uno de los adalides (apodado el “pope del nuevo credo”) de la Semana Modernista de 1922.

Alejado totalmente de los objetivos estéticos de aquellas vanguardias, *O Café* refleja una problemática social centrada en la crisis económica y las penurias de los trabajadores, que tuvo como consecuencia política el final de la así llamada República Velha en 1930 y el advenimiento de Getúlio Vargas.

Koellreutter completó la música para *O Café* entre 1974 y 1975, considerándola entre - cito - "*las más importantes de mis obras*", cuyo estreno mundial tuvo lugar recién en 1996 y de la que - según mis datos - no hay registro accesible.

En el listado cronológico de sus obras - luego de la etapa atonal y libremente dodecafónica mencionada arriba - el compositor señala un segundo agrupamiento bajo la indicación de *ensayos seriales y planimétricos* (1960 a 1975), con ocho obras para distintas formaciones instrumentales, incluida la tragedia coral *O Café*.

Se le superpone un tercer grupo de obras con características similares pero con el agregado entre paréntesis de "*parcialmente aleatorios y pautados gráficamente*", que comienza en 1970 y se extiende hasta las últimas composiciones. Aquí se ubican la serie de siete *Tankas*. Tanka alude en japonés a una antigua forma poética breve, revitalizada a inicios del siglo XX.

Su *Tanka II* fue compuesta en Tokio entre 1972 y 1973 - o sea cruzándose con *O Café* - y es para piano, gong o tamtam y voz declamada, sobre poema de Shutaro Mukai. Como consta

en el programa, escucharemos una versión de archivo a cargo de Héctor Tosar en piano y el propio Koellreutter en la parte vocal, que pertenece al registro en vivo del concierto N° 204 del Núcleo Música Nueva de Montevideo del 8 de setiembre de 1982 en el Teatro del Anglo, en ocasión de la visita de Koellreutter a Montevideo, invitado por el Núcleo.

En este mismo grupo se ubica *Ácronon* (1978/79) para una esfera de cristal conteniendo datos musicales a interpretar por el piano solista y la orquesta. En 1990 tuvo lugar el estreno de *Wu li un ensayo de música experimental* para número no especificado de intérpretes e instrumentos. La partitura consta de dos diagramas:

En la superposición de ambos diagramas se lee:

- UT equivale a unidad de tiempo a criterio del intérprete.
- El círculo equivale a un sonido o pausa de duración de 1 a 2 unidades de tiempo.
- El triángulo equivale a un sonido o pausa o silencio de 4 a 8 unidades de tiempo.
- El cuadrado equivale a un sonido o silencio de 10 a 20 unidades de tiempo.

En el diagrama K (estructura fundamental):

- Los números al lado de las líneas de trayecto se refieren a la duración de las trayectorias de silencio, pausa o sonido en unidades de tiempo.

- Las entradas de los instrumentos o voces ocurren a criterio de los intérpretes; de la misma forma que la densidad o rarefacción de la polifonía.
- Los sonidos de altura definida o indeterminada obedecen a la tesitura de los instrumentos o voces respectivamente, subdividida en sonidos graves, medios o agudos.

Los diagramas están precedidos por una extensa introducción explicando por un lado el título en chino - modelos de energía orgánica - y por otro, señalando sus referencias técnicas y estéticas: *Wu li* - escribe Koellreutter - *"es una composición planimétrica, o sea, una manera específica de ordenar música estructuralista, en que las unidades estructurales o Gestalten sustituyen a la melodía, la armonía, a tiempos fuertes y débiles, a temas y desarrollos. Es la realización de un plano temporal, tomado aisladamente o en relación a otros mediante el relevamiento de acontecimientos sonoros. Su estética es una estética relativista de lo impreciso y paradójico. [...] Para esta estética - continúa Koellreutter - el sonido es apenas una parte bien pequeña del universo sonoro, un nudo de energía que [...] se propaga como una ola sobre la superficie del mar. [...] En la nueva estética, sonido es silencio y silencio es sonido. [...] Las interacciones de acontecimientos musicales son representadas en diagramas temporales que permiten estructurar el tiempo en que ocurren de manera englobante, resultando en una composición en que sonidos y silencios pueden ser interpretados como positivos y negativos [...]"*

Otra vez surge un nexo con Juan Carlos Paz y sus diferentes etapas compositivas, siempre - en ambos casos - buscando acompañar el hecho creativo a las dinámicas de cada nuevo presente. Los *Seis eventos* - última obra de Paz completada en 1972 poco antes de morir - plantean indeterminación de instrumentos y participantes y lecturas aleatorias, aunque sin fundamentación estético-filosófica.

Es siempre difícil hacer justicia a personalidades tan amplias y sorprendentes - paradójicas pero nada imprecisas - como la de Koellreutter, a riesgo de dejar de lado aspectos importantes de su pensamiento, creación y accionar, que reflejan los vínculos que el compositor siempre sostuvo con la filosofía, la estética, la ideología y la ciencia, en el ejercicio de una praxis docente de la que se beneficiaron innumerables músicos de todos los ámbitos: directores de orquesta, compositores del área culta, intérpretes, pedagogos y cantautores. Además, Koellreutter tuvo tiempo para dar innumerables conferencias, participar en foros y congresos, escribir un libro sobre estética y dos tratados, uno de "armonía funcional" y otro de "contrapunto modal", todos ellos fruto de sus experiencias pedagógicas.

Como exponente de una síntesis existencial en la que se fundieron sus raíces germanas, sus experiencias en el Lejano Oriente y su cotidianidad brasileña de activista cultural, Koellreutter permanece como un ser cuestionador que decía que "*dialogar es saber escuchar*", un pedagogo a la búsqueda de nuevos

horizontes para el desarrollo de las capacidades humanas y un compositor empujado por una irrefrenable fuerza motriz hacia lo inédito, en defensa de una creación musical para "su" presente.

Al final de la hoy muy citada entrevista en *Brecha* leemos: "Se trata de encontrar el valor y la fuerza para una nueva forma de vida. Una forma de vida que no puede ser concebida sin una reorientación de nuestro pensamiento [...].

Despertar esta problemática en la conciencia del hombre es, con seguridad, una de las tareas más importantes del arte de nuestro tiempo. Y todos los problemas estéticos y educativos de la música deberían considerarse bajo este punto de vista.

En el Primer, en el Segundo y en el Tercer Mundo".

Montevideo, agosto de 2015.



ENCUENTRO CON H.J.KOELLREUTTER¹

Carlos Katter,

Traducción de Violeta H. de Gainza

CK: ¿Cómo y cuándo surgió su interés por la educación musical?

HJK: Puedo definirlo muy claramente. Cuando llegué al Brasil alquilé un cuarto en la calle Paissandú, en Río de Janeiro. Recuerdo un día, en que yo estaba sentado, frente a una mesa redonda, y reflexionaba sobre las experiencias que había tenido en los primeros meses, desde mi llegada. Pensé de qué manera podría yo llegar a ser útil a este país que tan generosamente me acogió en aquel momento en que vine aquí como emigrante político y fui, posteriormente, "repatriado".

CK: ¿Usted llegó en noviembre de 1937. O fue en el 38...?

1 De: Cadernos de Estudio: Educação Musical nº6 p.131-144 (SP: ATRAVEZ, 1997)

HJK: Yo viví primero en una pensión en la calle Pereira da Silva, en Laranjeiras. Después de unos 6 meses me mudé a la calle Paissandú. Me resulta difícil ser más preciso, porque no conservo ningún documento de esa época. De cualquier manera, recuerdo muy bien aquellos días de reflexión rigurosa por los que pasé, rememorando lo que había sentido y pensado en esos primeros seis meses. Llegué aquí como flautista, como concertista de flauta, y por eso me pregunté hasta qué punto un profesional de ese tipo podría ser realmente útil en un país como Brasil. Llegué a la conclusión de que no sería importante, en última instancia. Ni los americanos, alemanes, italianos que hacen óperas y todas esas músicas que yo conocía de otros países tenía importancia. Pensé que aquí se debería desarrollar una acción metódica y sistemática de educación musical. Por consiguiente, comencé a estudiar la situación de la educación musical. No comencé a trabajar sino a estudiar a partir de las clases que yo mismo dictaba y de los viajes que hice en ese tiempo; como aquella gira muy extensa por el norte del país hasta Manaus, que fue uno de mis primeros viajes en Brasil, y después otra gira por el sur como invitado de Instrucción Musical o Instrucción Artística, la institución que promovía ese tipo de conciertos.

