

MÚSICA ELETRÔNICA NO BRASIL NOS ANOS 1950

L. C. Vinholes

leceleve@hotmail.com

Resumo: A literatura sobre o início da música eletrônica no Brasil, conhecida até agora, não faz referência ao estúdio que foi criado em 1954 na Escola Livre de Música da Pró-Arte, em São Paulo, visando a atender aos interesses de professores e alunos sob a liderança do compositor e regente Hans-Joachim Koellreutter, diretor da Escola. O engenheiro doutor Ernst Mahle, atendendo a seu filho Ernst Mahle professor-aluno da Escola, intermediou e financiou a aquisição dos instrumentos que permitiram desenvolver atividades que resultaram nas primeiras experiências de música eletrônica no Brasil. Infelizmente, quase nada restou dos trabalhos realizados pelos participantes do estúdio. Dados obtidos em depoimentos recentes e em fontes da época, inclusive o periódico *Cultuarte*, órgão do Grêmio dos Alunos do Conservatório de Música de Pelotas (RS-Brasil), permitiram resgatar o que até então permanecera sem reconhecimento.

Palavras-chave: estúdio de música eletrônica, Escola Livre de Música, Seminários de Música Pró-Arte, Koellreutter.

Electronic music in Brazil during the 1950s

Abstract: The literature on the beginning of the electronic music in Brazil, as known until now, makes no reference to the studio created in 1954 at the Pró-Arte's Escola Livre de Música (Pro-Arte's Free School of Music), in São Paulo, aimed at satisfying the interests expressed by teachers and students under the leadership of composer and conductor Hans-Joachim Koellreutter, director of the School. The engineer doctor Ernst Mahle, on behalf of his son Ernst Mahle teacher/student of the School,

intermediated and financed the acquisition of the instruments that allowed the development of the activities that resulted in the first electronic music experiences in Brazil. Unfortunately, almost nothing remains of the work done by the participants of the studio. Data obtained by recent statements and by sources of the time, including the journal *Cultuarte* of the Student's Club of the Music Conservatory of Pelotas (RS-Brazil), allowed to recover what until now remained unrecognized.

Keywords: electronic music studio, Escola Livre de Música, Seminários de Música Pró-Arte, Koellreutter.

Introdução

A música eletrônica no Brasil tem merecido atenção e pesquisa por parte dos interessados. No entanto, a literatura a respeito dessa música no Brasil dos anos 1950 é escassa e há a necessidade enriquecê-la. A título de colaboração, reuni informações que não foram mencionadas até agora. Com elas, certamente, poderão ser registrados, com mais exatidão, os primórdios da música eletrônica entre nós.

O interesse pela música eletrônica pelos que frequentavam a Escola Livre de Música da Pró-Arte (ELM), em São Paulo, manifestou-se no início de 1953. Durante toda a Década de 1950 do século passado, as notícias chegadas da Europa e de outras origens, embora fragmentadas e com escasso conteúdo técnico, chamavam a atenção dos interessados em conhecer linguagens novas e, de certa forma, alimentavam planos para a criação de um centro de estudo e prática da música eletrônica. Os pioneiros e os que criavam os primeiros trabalhos desse gênero eram pouco a pouco conhecidos.

A Escola Livre de Música da Pró-Arte foi criada em 1952 por Theodoro Heuberger, jovem empreendedor alemão no campo das artes, residente no Brasil desde 1924, que, em 1931, em parceria com a pianista Maria Amélia de Rezende Martins, cria, no Rio de Janeiro, a Sociedade

Pró-Arte para desempenhar importante papel na difusão artístico-musical às plateias não só da então Capital da República, mas igualmente a de São Paulo e de outras cidades brasileiras. A Escola foi instalada à Rua Sergipe 271, no bairro da Consolação, em um sobrado de dois andares, ajardinado, típico da arquitetura tradicional das áreas residenciais paulistas da primeira metade do Século XX.

Para responsabilizar-se pela orientação a ser seguida pela Escola, Heuberger escolheu ao amigo e colaborador Hans Joachim Koellreutter,¹ flautista, compositor e regente chegado ao Brasil em 1937 e que, em 1950, também apoiado por Heuberger, criou e dirigiu os Cursos Internacionais de Férias da Pró-Arte, realizados em Teresópolis, no alto da Serra do Mar. Neste empreendimento, Koellreutter teve como parceira, desde seus primeiros momentos, a cantora austríaca Hilde Sinnek,² que começou sua carreira artística na ópera de Bayreuth, imigrou para o Brasil em 1939 e lecionou no Conservatório Brasileiro de Música, a partir de 1941.

