

ASPECTOS EDUCACIONAIS DO MOVIMENTO MÚSICA VIVA

Carlos Kater*

A criação das bases do movimento Música Viva no Brasil se deu, por obra de H.J. Koellreutter, no Rio de Janeiro, a partir de 1938, com as atividades concretas iniciando-se logo no ano seguinte.

O movimento paulista, por sua vez, foi fundado apenas em 1944 e, apesar de possuir a mesma orientação do movimento carioca, demonstrou características bastante particulares.

Partes de um mesmo todo, ambos os movimentos sofreram um decisivo cisma em dezembro de 1950 - com a publicação da "Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil", assinada por Camargo Guarnieri -, datando de 1952 a última notícia a respeito de suas atividades.¹

Ao longo portanto de toda a década de 40, vemos desenvolver-se, nos dois mais significativos pólos culturais brasileiros, um movimento pioneiro de renovação musical, erigido sobre o tripé: formação (educação) - criação - divulgação.

*Compositor e Musicólogo; Doutor pela Universidade de Paris IV - Sorbone; Profº. da Escola de Música de Universidade Federal de Minas Gerais; Coordenador do NAPq (Núcleo de Apoio à Pesquisa) da Escola de Música da UFMG

¹ Para um estudo amplo da história, características e atividades do movimento Música Viva, ver: KATER, Carlos. *H.J. Koellreutter e a Música Viva, movimentos em direção à modernidade*. Belo Horizonte: 1991.

Podemos distinguir três fases na evolução do Música Viva, cada qual correspondendo a momentos ideológicos relativamente distintos. Tal distinção serve para nos explicar a natureza de posturas adotadas por seus principais representantes e que se refletiram diretamente no percurso do movimento, tanto do ponto de vista histórico quanto estético. Isto porém em quase nada descaracteriza o impulso educacional que impregnou marcadamente o conjunto das atividades desenvolvidas.

Tendo em vista uma compreensão mais direta das principais referências que o nortearam do ponto de vista educativo, recorrerei aqui à uma "declaração de intenções", formulada num documento até o presente inédito e desconhecido pela comunidade musicológica.² Trata-se do "Manifesto 1945", que embora portando a assinatura do Grupo Música Viva, foi, ao que parece, concebido e redigido por Koellreutter. Nesse texto são expressas com transparência as metas fundamentais visadas naquele preciso momento e que, mesmo com as modificações posteriormente imprimidas no rumo do movimento, não alteraram em substância o que nele se postula. Ao contrário, uma linha relativamente coerente e progressivamente mais incorporada desde aqui se desenhará.

"Manifesto 1945", excertos do capítulo "Da educação artística, de uma mentalidade nova, de um novo estilo":³

"Colocamos acima de tudo a educação, considerando-a a base para qualquer evolução no terreno artístico e para a formação de um nível alto coletivo.

Educamos na mística do 'ego', no conceito da individualidade, fomos preparados para viver numa organização social decadente. Resulta dessa educação um nível coletivo baixo com apenas alguns valores individuais, que se distanciam cada vez mais da compreensão da maioria, segregando-se em elites prejudiciais à coletividade e à evolução da humanidade.

Combateremos portanto a educação que visa a formação de tais elites e exigimos em primeiro lugar uma educação que vise um nível alto coletivo, condição essencial a toda evolução que permita a massa compreender as

² Um exemplar datilografado em 7 páginas, contendo anotações a lápis, realizadas por Koellreutter (provavelmente em razão de re-utilizações posteriores), foi por mim localizado no acervo pessoal de Gení Marcondes em 1989/90. Não há absolutamente nenhuma menção à ele na bibliografia especializada até o momento.

³ Para a íntegra desse documento, ver: KATER, C. Op. cit., "Anexo II", pp. 168-173.

manifestações do espírito humano.⁴

A técnica desenvolveu tremendamente as possibilidades de divulgação das manifestações do espírito humano. Muitas vezes, porém, a técnica foi além das possibilidades de assimilação do homem, porque a educação não se desenvolveu paralelamente.

A verdadeira finalidade dos meios técnicos de divulgação é a instrução.

No entanto, esses meios - rádio, cinema, gravação, imprensa - apesar de constituírem uma magnífica oportunidade para os autores e executantes atingirem as grandes massas, e para a massa de tomar contato com a criação contemporânea, 'atrasam' a divulgação das manifestações do espírito humano, voluntária ou involuntariamente. Resulta disso uma distorção, pois que: a massa tem aproveitamento muito menor do que realmente poderia ter, se nesses meios de divulgação tivessem uma orientação mais justa e lógica; e a coletividade continua ignorantemente instruída.