CK: *¿Quiere decir que desde aquella primera gira por el norte, con el pianista Egydio de Castro y Silva en 1938, usted ya estaba observando la realidad brasileña desde el punto de vista de la educación musical?*

HJK: Sí, observé todo desde la óptica de la educación musical... Conocí también los trabajos de Liddy Mignone, esposa de Francisco Mignone, de Geni Marcondes, que fue mi alumna y posteriormente mi segunda esposa, y del profesor Sá Pereira, que pienso que fue uno de los directores de la Escuela Nacional de Música. Todos ellos se dedicaban mucho a la educación musical. El modelo que seguían, a mi entender, era interesante como punto de partida pero no suficientemente creativo para un país como el Brasil. De cualquier modo, éste fue un primer paso para conectarme con estos temas. Finalmente, la familia de Tom Jobim, que poseía una escuela en Ipanema llamada Colégio Brasileiro de Almeida, me invitó a dictar clases de iniciación musical y a orientar la enseñanza en esa institución. Me dediqué de lleno a esto y fue entonces cuando se dio mi primer encuentro con Tom.

CK: ¿Por qué una educación precisamente para los brasileños que tienen una musicalidad tan privilegiada, diría genética, cultural... tan rica en cuanto a las tradiciones?

HJK: Mi perspectiva en esa época era diferente. No se refería absolutamente al talento ni al aspecto intelectual. Me parecía que el problema de la educación en la escuela era muy importante, no sólo por la música en sí, porque ésta siempre existió para mí formando parte de un contexto mayor, desde la óptica de una especie de humanismo. Al mismo tiempo, yo consideraba que la educación era un problema básico de este país, si bien no exactamente en el sentido establecido por Getúlio Vargas, en el perío-

do del Estado Nuevo. Yo tenía más experiencia de Estado Nuevo que los brasileños, porque yo venía del Fascismo y del Nazismo. Pensé que se podría hacer aquí, desde el campo musical, algo opuesto a lo que estaba naciendo en Europa. Siempre estudié también, en libros y revistas, acerca de otros temas, pues me interesaba aplicar la Antropología, la Psicología, la Filosofía, la Física y otras áreas del conocimiento, de manera interdisciplinaria, a la música. Traté de comprender hasta qué punto una educación musical podría enfocar, en primer lugar, al hombre, sin limitarse a su área específica.

CK: En síntesis, lo que acaba de referir constituye el núcleo de su programa de trabajo. ¿verdad? ¿Pero podría explicar, más en detalle, qué significa "una educación que tenga en cuenta al hombre"?

HJK: Aquí tenemos muchas cosas que comienzan con la disciplina, con la concentración y la facultad de analizar las cosas... con aquello que es necesario desarrollar en todas las profesiones. Me refiero extensamente a esto en mis artículos: "Lo Humano, como objetivo de la educación musical", "La Educación Musical en el Tercer Mundo", publicado por usted en los *Cadernos de Estudo: Educaçao Musical nº 1*, entre otros. Comencé a trabajar y elaboré muy lentamente los principios que sigo hasta la actualidad para orientar a los profesores de iniciación musical en las escuelas. Uno de los puntos principales sería una visión del mundo en el que "todo fluye". Todo aquello que no se renueva, que no contribuye para la movilización del pensar, de la sensibilidad y de la

conciencia es contraproducente. El artista tiene que aprender a colaborar con el flujo constante de las cosas y a no frenar aquello que en el fondo es la naturaleza de la existencia. Comencé, entonces, a formular determinadas cuestiones, de manera metódica. Concluí, por ejemplo, que el profesor no debe hacer de la clase un monólogo, y partir en cambio de un debate que incluya las ideas de los alumnos y *aprender a aprender de ellos* para decidir qué enseñarles. No pasa por enseñar simplemente lo que se aprendió durante 50 años en la escuela.

CK: Un profesor de música, en particular, de educación musical que va a dedicarse al trabajo de calidades y predicados humanos, no puede, a mi modo de ver, tener solamente una formación musical de carácter técnico. ¿Cómo debería prepararse, en su opinión?

HJK: Debería prepararse interdisciplinariamente. Los primeros simposios interdisciplinarios que organicé en la Universidad de Bahía, en la época en que Mário Schenberg vivía invitando colegas de otras facultades, de afuera y de aquí, para abordar el estudio de determinado tema... No recuerdo ahora cuáles fueron esos temas, pero era algo más globalizador, más holístico, en torno de la función del profesional, del ser humano en la sociedad moderna. Profundizamos este tema no sólo en la música o en las artes sino también desde el punto de vista de los médicos, de los profesores, etc., reflexionando sobre varios puntos de vista y perspectivas. Una discusión entre profesionales y con los estudiantes. Organizamos algo de este tipo dos o tres veces y des-

pués, no sé por qué, paramos. Tal vez porque cambió el rector, por falta de presupuesto o porque yo estaba de viaje. No recuerdo exactamente. A estos encuentros yo les llamaba Seminarios Interdisciplinarios. Después repetí este tipo de actividad en varios lugares; pienso que dos veces en Tiradentes/Minas Gerais, habiendo abordado en uno de ellos el tema "Oriente-Occidente". Pienso que todo esto debería repetirse.

CK: "Oriente-occidente" fue también el tema de una serie de programas didácticos que usted realizó en Radio Cultura de Sao Paulo.

HJK: Exactamente. Allí de una forma más extensa y completa desde el punto de vista de la información. En Tiradentes, junto con Ana Maria y John Parsons, trabajamos este tema y también otros sobre el nuevo concepto de tiempo, en varias áreas, en un debate que involucró a científicos y artistas, reflexionando sobre la interrelación de las Artes y las Ciencias.

CK: Siempre me llamó la atención la coherencia con que usted trató esta cuestión. Me gustaría, sin embargo, que aclarara de qué manera se dio esto, concretamente, en sus experiencias institucionales, por ejemplo en la Escuela de Música de Bahía, o en la Escuela Livre de Música en Sao Paulo. ¿Cómo se puso de manifiesto esta preocupación en el curriculum, en la organización y la estructura de los cursos?

HJK: Aboliendo los currículos, en el sentido del currículo académico para las escuelas de arte. Éste fue el tema de las primeras con-

versaciones que mantuve con el famoso rector de la Universidad de Bahía, Edgar Santos (fue una de las autoridades más importantes y mejores con los que trabajé, sobre todos los puntos de vista, humano y profesional). El insistió en eso, porque pensaba del mismo modo que yo. El programa de enseñanza de los alumnos debería tener en cuenta la situación social, profesional, intelectual y mental de los estudiantes. Debería ser más individualizado, considerando inclusive a alumnos que no tuviesen tiempo de prepararse para una determinada prueba de ingreso por motivos profesionales, por ejemplo. Sería también importante abolir las pruebas constantes en cada semestre, etc... Considero que en el estudio de las artes este tipo de pruebas deberían ser evitadas. Trabajé así en varios lugares, en el Conservatorio Musical de Tatuí, etc.

CK: *¿Y en la Escuela Livre¹ de Sao Paulo?*

HJK: De hecho, fue allí donde comencé. Naturalmente, era mucho menor que la Escuela de Bahía y fue por causa de la Escuela Livre de Música que, como usted sabe, el rector Edgar Santos me llamó para que fuera a Bahía. De esa manera, el ensayo general fue realmente en Sao Paulo, financiado por Pró-Arte, cuyo presidente en aquel tiempo era T.Heuberger, el motor de Pró-Arte.

CK: *O sea, "la preparación" fue en el primer curso de Férias de Teresópolis, en 1950, el "ensayo" en la Escuela Livre de Música de*

1 Se conserva la ortografía original del portugués, por ser el nombre de la institución.

Sao Paulo desde 1952 y el "ensayo general", experiencia más estructurada y sistemática, en la Escuela de Música de Bahía.

HJK: Eso mismo. Experimentamos hasta qué punto esta idea de superación del currículo funcionaría o no, cuáles son los problemas que podrían surgir. Esto tomó mucho tiempo porque, del punto de vista administrativo, aparecieran numerosos problemas.

CK: *¿Qué pasó, entonces? Al suprimirse el currículum académico, los trabajos de clases se volvieron más individuales...*

HJK: Por un lado, más individuales, y por otro, siempre en forma de seminarios, o sea, en base al debate.

CK: *Usted instituyó la reflexión como elemento estructural...*

HJK: ¡Sócrates!

CK: *Si, pero ¡fue usted quien inauguró la enseñanza de la música aquí! La reflexión estética fue, por decir así, la línea desarrollada por Mário de Andrade. Pienso que usted transformó, instituyó de una manera más definitiva el cuestionamiento...*

HJK: ...el cuestionamiento como elemento principal. Hasta hoy, les digo a los alumnos: el problema es más importante que la solución. Fue lo que yo hice sistemáticamente en mis propias clases y orienté a otros profesores en ese sentido. Los seminarios de

Análisis y Estética Musical, como actividades principales, resultaban más importantes que estudiar la Teoría, pero en comparación con otras disciplinas. La tendencia de todos los trabajos que hice fue siempre la interdisciplinareidad. Siempre me auto-eduqué en este sentido. Si uno quiere hacer eso, debe estudiar primero y leer constantemente libros, tesis de otras áreas del conocimiento. Muchas veces me preguntan en clases públicas: "¿Dónde estudió esas cosas, profesor?" les respondo que no estudio estas cosas en publicaciones sobre la música. Muy raramente leo acerca de la música. En general leo trabajos de Psicología, Filosofía, Física, dentro de los conocimientos que tengo. Es claro que, para comprender un libro de Física, debo leerlo dos o tres veces. Explico a los alumnos que hace 10 o 15 años, por lo menos, no "leo" libros, pero si "estudio" libros. Estudio capítulo por capítulo, párrafo por párrafo, y aplico esto a mis análisis de la música. Lo cual es difícil, todavía muy difícil, inclusive para nuestros alumnos aquí en Brasil. Hace pocos días dije en una de mis clases que estoy pensando en abrir un espacio, el año que viene, para la lectura de un determinado libro, por ejemplo, de física, donde yo leería con ellos párrafo por párrafo e inmediatamente iría traduciendo el sentido de su contenido en relación a la música. Por ejemplo, el nuevo concepto de tiempo puede ser trabajado de manera interdisciplinaria en todas las aulas, en las conversaciones con los alumnos, solicitándoles que observen lo que sucede en torno de ellos. En mi manera de trabajar, parto siempre del alumno, de él hacia mi persona y no al contrario. El tema de las clases resulta siempre de un diálogo, de una discusión entre los dos polos,

el alumno y el profesor. Los estudiantes, naturalmente, no preguntan al comienzo. Entonces, el problema es como motivarlos, creando una situación polémica que les interese o, simplemente, partiendo de la práctica musical. Esta práctica debe ser renovadora. Por lo tanto, lo mejor es la improvisación, con todos los elementos que puedan sonar. Comencé a desarrollar este tema cada vez más.

CK: Cuando usted se refiere a "polémica", yo recuerdo esta frase: todo lo que choca concientiza. Usted trabaja precisamente con el impacto, con alguna aparente contradicción, buscando en un estado de inquietud, la disponibilidad interna.

HJK: Sistemáticamente

CK: Su formación fue muy bien fundamentada y polivalente, lo cual le permitió crear su propio estilo, esta manera de enseñar y educar musicalmente a sus alumnos. ¿Quién lo reemplazó cuando usted se trasladó desde Sao Paulo hacia Bahía? ¿Cómo eran, desde el punto de vista de la formación, los profesores que trabajaban en las escuelas que usted creó; tenían ellos esta polivalencia a la que nos estamos refiriendo?

HJK: Este es mi problema, desde la época en que le daba clases a Claudio Santoro. Desde esa época estoy preocupado por encontrar un sucesor. Hasta ahora no encontré una persona que pudiera hacer lo que consideraba que debía hacerse, poseedora

de un conocimiento holístico, con voluntad y disposición para ese trabajo, además sin preconceptos... cuando está todo lo que uno idealiza, falta el carácter, la humildad frente a esa cosa fantástica que es el todo, y las condiciones para transmitir esto a los otros. Precisaría ser alguien sin vanidad ni ambición y, en última instancia, alguien que no hablara solamente de sí mismo. Yo raramente hablo de mí. Evito eso, me siento realmente parte de un todo. Cuando converso con usted, pienso constantemente en usted, en su cultura, en su modo de pensar, etc. Algunos de mis colegas hablan solo de sí mismos: "yo quiero esto", "yo quiero hacer aquello". Pero no pienso que sea importante encontrar o no alguien que pueda ocupar mi lugar o substituirme de la manera en que imagino. Lo importante es que cada uno cree su propia imagen de las cosas y de sus ideas. La historia sólo incorpora lo que podría ser relevante y descarta el resto. El mundo intelectual, cultural es un gran lago, en donde todos nosotros tiramos piedras. Algunas más grandes, otras menores, pero somos nosotros los que hacemos que este lago se mueva. Es esto lo que me parece esencial: el movimiento. Es ridículo decir que yo tiro una piedra grande y que el Sr. Fulano tira una piedra pequeña. No tiene importancia si mi sucesor va a tirar una piedra grande o pequeña, lo importante es que él juegue.

CK: Al considerar que lo importante es que cada uno participe a su manera en el movimiento, las piedras serían entonces el elemento innovador...

HJK: ... y la polémica, el elemento que motivará al otro a pensar. Allí tocamos un punto fundamental. De esa manera, lo que decíamos antes refleja algo limitado, porque en el fondo, la conciencia, en mi opinión, es una sola. No hay una conciencia de Kater y otra de Koellreutter, etc. En el fondo es una fuerza, como la fuerza de la gravedad. Naturalmente son diferentes, pero nosotros percibimos las mismas energías. Es equivocado pensar que usted tiene que hacer esto y yo no, porque debo hacer aquello. Nosotros tenemos que motivarnos constantemente. Esto es importante, de acuerdo con mi modo de pensar. Si uno encontrara un colega que pueda realmente seguir en esta línea, fantástico, esto es lo que debería suceder. Si ocurriera algo diferente, sería muy natural, porque todo cambia. La materia también se transforma constantemente. Entonces, paciencia.

CK: Me parece sorprendente este ejercicio de desapego que usted tiene frente a las cosas, las ideas y las personas. Pero voy a insistir, en cierta forma... ¿Cómo se siente usted, en tanto pedagogo, que durante tanto tiempo trabajó con convicción tratando de formar individuos de acuerdo con una óptica humanística más global, holística, y luego encuentra a uno de sus alumnos actuando de manera hasta contraria a algunos de sus principios básicos?

HJK: Todo es importante. Yo no soy padre de imitadores. Mis hijos intelectuales, culturales, mis discípulos tienen que ser ellos mismos. Hay una mezcla muy grande entre lo colectivo y lo individual. Kater, por ejemplo, es otra persona, que siente diferente

y tiene otras ideas, que tal vez pueden hasta ser contrarias a las mías. Esto es importante. La personalidad es importante. Aquel que se destaca, y no aquel que es una mera redundancia. No puedo desear que mis alumnos sean imágenes de mí. Eso me parece errado y limitado. Tuve siempre esta preocupación y continúo teniéndola.

CK: Pienso que ésta es la tónica de su trabajo pedagógico. Usted es aquel que auxilia, provoca, estimula a las personas a descubrirse, a sacarse el velo, a recrearse. Esto es fundamental para la ampliación de la conciencia. No me parece deseable, ni tampoco posible, el avance de la conciencia del mundo sin la contraparte de la conciencia de uno mismo.