O povo, principalmente pela crescente utilização dos meios mecânicos de difusão, formidáveis conquistas da ciência, absorve indistintamente ensinamentos bons e medíocres, e, não tendo ainda desenvolvido o espírito de seleção e critério, forma uma mentalidade caótica.

Um dos resultados dessa mentalidade é a atitude do povo em geral, para com as manifestações do espírito humano - particularmente para as artes -, a atitude de indiferença.

Tal atitude é resultante da facilidade de conhecer sem esforço uma obra musical, torcendo-se simplesmente um botão de rádio ou tocando-se um disco e da ausência de qualquer dispêndio de energia, pois na música, mais do que em qualquer outra arte, a compreensão só é possível pelo esforço ativo. A recepção passiva não basta e produz junto com a falta de critério na seleção de programas radiofônicos, a apatia completa da massa, em lugar de produzir amor e compreensão pela arte.⁵

Em face dessa situação consideramos essencial para o ensino musical:

1. educar a coletividade utilizando as inovações técnicas a fim de que

⁴ Para melhor apreciarmos esta colocação, vale lembrar aqui o significado da função social do compositor, expresso por Koellreutter em outros textos da época: "O artista-criador é o arquiteto do espírito humano".

⁵ Villa-Lobos chegou também a dividir pontos de vista semelhantes sobre este mesmo assunto.

ela se torne capaz de selecionar e julgar o que de melhor se adapta à personalidade de cada um dentro das necessidades da coletividade;

2. combater o ensino baseado em opiniões pré-estabelecidas e preconceitos aceitos como dogmas;

3. reorganizar os meios de difusão cultural.

Exigimos maior critério na organização dos programas e a substituição de uma grande parte de irradiações de gravações por recitais de música sinfônica e de câmara, a fim de que o músico profissional não continue prejudicado.

Vivendo no primado do social, devemos socializar em primeiro lugar as manifestações mais elevadas do espírito humano e fazer com que essas deixem de ser apanágio de uma certa classe para pertencer (para tornarem-se bem comum) a toda a coletividade.

O povo educado por convenções doutrinárias e acadêmicas, prejudiciais à evolução cultural, não conseguirá compreender as manifestações do espírito humano.

Afastando-se o público da criação contemporânea, esta tornou-se privativa de um certo grupo de pessoas privilegiadas.

Por isso, exigimos a substituição de convenções, sancionadas pela lei do mínimo esforço, por leis baseadas em fundamentos científicos-físico-acústicos - a fim de que a força criadora se possa desenvolver livre e seguramente, independente de preconceitos estéticos.

Consideramos essencial a substituição do individualismo e do exclusivismo pelo coletivismo em música, preconizamos para o ensino musical as formas coletivas do ensino: canto orfeônico e conjunto instrumental.

Preconizamos a realização de cursos coletivos e de congressos de classe.

Lutaremos pela destruição do 'l'art pour l'art', a serviço de um virtuosismo exagerado, sinal de decadência artística, substituindo-o pelo lema 'a arte pelo útil' e pelo músico que sirva a obra. [...]

Combateremos a confusão de valores estabelecida pela ignorância e pelo partidarismo.

Preconizamos um novo estilo em música, anti-formalista, claro e vigoroso [...]

Preconizamos um estilo elementar e primitivista, porque somos 'necessariamente' primitivos, filhos de uma nacionalidade que se afirma e de um tempo que está principiando.

Preconizamos a criação de formas novas que correspondam à exigência do coletivismo, como o oratório, com a participação ativa da massa, do público espectador, a renovação do teatro musical pela tragédia coral ...".⁶

As concepções de arte, música e sociedade, em contínuo estabelecimento pelo Música Viva, refletem-se aqui num perfil nitidamente combativo e de acordo com o compromisso ideológico do grupo. Delas ressaltam os pontos essenciais que caracterizam a orientação do movimento em relação a seu desempenho educativo:

1. privilégio da criação musical - por um lado, através do estudo e apresentação de obras (em especial da contemporânea, mas ainda do "novo" de todas as épocas), difundidos, o mais extensamente possível, mediante edição de boletins, audições comentadas e rádio-difusão; por outro, quando da formação musical, através do estímulo da prática criativa desde a fase inicial de aprendizagem;