HJK: ¡Vea que interesante! Una radio emisora europea —de Suecia, creo— me había pedido hace unos 4 o 5 años atrás trabajos de alumnos míos de composición. Ellos querían ver de qué manera trabajaban los jóvenes brasileños. Las músicas fueron transmitidas por la radio. Después, un colega que escuchó la transmisión, me escribió diciendo que le parecía increíble que todos aquellos alumnos tuvieran el mismo profesor, porque los estilos e influencias eran de lo más diversos (Jazz, Popular, etc.) Yo escogí las piezas a propósito, porque justamente es eso lo que busco. No se debe imitar lo que otros hacen, sino crear algo propio. Tengo dudas de que pueda llegar a ser creativo, innovador, porque todo se transforma.

CK: *¿Podría citar otra característica de su trabajo pedagógico?*

HJK: como pedagogo cultivo siempre la enseñanza comparativa; entre culturas, entre diversas áreas... pienso que el ser humano sólo entiende realmente las cosas, no solo la música, cuando establece comparaciones, de manera consciente o no. Evito utilizar comparaciones cronológicas o lineales. Siempre parto del centro de la problemática y no del principio o del fin, como en el curso que estoy dictando en el SESC. ¿Cuáles son las características, por ejemplo, de la música que llamamos tradicional o de comienzos de este siglo?; ¿qué debemos hacer para modificar esto?. Aquí entra en cuestión el problema de la función. ¿Cuál es, realmente, la función del artista y del pedagogo? Para mí, la función es la concientización de las grandes ideas que marcan nuestra época, la época en que vivimos. Es lógico que esto después cambie, porque todo cambia. Es absurdo trabajar para la posteridad. No podemos hacer esto, porque los seres humanos serán otros, las problemáticas serán diferentes, el modo de pensar o de sentir también...

CK: *Me gustaría insistir en un punto. Pienso que estamos de acuerdo en que hay, de manera general, una preparación insuficiente del educador musical en el Brasil. Éste se capacita técnicamente con algo de contrapunto, armonía, armonización, un poco de análisis, de historia "oficial" de fechas y nombres, etc. No están preparados para asumir una función más amplia, tal como usted lo expresó, en donde se incluye además la responsabilidad y sobre todo la competencia de transmitir las principales conquistas de nuestra época. ¿Cómo sería*

entonces el educador musical que trabaja en la periferia, en escuelas de la red pública y que acaba no teniendo un acceso propio a lo que otros consideran que es nuestra época, o el conocimiento de hecho de las grandes invenciones que están marcando nuestra contemporaneidad? ¿Qué podría hacerse para facilitar el desempeño de este educador musical?

HJK: Él va a arrojar dentro de este lago una piedra pequeña. Aquí no se puede hacer nada porque el problema no es musical. El problema es realmente social y universal. Considero que nosotros, que pensamos de este modo, debemos tener la humildad de comprender y facilitar una situación como ésta, ya que no puede hacerse otra cosa. Algo tendrá que moverse adentro del lago. Pero eso puede suceder dentro de 100 años, ¡no importa!

CK: ¿Si usted tuviera que crear una nueva escuela, qué haría? ¿Cuáles serían los principios que adoptaría para formar educadores musicales?

HJK: Lo primero sería, como decíamos antes, eliminar el currículum predeterminado y trabajar con un programa que esté en relación con las condiciones sociales y culturales de los alumnos.

CK: Supongo que trabajaría con personas de un circuito socio-cultural más periférico...

HJK: Muy probablemente recurriría a otro tipo de material. Discutiría con ellos la situación integral y desde allí decidiría cómo proceder de acuerdo con las condiciones sociales de estas personas.

CK: Es decir, que no recurriría a un plan o proyecto laboral, sino crearía uno original, junto con los profesores y otros implicados, teniendo por base las necesidades específicas -de ellos y de la comunidad- como parte inicial del trabajo.

HJK: Exactamente. Es esto lo que les digo a los profesores que oriento en las clases de música: aprendan siempre de los niños y con ellos, aquello que ustedes deben enseñar. Ellos dicen que esto es muy difícil. Yo no pienso así. Si realmente hay dificultad, esto se debe al ego; por lo tanto, es indispensable superarlo.

CK: Estoy de acuerdo y me parece que esta visión es particularmente interesante. ¿A usted no le parece, sin embargo, que mucha gente todavía considera esa postura como demasiado "oriental"? A pesar de las profundas modificaciones por las cuales estamos pasando, aún hemos avanzado poco en la dirección del desapego, de la capacidad de ver las cosas en movimiento, de la superación del ego, etc. Estos trabajos grupales son relativamente recientes, a pesar de la intensidad con la que se realizan.

HJK: Pero usted conoce muy bien mi biografía...yo no conocía el Oriente cuando pensaba de esa manera.

CK: *¿Pero usted estaba ya "orientado", no es verdad, Koellreutter?*

HJK: (Risas) Me parece que esto es simplemente el resultado de la percepción de que todo realmente fluye: *Panta Rhei*. Éste es el nombre de la última pieza que escribí para xilófono.

CK: *Lo que me parece importante es la dinámica y la acción que puede causar el pensamiento. Pienso que si los individuos no se dedicaran hoy a un trabajo de autoconocimiento, de perfeccionamiento de su potencial humano, difícilmente podrían contribuir a manera efectiva en el desarrollo de la sociedad. En ese sentido, la formación de profesores y educadores musicales, en la actualidad debería incluir también el trabajo personal en algunas tendencias de la psicología alternativa o de otros recursos ya consagrados en diversas tradiciones, en particular del oriente.*

HJK: Es eso lo que yo haría. Si no lo hago es porque ya no tengo posibilidades. Cuando volví del Oriente, el rector de la Universidad Federal de Minas Gerais me llamó inmediatamente y me dijo "Koellreultter, lo llamé para hacer aquí lo que usted hizo en Bahía". Yo le respondí: "Magnífico rector, no voy a hacer lo que ya hice en Bahía, porque ya pasaron casi 30 años, un tercio de siglo. Y todo cambió. Tenemos que hacer algo diferente". Discutimos eso juntos e hicimos una planificación. Yo estaba dispuesto a ir a Belo Horizonte una vez. Resulta que enseguida tuve una crisis tremenda con los estudiantes. Hubo un problema serio, que no recuerdo en detalle. De cualquier manera, la situación cambió nuevamente

y el proyecto no pudo ser realizado. Hubo un cambio de rector. Yo imaginé que aquella ocasión posibilitaría una continuación de la experiencia de Bahía, no una imitación. Este fue el momento en que pensé que la antigua escuela de música iba a terminar. En el proyecto que presenté, quedó como conservatorio, pero planifiqué otro tipo de escuela de música. Fue un momento fabuloso y yo me sentía muy feliz. No recuerdo ahora los detalles. Esto fue hace mucho tiempo y no tuve más contacto con ese rector.

CK: ¿Si ese proyecto se hubiese realizado, qué escuela sería ésa, cómo funcionaría, qué formación propondría?

HJK: En realidad, sería un taller. Un gran taller, en el cual, luego de verificarse las necesidades de profesores y alumnos, se establecería el proyecto pedagógico.

CK: Pero para la formación básica sería necesario un mínimo de conocimientos previos a ser adquiridos en una clase de investigación, práctica o de estudio de una forma establecida como para que estas necesidades pudieran inclusive ser trabajadas, modificándose y renovándose.

HJK: Elaboré ese "currículo mínimo" para el Conservatorio de Tatuí. Este mínimo fundamental debe comprender sin duda Composición, Estética y Análisis, como materias principales... y otras disciplinas básicas como Teoría Elemental, o sea, Semiótica Musical. La composición debería ser individual y no grupal, a

diferencia de la Improvisación. La Historia de la Música, también sería importante... pero una Historia no lineal, una Historia bajo la forma de una Sociología de la Música, con las características de cada época, que produjeran un determinado estilo o determinado compositor y no otro. Tendría además Armonía y Contrapunto. No para estudiar aquello practicado por Palestrina o Bach, sino para oponerse a estas materias. Sólo es posible oponerse o crear algo nuevo si realmente estudiamos a fondo la estética y el conocimiento de aquella época. Estudiaríamos la historia de la armonía y del contrapunto, y por tanto de varios tipos de contrapunto y varios tipos de armonía.

CK: En la formación de un educador musical, debería estar incluido el estudio de métodos consagrados como Willems, Orff, Martenot, Dalcroze, etc...

HJK: Si, por supuesto.

CK: Yo sé que usted creó y utiliza ejercicios (gráficos y modelos de improvisación) en su trabajo como educador musical. ¿Podría comentarnos un poco acerca de éstos?

HJK: Estos modelos de improvisación son juegos que inventé para motivar a los alumnos a indagar sobre diversos aspectos de la música, como por ejemplo "¿qué es la pulsación?" En este círculo -uno de los materiales que habitualmente utilizo- se encuentran varias palabras, varios conceptos que necesitan ser actualizados

o... la colaboración de un profesor que pueda explicar el significado de cada uno de ellos. Les cuento siempre a los alumnos que nunca estudié realmente teoría elemental -la aprendí en la práctica, tocando flauta y saxófono, que fueron mis instrumentos-. Hay una serie de cosas que aprendemos a través de la práctica. En mi caso, las aprendí improvisando.

CK: Entonces usted creó varios modelos de improvisación. ¿Cada modelo remite a un tema en particular? ¿Cuál es el propósito en cada una de éstos?

HJK: En el *FLA/FLU*, por ejemplo, se trabaja el ritmo. En el *Palhaço*, hay una métrica establecida y una pulsación en torno a la cual los alumnos improvisan, siguiendo ciertas indicaciones acerca de la métrica. El *Palhaço*¹ aparece y provoca una perturbación en esta situación.

CK: En verdad, hay una confrontación, un juego...

HJK: Se produce una confrontación entre la métrica, la pulsación, el pulso y la libertad de expresión. El *Palhaço* representa la libertad. En torno de la ley, el profesor, en el centro, hay improvisadores que tocan estructuras rítmicas de acuerdo con este pulso. Libremente, pero dentro de la pulsación. Entonces, llega desde afuera y entra el *Palhaço* y los perturba, los criti-

¹ El *Palhaço* es un personaje de juego, representado por un músico participante.
Palhaco: payaso

ca. Interfiere en la música que estaba siendo creada. Bien, éste es el trabajo que hago actualmente... he creado un diagrama llamado *Cristal* cuya propuesta consiste en que cada alumno diseñe su propio diagrama, con trayectos temporales, pre-determinados o no, imitación o concordancia-adaptación o aceptación, contrario u opuesto, contraste o discordancia, nueva entrada cambiando de tema, con improvisación. Cada uno sigue una línea dentro del modelo o separadamente. Cada uno hace un diagrama particular y lo interpreta individualmente. Durante este trabajo surgen preguntas, por ejemplo, "*¿Profesor, que entiende usted por pulsación?*". A continuación viene el círculo, que favorece el trabajo no lineal. De manera general, comienzo hablando del sonido, de la escala, pero sólo enseño aquello que surge durante la ejecución de un modelo.

CK: ¿Esto puede ser aplicado a niños de cualquier franja etaria?

HJK: Cada ejercicio, incluye un conjunto de indicaciones. Por ejemplo: edad mínima: 8 años; Objetivos principales: desarrollo de facultades humanas (disciplina, autodisciplina), desarrollo de aptitudes musicales (cada cual con sus especificaciones). Indico siempre las facultades humanas y musicales que están incluidas en cada propuesta. Hago este tipo de trabajo desde hace aproximadamente 10, 12 años... tal vez 15, como máximo.

CK: *El estímulo para la creación de esos juegos está conectado con problemáticas que usted verificó, vivenció en su trabajo con alumnos en el Brasil. ¿Usted, ya trabajó con niños de 8 años?*

HJK: No, pero tengo profesores que trabajan con alumnos de esa edad. Asistí a sus clases y discutimos todo esto. Ahora ya no sé más cual era la franja etaria en la escuela de los padres de Tom Jobim. Ahora no recuerdo; me parece que eran niños menores de 7, 8 años.

CK: *¿Y su propuesta funciona bien con los profesores?*

HJK: Con éstos sin duda y también con los padres que se entusiasmaron y quisieron experimentar. Me pareció excelente; suelo trabajar, por placer, con gente mayor. Es muy divertido. Pueden hacerse varios tipos de juegos con el *Palhaço*, mil cosas diferentes.

CK: *Con ese título, seguro que tiene la característica de evocar la risa, de provocar a las personas...*

HJK: Sí, naturalmente, pero él no debe hablar, sino interferir sólo musicalmente. Éste es el papel más complicado, el más difícil, en este contexto. Dependiendo de quien interpreta el *Palhaço*, puede haber cierto tipo de humor. Recuerdo un funcionario del SESC que participó como músico, además de ser un músico fabuloso haciendo de *Palhaço*. Yo lo llamo el solo de *Palhaço*, porque fue el mejor que tuve en mi carrera.

CK: *Cuanto más interfiere, éste logra interesar más y optimizar su desempeño. ¿Y el juego, la improvisación, acaba cómo?*

HJK: Hay varias maneras posibles. Se puede cambiar el ritmo, hacer algo polirítmico, combinando ritmos diferentes.

CK: *¿Y si fuera Solo Fantasías... sería el mismo estilo? ¿Es un trabajo más o menos de la misma época?*

HJK: Sí, es el mismo estilo. Se trata de otro programa, pero en el mismo estilo. Fue creado más o menos en la misma época.

CK: *¿Usted ya los utilizó en alguna especie de montaje con finalidad artística?*

HJK: Aquí en San Paulo, querían hacer la "Bienal Musical del Niño". Éste material ya estaba preparado y nos invitaron para hacer nuestras presentaciones. Ya hacía un mes que estábamos prácticamente preparados. Una Bienal para niños me parece una idea óptima. Alguien sabotó o simplemente la cosa se paró, no sé... Ahora dijeron que la vamos a hacer en abril.

CK: *Koellreutter, ¿Podríamos conversar un poco sobre este modelo circular?*

HJK: No hay en eso secreto alguno. Yo les digo a los alumnos que Perotín y Leonin estudiaron el Canto Gregoriano, Guillaume de

Machaut, estudió la técnica teniendo a Perotín y Leonin, como ejemplo. Josquin des Prez estudió la técnica de Guillaume de Machaut y así sucesivamente. De este modo, en nuestros días, tendríamos que estudiar 2000 años de sintaxis musical, lo cual es prácticamente imposible. En ese punto, les digo que nunca en mi vida estudié teoría elemental. Aprendí la teoría elemental -no hablo de armonía o de contrapunto- tocando un instrumento: flauta, saxófono y piano. Mientras tanto los alumnos toman un libro de teoría y de allí sacan todo lo que precisan. Entonces los oriento en uno o en otro sentido; les menciono tres especies de criterios o etapas de aprendizaje teórico, donde deberíamos considerar un objeto de trabajo a ser desarrollado: 1) todo aquello que no requiere la colaboración de un profesor, que se aprende tocando un instrumento cualquiera; 2) todo aquello que requiere de una ampliación o un cambio en la concepción; 3) todos los conceptos nuevos, asociados a la nueva música.

CK: ¿Usted podría darnos un ejemplo acerca de cómo utiliza la improvisación para enseñar la música?

HJK: Comienzo en la primera clase, generalmente, sonorizando el ambiente. Entran los chicos o, en este caso, los profesores trayendo potes, mil cosas de la cocina, diversos objetos sonoros y "sonorizan" el ambiente. Después pido que hagan un gráfico. Para tocar algo después. La segunda clase, ellos tienen que tocar lo que está en la partitura. Y así la cosa se va desarrollando, pero siempre partiendo de las músicas de los modelos. Luego

en el primer contacto alguien seguramente preguntará: "¿Usted, profesor, le llama música a esto?". Entonces ya estamos en la discusión acerca de qué es la música. Y la próxima pregunta tal vez sea "¿Cuál es la diferencia entre pausa y silencio?". Todos estos términos precisan ser actualizados.