2. importância da função social do criador contemporâneo - em decorrência portanto, dedicação prioritária à formação de compositores e favorecimento de seu trabalho, uma vez que a eles competiria a missão de, não meramente representar o estágio de evolução da sociedade de sua época, mas além, participar ativamente do processo de transformação da realidade vigente;

3. questão do coletivo - por um lado o aproveitamento dos recursos oferecidos naquele preciso momento (mídias) para a ativação e desenvolvimento do amplo potencial coletivo, difundindo os conhecimentos afetos à música enquanto criação de uma época e recobrando aspectos técnico-composicionais, estéticos e históricos; por outro, a superação do primado do individual pelo do social, instaurando-se o sentido coletivista da música e por consequência legitimando historicamente a existência do Música Viva enquanto movimento e grupo de compositores;

4. contemporaneidade e renovação (no amplo sentido do termo, abarcando múltiplos aspectos), implicando na atualização de conteúdos, meios e desempenhos: tentativa de conjugação de novas possibilidades estéticas e de função da arte e do artista com uma realidade nova, intensa

⁶ É flagrante, nesses dois últimos parágrafos, a influência do pensamento de Mário de Andrade sobre as idéias de Koellreutter.

e continuamente transformada.

A fim de ilustrar este último aspecto, parece-me oportuno lembrar aqui a participação direta do Música Viva na recém-instalada Universidade do Povo (RJ, 29/03/1946). Esboçando um projeto de atuação pedagógica regular, quando da criação de sua Seção de Música (19/07/1948), é inaugurada uma forma inédita de ensino musical, seja pela clientela visada seja pelo programa proposto. Suas atividades compreenderam organização de conjuntos populares (com repertório abarcando tanto música "elevada" quanto popular), divulgação da cultura musical (através de concertos, recitais, conferências e debates), cursos básicos de teoria e instrumentos e formação de copistas.⁷

Concretiza-se assim, parcialmente que seja, a viva preocupação de conferir substância ideológica às realizações não apenas usualmente consideradas musicais, mas também decorrentes de esforços dirigidos à outras áreas, como resultado coerente do posicionamento político-social adotado.

Das atividades

Abrangendo uma larga gama de naturezas, as atividades do Música Viva compreenderam séries de audições, concertos e recitais, publicação de boletins e de partituras, realização de cursos, conferências e emissões radiofônicas.

Embora nosso enfoque aqui vá se restringir apenas a algumas delas, no seu conjunto porém todas as atividades subordinaram-se a uma intenção marcadamente didático-pedagógica (predominante aliás na própria trajetória individual desenvolvida por Koellreutter).

A difusão de criações musicais, especialmente das contemporâneas, tanto internacionais quanto brasileiras, constituíram-se num recurso básico para atingir a meta fundamental de renovação pretendida: a criação e a instalação de uma modernidade musical no Brasil e conseqüente revitalização cultural do ambiente da época.

São porém, deste um primeiro instante, as apresentações musicais

⁷ Cf. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17/07/1947. Para maiores comentários sobre os engajamentos do Música Viva, ver: KATER, C.. Op.cit., Cap.3 - "Engajamentos & Rupturas", pp. 79-96.

que se colocarão como suporte básico de divulgação, ao mesmo tempo em que propiciarão recuperar as condições - e mesmo uma das principais finalidades - de um fazer musical, cujo circuito (compositor, obra, intérprete, público) se encontrava na época desatualizado e fracamente articulado.

"Divulgar o compositor e sua obra, principalmente a contemporânea", diferencia o Música Viva das sociedades musicais de seu tempo, que, como afirmou o líder do movimento, "realçavam o virtuose e o concerto".⁸

Audições e concertos

Algumas características relativas às apresentações merecem comentário. Tendo por objetivo a formação musical e cultural, foram levadas a cabo apresentações particulares, de reduzido porte pelo efetivo musical requerido e pela expectativa de platéia (significação provável das "audições" pelo movimento carioca).

Para o movimento paulista, o termo "audição" correspondeu a reuniões musicais, tendo por base gravações em discos. Eram quase sempre dedicadas à música contemporânea e acompanhadas de palestras ou comentários genéricos relativos à gravação, compositor e/ou obra enfocada. Elas ocorreram tanto de forma privada, na residência de integrantes do movimento, quanto publicamente, na maioria das vezes no Museu de Arte, onde chegaram a se fixar com aparente regularidade, sob o título "Segunda-feira Musical".

Para se ter uma idéia um pouco mais precisa do que foram essas "audições", em particular da variedade e da atualidade dos temas abordados, citamos a título de exemplo:

- "Bartók", com palestra de Jorge Wilhelm
- "Compositores Brasileiros Contemporâneos" (Guarnieri, Mignone, Villa-Lobos, Eunice Katunda), palestra de E. Katunda
- "Prokofieff", palestra de Roberto Schnorrenberg

⁸ Cf. Boletim Música Viva, nº 7/8, 1941, p. 1. É oportuno aqui sugerir a re-leitura de "O Banquete", de Mário de Andrade, que esclarece, numa farta e poética discussão, sobre essa e outras problemáticas correlatas, notadamente através das falas dos personagens Janjão e Slomara Ponga, dignos porta-vozes da situação do compositor e do virtuose da época.

- "Obras Contemporâneas Tonais" (Vaughan-Williams, Honegger, Stravinsky), comentários de R. Schnorrenberg
- "Música Popular Norte-americana" (Duke Ellington, C. Basie, L. Armstrong), comentários de E. Katunda

Entretanto, seja para as "audições" seja para os "concertos" - estes de maior porte e com maior afluência de público -, era possível a repetição de obras, na tentativa de assegurar sua compreensão, uma vez que em parte significativa elas consistiram de estréias.

Paralelamente aos "concertos" e "audições" comentadas, realizaram-se muitas conferências ("Tendências da Música Contemporânea", por Koellreutter, "Música e Cinema", por Alvaro Bittencourt, por exemplo) e cursos seriados, dedicados a amadores e iniciantes, propondo sempre a discussão sobre temas de atualidade, como "Evolução das formas" e "Música e Sociedade, uma análise social da história da música", ministrados respectivamente por R. Schnorrenberg e J. Wilhelm.

Tais atividades cumpriram uma função determinante na formação de inúmeros jovens musicistas, oferecendo-se praticamente como a única alternativa, no meio acanhado da época, para a reflexão estética e consequente ampliação e atualização de horizontes. Disseminaram, entre amadores, iniciantes e profissionais da música, o moderno de várias épocas, o contemporâneo internacional, latino-americano e, em especial, brasileiro.

Vale ressaltar ainda, o aspecto educativo implícito nas apresentações públicas de peças de compositores iniciantes em meio a obras de músicos consagrados do movimento: Minita Mantero, Nininha Gregori, Heitor Alimonda, Cornélio Hauer, Walter Elsas e, num dado momento, Edino Krieger, entre muitos outros, ao lado de Santoro, Guerra Peixe, Katunda e Koellreutter.

O desejo não apenas de divulgar mas de tornar largamente conhecidas as produções musicais modernas, apresentando ao público as características e discutindo problemáticas das diferentes tendências da linguagem contemporânea, levará ainda o movimento paulista a criar ciclos de audições experimentais.

Apresentações didáticas por natureza, as obras eram aí inicialmente analisadas e em seguida interpretadas, "... podendo ser repetidas parcial ou integralmente" (como figura de forma reiterada nos programas com obras contemporâneas). Comportavam também explanação e, ao final,

debate público sobre os problemas estéticos envolvidos, tema aliás sempre muito caro a Koellreutter.

"Ludus Tonalis" (1942) de Hindemith, "Duo 1946" de Gaya, "Microcosmos" (1940) de Bartók, "Duo para flauta e piano" (1944) de Guerra Peixe, "Sonata para piano" (1925) de Stravinsky, ilustram algumas das obras introduzidas na época pelas audições experimentais durante 1947 e 48.

Emissões radiofônicas

A série de programas "Música Viva" poderia por si só representar uma das mais originais e bem realizadas estratégias educacionais levadas a cabo entre nós.

Transmitida pela PRA-2, Rádio Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, ela foi iniciada a 13/Maio/1944, tendo sua emissão inaugural constado exclusivamente de obras brasileiras contemporâneas: "Invenção" de Guerra Peixe, "Dois Improvisos" de Guarnieri, "Sonata para violoncelo e piano" de Santoro e "Choros nº 2" de Villa-Lobos. Em seu segundo programa era já oferecido o texto integral de uma das mais representativas obras expressionistas, "Pierrot Lunaire", de A. Schoenberg.

Foram então irradiados semanalmente, de forma alternada, programas com música ao vivo e gravações, contando os primeiros com a participação de membros do Música Viva e de diversos artistas convidados, intérpretes, em sua maioria, que desde aqui solidificaram sua experiência, projetando-se no ambiente musical da época.