CK: Entonces quiere decir que todos estos términos que están fuera del círculo, enumerados de 1 a 12, son expresiones que comportan un tipo de exploración, que necesitan ser aclarados. Y usted utiliza estos modelos de improvisación, porque actúan como detonantes de estos cuestionamientos.

HJK: Exactamente. Las preguntas que surgen pueden suscitar innumerables discusiones. Por eso es muy difícil para los profesores: éstos sólo podrían realmente orientar a los alumnos cuando dominen absolutamente la teoría. Aquello que precisa ser conocido son los planos, la grafía, los nuevos conceptos teóricos elementales. Ahora es importante recordar que las preguntas y las respuestas que surgen, deben surgir de la música. Esto es lo esencial: comenzar a partir de la improvisación y de las preguntas que van apareciendo.

CK: ¿Cuántos de esos ejercicios creó usted?

HJK: Me parece que 25 o 30, aproximadamente.

CK: *¿Y esos juegos de improvisación para estimular el cuestionamiento y explorar los límites del conocimiento, fueron creados hace cuánto tiempo, alrededor de unos 15 años?*

HJK: Más o menos eso. En verdad, desde que regresé del Oriente comencé a crear esta especie de estrategias, podría decirse. Una manera de enseñar la teoría musical, la teoría elemental, los rudimentos de la música, de una manera actual.

CK: *Con una problemática contemporánea... ¿Y usted utilizó ese método de trabajo en varias ciudades de Brasil, en Recife, San Paulo, Río, Tatuí, Porto Alegre?*

HJK: Sí, en casi todos los lugares en los que trabajé.

CK: *¿Dónde piensa usted que esto tuvo un significado particular? ¿Hubo algo especial que llamó su atención en esa experiencia?*

HJK: Sí, inclusive negativamente. Pocas personas entienden este carácter holístico. Hoy comprendo por qué, algunas veces, los profesores me invitar a asistir a algunas de las clases que ellos dictan. Yo voy a una escuela cualquiera, asisto a la clase y... ¡quedo horrorizado!

CK: *Aparece la discontinuidad entre la teoría, el discurso, la práctica...*

HJK: Aparece una aplicación, una interpretación equivocada. En el fondo, un buen trabajo implica una modificación del propio profesor, en su manera de ser y de comportarse. En este sentido, también tiene que ser holístico. Frecuentemente pienso en un incidente que tuvimos con Magdalena Tagliaferro. Ella dictaba cursos de piano, aquí en Río y en otras ciudades. Luego del inicio de mi carrera en este país, me llamó y me dijo: *"Hola Koellreutter, éstos alumnos no tienen ningún conocimiento de la teoría elemental. ¿Podría usted trabajar con algunas de estas personas?"*. En aquel tiempo, nadie sabía nada de esto. Yo pontificaba, hacía monólogos sobre la diferencia que hay entre el ritmo y la métrica, por ejemplo. Una vez dije que el ritmo es un elemento formal que incluye la forma. Después de cierto tiempo, quise leer el cuaderno de los alumnos y uno de ellos había escrito: *"Profesor, dos puntos, el ritmo es apenas una formalidad"*. Son cosas que suceden, malos entendidos de este tipo. De esta manera, percibí que era necesario crear un glosario, un vocabulario de los términos técnicos que podemos usar.

CK: *¿En su trabajo con modelos de improvisación, o en otra propuesta, usted muestra cómo la educación musical puede ser trabajada en una relación comparativa entre producciones musicales de culturas diferentes?*

HJK: Sí. Usted podría combinar estos modelos con folclore, con temas populares. Podría perfectamente usar el *Palhaço*. Hay numerosas posibilidades. Para esto sería necesario preparar a los

profesores. Eso es lo que estoy intentando hacer, infelizmente, con cursos muy cortos.

CK: Frecuentemente, constato que los planes o proyectos institucionales de formación de profesores – desde la época de Villa-Lobos hasta la actualidad- producen resultados insatisfactorios y poco consolidados. Tengo la impresión de que continuamos frente a un impasse.

HJK: En parte, eso realmente sucede. Es una observación justa. Mi pregunta es ¿por qué? Tal vez por los preconceptos y los miedos. Es preciso pensar en las cosas como si se tratara de un gran taller en donde tenemos que experimentar, incluso con el riesgo de equivocarnos.

CK: De hecho nos encontramos ante una problemática humana, con cuestiones que trascienden el conocimiento, las técnicas o la aptitud.

HJK: La escuela no debería ofrecer solamente el curso para profesores. La escuela debería colaborar para que los profesores, durante su formación convivieran holísticamente. Esto es muy difícil, porque alguien tiene que financiar los proyectos. En Bahía, aquél bailarín que yo traje de Berlín e invité para trabajar, Rolf Gelewski, tiene un grupo de ese tipo. Son, tal vez, 7 u 8 personas, que conviven en una especie de comunidad, según la filosofía mística de Sri Aurobindo. Este trabajo es muy importante. Quienes hacen algo semejante de una manera más amplia, sin ese

fondo místico, fueron unos compositores en Londres, o cerca de Londres. Los músicos o futuros profesores, vivían juntos y discutían todo el tiempo las ideas de los compositores modernos. A la escuela le costaba mucho dinero y ellos pagaban muy caro por esta formación. Se trata de una idea... Tiradentes podría tal vez tornarse en un centro de este tipo. Los participantes del proyecto podrían vivir allí durante 6 meses, por ejemplo, y sólo dedicarse a hacer entrenamiento con niños de la ciudad. Los habitantes de Tiradentes se sentirían sumamente satisfechos si pudiesen llevar a sus hijos a participar en algunos de estos proyectos. Pero se precisaba media docena de personas que trabajaran experimentalmente en este sentido y aportaran también otros modelos de improvisación. Estos modelos pueden ser modificados. Los mismos chicos podrían componer. Usted puede componer en conjunto, por ejemplo. Acabo de hacer eso ahora en el SESC. Dicté un curso de composición colectiva para 9 alumnos. La última presentación creo que fue grabada. La grabación se hizo con la finalidad de posibilitar el análisis y la crítica del trabajo.

CK: Otra cuestión: fue usted, en verdad, quien creó la Pró-Arte en Río de Janeiro. Esto que hoy conocemos como Escuela de Música y Artes Escénicas de la UFBA, fue una consecuencia de los Seminarios Libres de Bahía. Tomando como base estas iniciativas en el medio musical brasileño u otras que todavía sobreviven, como Tatuí, ¿cómo evalúa usted la situación, el desarrollo de estos polos de formación de educadores musicales o de músicos profesionales?

HJK: Como un gran problema. Los responsables, directores y profesores, de toda y de cualquier escuela, siempre tienen que cambiar. En el fondo, deberían educarse. Ellos tienen, por ejemplo, que pensar en términos de una apertura absoluta, holísticamente, sin el ego atrás de todo. Esto es algo que no conseguí difundir suficientemente. Tal vez sea imposible. Y si no lo fuera, paciencia. ¡Siento que la culpa, es nuevamente, del muerto y no del asesino! Pareciera que la gente desea algo que es realmente imposible. Tal vez en 100 años esto pueda ser diferente, pero nosotros queremos, en este pequeño lapso de nuestras vidas, que las cosas se realicen. Respondo muchas veces a esta pregunta. Algunos periodistas me dicen: *“¿No se siente usted feliz al ver lo que ha logrado?”* Y entonces yo pregunto *“¿Qué hice yo?”*, no hice nada especial, hice tanto como lo que usted u otra persona hacen. Recuerdo siempre aquella imagen del lago... si las cosas fuesen como a mí me gustaría que fueran, todo sería completamente diferente. Como esto no es posible, tengo que conformarme con una piedra no demasiado grande y saber que ésta me permitió mover todo eso. Pero cada uno de nosotros también se mueve. No importa si estoy en Belo Horizonte, en San Paulo, etc., no tengo ninguna razón para estar muy feliz, como dicen los periodistas. No estoy feliz, no, estoy normal y veo los problemas, apporto solo mi colaboración. Más no puedo hacer.

CK: *¡El mayor, el mejor adversario está dentro de nosotros! Me pareció muy interesante cuando, en aquella famosa entrevista para las “directrices”, del año 1944, usted dijo que la disciplina más impor-*

tante, en su opinión, era la composición, la creación. Y era justamente esto lo que acababa no siendo enseñado, ni siquiera en los cursos de composición. Porque si la formación de un profesor, de un intérprete, un director, pudiese estar fundamentada en el trabajo creativo sería más natural percibir la música como un organismo vivo. Esto permitiría a todos convivir con su propia creatividad.

HJK: Pero mucha gente no entiende.

CK: Recuerdo que, si no me equivoco, en la Escuela Libre de Música en San Paulo, usted tomó una iniciativa pionera: la enseñanza del Jazz y la música popular. Hasta hoy estos géneros, formas de expresión, casi no están representados en las escuelas oficiales. ¿Qué piensa sobre eso, prácticamente 40 años después de su experiencia en este sentido, habiéndose ampliado tanto la influencia de la música tradicional brasileña?

HJK: Pienso en el artículo "El valor y el desvalor en la música". A mi modo de ver, hay varias razones. En el fondo, pensamos, sentimos y somos lo que nuestros padres, desde el primer día de nuestras existencias nos enseñan. Nuestros padres, la familia como tal, luego la escuela, la religión, todo este círculo cultural. Aquello que sabemos y lo que comunican los medios acerca del pensamiento presente en el mundo en que vivimos. Difícilmente podría ser diferente. Pienso que tal vez existen dos tipos de salida: o seguimos en la línea de nuestra educación o hacemos exactamente lo contrario, y nos oponemos a la misma. Pero si estamos

en oposición, es necesario tener suficiente coraje para sufrir. Y hay además una serie de factores, externos, que todavía no tuve tiempo de considerar en detalle. En mi caso, por ejemplo, la revolución fascista. Lo que los fascistas hicieron con mis amigos judíos, por ejemplo, delante de mí, de nosotros... todo lo que sucedió... el racismo absurdo que yo no podía comprender intelectualmente... en este punto mi cabeza, simplemente, no funcionaba más... pero sabe que, en el fondo, todos vivimos en una gran caldera. Nosotros no conseguiremos cambiar esto, simplemente es así. Lo único que podemos aprender y enseñar es cómo vivir en una caldera, cómo liberarse de los problemas de la caldera.

CK: De todas formas, usted habla de educación de una manera más realista y hay, en ese drama profundo, un lado positivo. Si consideramos lo que fue la educación musical, la música y el ambiente musical, la concepción de los individuos sobre un amplio conjunto de cuestiones...

HJK: ¡Era otra caldera! (Risas)

CK: Desde una visión más diferenciada, podemos comprender y aceptar el tiempo de todas las cosas. De ese modo, reconocemos aquello que, de hecho, están haciendo y desarrollándose; muchas veces, tan lenta y sutilmente, que escapa a la percepción cotidiana. La orientación de estos dos grandes continentes de la conciencia, Oriente y Occidente, la posibilidad de un conocimiento más refinado de culturas tan diversas diseminadas por todo el planeta, representa

una excelente oportunidad de equilibrio para todos nosotros. Aún mezclados todos en esa "caldera", como usted dice, todavía no tenemos un distanciamiento suficiente para comprender las dimensiones de aquello que ya se vislumbra, la aceptación de las diversas razas, creencias y formas de conciencia; la valorización de los individuos frente a la humanidad que representan, la recuperación progresiva de la dignidad, del respeto, de la ética, etc... Educar para/o por la música implica algo tan fascinante como es el hecho de poder descubrir y desarrollar nuestro potencial de escucha del otro y de nosotros mismos. Nos preparamos así para comprender y experimentar el contacto con la esencia, prácticamente, de todas las músicas. Algo que nos ayuda a tomar conciencia de lo que cada uno de nosotros es como representación humana y cultural.

HJK: La tarea del profesor de música, de historia, del educador... ¿Dónde está el profesor de música que enseña de este modo? Usted está tocando un punto fundamental y fascinante. Pero vea, cuando algunos alumnos míos, que son profesores, me invitan a asistir a sus clases, por ejemplo de historia de la música, yo voy, asisto y escucho: "Beethoven escribió 9 sinfonías, 32 sonatas...". En el lugar en donde trabajamos debemos hacer lo que estamos haciendo en este momento: discutir, analizar las cosas. No hay otra posibilidad. No podemos perder de vista la realidad. La manera acerca de cómo cada uno contribuye... tanto los aspectos negativos como los positivos son simplemente características de esa realidad. No tenemos idea acerca de cómo va a ser el futuro... no sabemos nada.

SOBRE LOS AUTORES¹

REGINA MARCIA SIMÃO SANTOS

Brasileña, doctora en Comunicación, Maestra en Educación y Bachiller en Piano por la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ), Licenciada en Música por la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRÍO), con cursos de especialización en Educación, Didáctica de la Música y Enseñanza superior. Realizó estudios sistemáticos de Pedagogía, Composición y Estética musical con Koellreutter y sobre Etnomusicología con A. Seeger.

Autora de textos académicos en publicaciones nacionales e internacionales, organizadora del libro "Música, cultura e educação: os múltiplos espaços de educação musical", es también una de las editoras del libro: "Música na escola: caminhos e possibilidades para a Educação Básica" (SESC).

Segunda líder del Grupo de investigación: "Música e educação brasileira" (CNPq); es también miembro del comité científico y del consejo editorial de Fladem-Brasil 2015-2017. Docente en UNIRIO durante más de 30 años en los programas de Pre-grado y Post-grado en Música. Ejerce docencia en el Conservatorio Brasileño de Música y en el Curso de Música del Seminario Teológico Bautista del Sur de Brasil (FABAT).

Profesora de música en la educación básica por más de 20 años, integró el Departamento Pedagógico de la Secretaría Municipal de Educación en Río de Janeiro, coordinando cursos de formación continua para profesores. Diseñó y coordinó proyectos socioeducati-

1 Traducción de Ethel Batres

vo-musicales, destacando la concepción y asesoría pedagógico musical del Centro de Convivencia Musical -CECOM (RJ).

Consultora para las Referencias curriculares nacionales de Educación Infantil (MEC) y de publicaciones en áreas de Música y Educación, también ha brindado asesoría a instituciones de enseñanza superior SME/RJ, SESC y Colegio Pedro II, en las áreas de educación musical, formación de profesores, música y currículo. Tiene larga experiencia en el área de Arte/Música, con énfasis en Educación Musical.

Piensa una epistemología de las prácticas curriculares en música a partir de la relación rizoma y educación, considerando la presencia de sujetos cartógrafos en la producción permanente de juegos, en una pedagogía del afecto. Propicia el diálogo entre esa perspectiva filosófica y los estudios del área de Educación musical, las investigaciones musicológicas y el debate contemporáneo sobre la educación.

MARÍA TERESA ALENCAR DE BRITO

Brasileña, Doctora y Maestra en Comunicación y Semiótica por la PUC-SP, es Bachiller en Piano y Licenciada en Educación Artística con habilitación en Música. Es profesora e investigadora del Departamento de Música de USP- Universidad de Sao Paulo. Centra el foco de su investigación en la emergencia de ideas de música en la infancia, ligadas a los procesos de creación. Fundó hace 32 años, en Sao Paulo, Brasil: "Teca Oficina de Música", núcleo de educación musical volcado a la formación de niños, adolescentes, adultos y educadores. Estudió durante muchos años con el músico, compositor y educador musical Hans-Joachim Koellreutter, además de realizar varios cursos enfocados a la educación musical. Ha participado también en Congresos y Seminarios del área de Educación Musical. Es autora de los libros: *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical* (2001), *H- J Koellreutter: ideias de mundo, de música, de educação* (2015); *Música na educação infantil: propostas para a formação in-*

tegral da criança (2003); *Quantas músicas tem a Música? Ou Algo estranho no Museu!* (2009), *De roda em roda: brincando e cantando o Brasil* (2012). Ha publicado diversos artículos relativos a su especialidad. También ha producido 8 CD s que documentan la producción musical de los niños y adolescentes de Teca Oficina de Música. Es vicepresidente del Foro Latinoamericano de Educación Musical - FLADEM - (2015-2017).