Egydio de Castro e Silva, Claudio Santoro, Guerra Peixe, Mirella Vita, Koellreutter, Aldo Parisot, João Breitinger, Edino Krieger, Oriano de Almeida, Esteban Eitler, Jaioleno dos Santos, Marcos Nissenson, Santino Parpinelli, Loris Monteiro, Gení Marcondes, Eunice Katunda, Lidia e Heitor Alimonda estão entre os principais participantes do Música Viva que tomaram parte das programações, na qualidade de intérprete.

De fato não apenas a modernidade mas várias épocas se viram representadas e comentadas nos programas. Foram criados diversos ciclos, entre os quais "E a música esteve sempre presente", "Antologia de música antiga", "Estilos Musicais" (versando sobre o Gótico, Renascença e Barroco). A importância atribuída à produção musical do século XX e à

contemporaneidade no entanto, transparece sempre vívida nas séries "Obras primas de nossa época", "Obras primas da música contemporânea" e "Música de nosso tempo".

Levaram-se ao ar também "audições especiais", dedicadas a compositores específicos, como Ernst Krenek, Manuel de Falla, S. Prokofieff, B. Bartók, P. Hindemith, H. Villa-Lobos, Esteban Eitler, I. Stravinsky, compositores do grupo "Renovación" de Buenos Aires, C. Santoro, C. Guerra Peixe, Edino Krieger e Roberto Schnorrenberg, entre muitos outros.

Permeados por forte cunho didático, muitos dos programas radiofônicos fizeram recurso ainda à uma forma particular de apresentação. A simulação de diálogo entre mestre e discípulo, por exemplo, aparece com alguma freqüência. Num deles, o estudo dos princípios básicos da composição dodecafônica, com ilustrações diretas realizadas ao piano, é particularmente digno de nota, na medida em que representa o esforço educacional do Música Viva ao buscar tornar acessível e compreensível, à um vasto público, características compositivas -técnicas e estilísticas- da produção musical mais recente.

Gení Marcondes⁹ é a única a figurar de maneira regular nos anúncios de conferências e cursos, relativos à educação musical (infantil, em particular). Ela foi a responsável por uma série de transmissões intitulada "Apreciação Musical", onde, sob forma dialogal entre ela ("Dona Gení") e uma criança, eram apresentados e estudados temas centrais da música (formas, estruturas, estilos e compositores de diferentes períodos históricos). De maneira também dialogal, porém entre personagens livremente criados, foi levada ao ar uma série didática complementar dedicada ao público infanto-juvenil - intitulada "O Mundo da Música"-, onde se trataram coloquialmente vários tópicos, entre os quais os "Novos Instrumentos" (10º capítulo), programa versando sobre a história do violino, seus principais fabricantes, intérpretes, etc.. Na transmissão de 19/Maio/1945, da série Música Viva, foi apresentado um programa intitulado "Música para Crianças", com obras de Prokofieff, Guerra Peixe e Camargo Guarnieri (com Edy Campos de Oliveira ao piano), evidenciando-se assim o empenho do movimento em instruir não apenas a formação musical técnica, mas

⁹ Gení Marcondes - pianista e pedagoga - embora participante ativa do movimento, é praticamente ignorada na bibliografia existente, exceção feita a: NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*.

também cultural, para um público de todas as idades.¹⁰

À guisa de conclusão

De certo a contribuição educacional proporcionada pelo Música Viva não se circunscreveu à um método de aprendizagem musical original e específico, nos moldes daqueles contemporâneos que ainda hoje correntemente se praticam no país. Caracterizou-se sim pela importância atribuída à prática do contemporâneo, seja ao nível interpretativo seja, em especial, ao exercício da criação, portanto, e numa primeira instância, pelo privilégio do "experimentar" sobre o "saber" institucionalizado.¹¹

Demonstrando no entanto sua meta mais arrojada ao projetar a questão formacional no bojo de um amplo movimento - cujo principal objetivo referiu-se, como mencionamos, à renovação da realidade artístico-musical brasileira -, associou esse "experimentar-fazer" ao "saber", buscando ainda ampliar a competência do músico também para o "agir" (o que se deu, até por volta de 1949, com relativo sucesso).

Do ponto de vista estrito das intenções educacionais que crivaram o movimento - e após a trajetória individual de H.J. Koellreutter -, podemos considerá-las mais afins àquilo que hoje denominamos "animação sócio-musical) - ou cultural -, do que a um método pedagógico-musical propriamente dito.

Nesse sentido espelha-se uma grande semelhança entre as iniciativas de Villa-Lobos e de Koellreutter.

As particularidades metodológicas específicas intrínsecas às realizações do primeiro se mostram tênues e com pouca sistematização. Ainda, vários dos recursos de que lançou mão, muito embora tenham resultado numa fatura original, são de fato empréstimos adaptados à força de uma realidade artístico-cultural híbrida.

¹⁰ Todas as informações relativas às emissões radiofônicas veiculadas aqui apóiam-se em documentação específica, constituída por 90 roteiros de programa, referentes ao período 1946-50. Este material foi por mim localizado, reunido e classificado entre 1989 e 91, e, ao que consta, jamais consultado anteriormente por nenhum outro estudioso.

¹¹ Como o grupo tanto reiterou em formulação de maior amplitude: "Idéias são mais fortes do que preconceitos", ver, entre outros documentos, "Manifesto 1944" e vinhetas dos programas radiofônicos.

Deixando-se de lado determinadas estratégias felizes, porém relativamente avulsas - como me parece ser o caso de alguns "efeitos orfeônicos" e peças didático-musicais -, a originalidade de Villa-Lobos residiu em sua contribuição do ponto de vista da dinamização social através da música.

Sob esse aspecto particular as iniciativas de Villa-Lobos e de Koellreutter podem então ser conectadas, e - muito embora a alguns soe desconexo - considerarmos, sob esse prisma específico, o segundo como o mais legítimo continuador do primeiro.

Isto porque, o que de certa forma se buscou, desde a fundação do Música Viva brasileiro, foi justamente o "sentido coletivista da música", a redefinição funcional desta e do músico junto à sociedade, bem como - e, num certo sentido, por conseqüência - a dinamização sócio-cultural.

Esta foi, a meu ver, a principal meta visada por Koellreutter na longa empresa educacional por ele desenvolvida a partir de 1950 e já completamente dissociada do Música Viva.

Se como sentenciou um incansável crítico da época, "Nunca nenhuma guerra é oportuna no terreno da arte, a não ser contra o marasmo e a mediocridade" (e poderíamos acrescentar nesse terreno também a educação), não foram outros os objetivos originais perseguidos por Koellreutter com a criação do Música Viva ou após dos "Cursos Internacionais de Férias Pró-Arte" (Teresópolis/RJ, 1950), "Escola Livre de Música" (São Paulo, 1952), "Seminários Internacionais de Música" e "Seminários Livres de Música" (Salvador, 1954), "Schola Cantorum", entre muitos outros organismos e atividades que se seguiram, tendo sempre à frente o crivo de ex-alunos e/ou do próprio introdutor da segunda fase da modernidade musical brasileira.¹²

A fronteira entre as trajetórias do Música Viva e de seu orientador não é sempre fácil de ser delimitada. Isto porque, de um lado a atualidade do pensamento, a força da visão e o carisma que Koellreutter exerceu impregnaram fortemente a maneira de ser de muitos daqueles que com ele dividiram idéias, projetos e realizações. De outro, a sedutora proposta de revitalização artístico-cultural do movimento engendrado, criou nele trilhas internas, deixando marcas sensíveis em parte significativa de suas atua-

¹² Para uma ampla cronologia das atividades de H.J. Koellreutter e do Música Viva, ver: KATER, C.. Op.cit., "Anexo I", pp. 147-166.

ções posteriores.

Empreendedor e obra fundiram-se nos vários significados revestidos pela expressão "música viva": movimento, grupo, sociedade, programa radiofônico, estética, concertos, audições experimentais, boletins, conferências, cursos... Em última instância, estes foram todos receptáculos de um mesmo conteúdo. Uma ideologia que a todos se superpôs e determinou, notadamente em relação ao aspecto educativo. Seus pressupostos foram "música é vida", "música é movimento", assim atribuindo importância decisiva à reflexão tanto estética quanto social e, fundamentalmente, à reconsideração da função -sempre mais ampla, ativa e transformadora- da criação e do criador modernos na sociedade de seu tempo.

Referências Bibliográficas

- KATER, Carlos. H. J. Koellreutter e a Música Viva, movimentos em direção à modernidade. (Tese defendida em concurso público para professor Titular junto à Escola de Música da UFMG). Belo Horizonte: 1991. 225p.
- MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1983.
- NEVES, José Maria. Música Contemporânea Brasileira. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.