CARLOS KATER

(Sao Paulo, Brasil, 1948). Educador, musicólogo y compositor. Doctor por la Universidad de París IV – Sorbona, es Profesor Titular por la Escuela de Música de la Universidad Federal de Minas Gerais. Es autor de más de 50 textos, entre artículos y libros (*Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*; *Catálogo de Obras de H.J.Koellreutter*; *Eunice Katunda, musicista brasileira*; *Musicantes e o Boi brasileiro*; *Erumavez... umapessoa-queouviamuitobem*; entre outros).

Editó durante cerca de 10 años dos series de revistas, tituladas *Cadernos de Estudo:Educação Musical* e *Cadernos de Estudo:Educação Musical*, que constituyeron referencias en la vida académica brasileña (*Atravez, -sic- 1988-1997*). Su trabajo de creación musical incluye composiciones, arreglos musicales y actividades lúdicas. Creó y dirigió varios grupos musicales, entre ellos "CORETO" (Núcleo de Ação Musical, 1975-1977), "VOX" (Grupo Vocal de la Universidad de San Marcos, 2003-2005), "Musicantes" (Grupo de Música Lúdica de *Atravez*, 2005-2012), con innumerables presentaciones y talleres gratuitos, realizados en espacios públicos de educación, de salud y de reclusión (presidios). Diseñó, coordinó y realizo proyectos de formación musical junto a instituciones públicas, entre los cuales destacan particularmente dos: el proyecto "Música na Escola", promovido por la Secretaría de Educación del estado de Minas Gerais (1997-2000), que propició la formación musical aproximada de 4,000 profesores del sistema público de enseñanza; y el proyecto "A Música da Gente" (en realización desde 2013), patrocinado por el Ministerio de Cultura, cuyo

objetivo es promover la composición musical colectiva. Incluyó aproximadamente 1000 alumnos de escuelas públicas (8 a 11 años), con CD y DVD grabados en las distintas presentaciones. Fue Vicepresidente de ABEM (Asociación Brasileña de Educación Musical) en dos períodos, Director de la Región Sudeste y, por varios años, miembro de su Consejo Editorial. Actualmente es Profesor colaborador del Curso de Post-grado en Música, de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de Sao Paulo -ECA/USP.

Es miembro de diversas asociaciones científicas brasileñas, consultor de la "Fundación Koellreutter" (Universidad Federal de Sao Joao del Rei - UFSJ) y dirige la 3ª. Edición del proyecto: "A Música da Gente". Se desenvuelve regularmente como conferencista, consultor y profesor, brindando cursos y talleres en diversas instituciones de Brasil, dirigidas a la "Formación musical inventiva", como foco de desarrollo humano.

GRACIELA PARASKEVAÍDIS

(1930, Buenos Aires, Argentina -2017, Montevideo, Uruguay)

Cursó estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires y los completó en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella en dicha ciudad, y en Freiburg, Alemania, como becaria del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico). Recibió enseñanzas y estímulos para la composición de Roberto García Morillo, Iannis Xenakis y Gerardo Gandini. Se sentía deudora de los ejemplos de ética de Edgar Varèse, Silvestre Revueltas y Luigi Nono. Residió en Berlín, como invitada del Programa de Artistas en Residencia (1984) y en Stuttgart como invitada de la Akademie Schloss Solitude (1998). Recibió diversos premios (Asociación Argentina de Compositores, Municipalidad de Buenos Aires, Academia de Artes de Berlín, entre otros).

Sus composiciones se han interpretado en Alemania, Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Corea del Sur,

Cuba, Escocia, España, Estados Unidos de Norteamérica, Francia, Gran Bretaña, Grecia, México, Rumania, Suecia, Suiza, Turquía, Uruguay y Venezuela. Parte de su producción fue incluida en varios fonogramas editados en Alemania, Bolivia, Brasil y Uruguay. Tres de ellos, en el sello Tacuabé de Montevideo, son monográficos: *magma* (1996), *libres en el sonido* (2003) y *contra la olvidación* (2012).

Como docente realizó una extensa actividad privada y, entre 1985 y 1992, también en la Escuela Universitaria de Música en Montevideo. Dictó seminarios y conferencias en numerosos países. Fue invitada a integrar jurados de composición nacionales e internacionales.

Escribió numerosos ensayos sobre música latinoamericana contemporánea y fue colaboradora regular de Pauta, Revista Musical Chilena, MusikTexte y el diccionario Komponisten der Gegenwart. Entre 1990 y 2000 fue coeditora de la World New Music Magazine, anuario de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea; y desde 2004 del sitio www.latinoamerica-musica.net, dedicado a la difusión de textos de y sobre música latinoamericana actual. Es autora de los libros *La obra sinfónica de Eduardo Fabini* (1992) y *Luis Campodónico, compositor* (2000) Tradujo del alemán numerosos artículos y el libro *Los signos de Schoenberg* de Jean-Jacques Düнки (Monte Ávila, Caracas, 2005).

En 1994 el Instituto Goethe de Múnich le otorgó la Medalla Goethe. En 2006 recibió el Premio Morosoli (Uruguay). Integró el Núcleo Música Nueva de Montevideo y la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea. Formó parte del colectivo de organización de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea.

En 2014 el sello Iberoamericana-Vervuert (Frankfurt-Madrid) publicó el libro *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI. (En honor a Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaidis)* compilado por Hanns-Werner Heister y Ulrike Mühlischlegel. El mismo año 2014 la editorial Gourmet Musical (Buenos Aires) publicó *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaidis* compilado por Omar Corrado. En 2015 el cineasta Ricardo Casas dio a conocer *libres en el sonido*, un largometraje documental sobre su vida y obra.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de julio de 2017, en los talleres de Ediciones Euterpe, Guadalajara, Jalisco, México. La edición consta de 1000 ejemplares.

Con la publicación de las ideas pedagógicas de H.J. Koellreutter, el FLADEM inicia la divulgación de textos representativos de América Latina que constituyen patrimonio pedagógico-musical de su territorialidad ideológica. El material es presentado con un bilingüismo inusual: algunos artículos en español, otros en portugués, con miras a propiciar el intercambio entre los hablantes de cada lengua a través de ideas convergentes por la educación musical.

Varias voces se conjugan a lo largo del libro para brindar facetas distintas sobre la obra del creador. La voz del propio maestro, Koellreutter, a través de 6 ensayos sobre temas relativos a la educación musical. Las voces de tres de sus exalumnos –hoy reconocidos profesionales– que reflexionan sobre las implicaciones de los aprendizajes recibidos y su proyección e incidencia a lo largo de toda su vida. También la opinión de varios colegas que comentan críticamente, desde afuera, las premisas propuestas. Todos, desde distintas temporalidades, construyendo un juego de visiones que confluyen en los vértices de la investigación sobre su propia práctica pedagógica, considerando la educación desde la enunciación minoritaria como un acto de resistencia y valorizando las ideas pedagógicas pre-figurativas en el orden de la potencia inventiva.

Ethel Batres

“Não adianta somente apontar defeitos, clamar contra a inércia e a falta de compreensão das administrações, ou contra a revolta da juventude. É preciso remontar às causas e fazer valer o direito que assiste aos nossos jovens. Não adianta recorrer a métodos fechados de ensino, que copiam o passado. Devemos, isto sim, é elaborar e desenvolver métodos que deixem o futuro aberto. O risco, o experimento, a negação das regras inveteradas e caducas, são elementos essenciais da atividade artística. O passado é um meio e um recurso, de maneira nenhuma um dever. O futuro, porém, é.” Hans Joachim Koellreutter.

“Hay que abrir, transgredir, ir más allá”, “lo que no fluye, lo que no se mueve, se vuelve nocivo”, “¿Qué pedagogía musical es ésta, que nos lleva a buscar hacer aquello que aún no existe, pero puede llegar a existir, y hasta se insiste en que es preciso que exista”. Hans Joachim Koellreutter

ISBN: 978-9929-751-02-6



FLADEM