Em 25 de dezembro de 1954, em visita a Pelotas, dei uma entrevista à pianista Ignez Dias da Costa Vidal, ex-presidente do Grêmio dos Alunos do Conservatório de Música de Pelotas e minha contemporânea naquela casa, publicada nos nºs 11,³ 14⁴ e 15⁵ do periódico *Cultuarte*, órgão dos alunos do referido conservatório. As perguntas publicadas no nº 11 seguem em ordem alfabética de A a E e as nos nºs 14 e 15 por ordem numérica de 1 a 15 e de 16 a 29.

Em resposta à pergunta nº 16 da entrevistadora, “Poderia dar-nos uma relação dos professores que lecionam na Escola Livre de Música e as respectivas matérias que lecionam?”, informei como segue:

1 “Musica Viva e H. K. Koellreutter, movimento em direção à modernidade”, de Carlos Elias Kater, da Musa Editora: Atravez, 2001; e “Koellreutter Educador, o humano como objetivo da educação musical”, da Editora Fundação Peirópolis, 2001, de Teca Alencar de Brito, são as publicações mais completas sobre a personalidade e a obra deste compositor.

2 Autora de ABC para Cantores, Oradores e Locutores, Ricordi S. Paulo, 1955.

3 Edição de 14 de março de 1955, 5.

4 Edição de 1º de junho de 1955, 6–7.

5 Edição de setembro de 1955, 7–9.

H. J. Koellreutter: Flauta, Harmonia e Contraponto, Fuga, Composição, Estética, Regência Coral, Regência Sinfônica e Análise.

Damiano Cozzella: Harmonia e Contraponto, Teoria Superior e História.

Padre Jaime C. Diniz: Música Sacra.

Celina Sampaio: Canto.

Hilda Sinnek: Canto.

Gabrielle Dumaine: Canto.

Ernst Mahle: Análise, História da Forma, História dos Instrumentos, Ornamentos, Flauta (assistente).

Antonieta Moreira Leite: Teoria Elementar, Piano (curso infantil).

José Kliass: Piano.

Sebastian Benda: Piano e Música de Câmara.

Henry Jolles: Piano.

Hans Bruch: Piano.

Madaleine Bernhein: Piano.

Isolda Bassis: Piano (curso infantil).

Alexandre Schafmann: Violino e Música de Câmara.

Lola Benda: Violino e Música de Câmara.

Johannes Oelsner: Viola e Música de Câmara.

Calisto Corazza: Violoncelo e Música de Câmara.

Dino Pedini: Pistão.

Carlos Pes: Violão.

Roberto Schnorrenberg: História.

Heins Müller: Oboé.

Conrad Bernhard: Instrumentação, Leitura de Partitura, Leitura à Primeira Vista e Improvisação.

Maria Rosita Salgado Gois: Iniciação Musical, Piano (curso infantil) e Análise.

Eva Milkó: Iniciação Musical e Piano (curso infantil).

Paul Urbach: Piano de Jazz e Improvisação de Jazz.

Kurt Lomnitzer: Acordeão.

Zina Bueno: Acompanhamento de piano.

Cyro Monteiro Brizola: Harmonia e Contraponto, História e Teoria.

Diogo Pacheco: Harmonia e Contraponto.

Ernst Mahle e H. J. Koellreutter: Estúdio de Música Eletrônica.

No fim da relação de nomes do corpo docente da Escola, com suas respectivas matérias, está registrada a existência de um Estúdio de Música Eletrônica, tendo como responsáveis Ernst Mahle e H. J. Koellreutter.

Na resposta que dei à pergunta nº 20, “Realizam também conferências?”, consta registro mostrando o interesse dos que a ela pertenciam em aproveitar todas as oportunidades para conhecer melhor o que vinha sendo feito em outros centros inclusive nos que se dedicavam à linguagem eletroacústica que:

Aproveitando a passagem por São Paulo, de pessoas familiarizadas com as questões artísticas, promovemos conferências. Entre elas podemos citar neste ano1, a compositora japonesa Kikuko Kanai, sobre Música Folclórica das Ilhas Ryukyu; Luiz de Lima, sobre a Mímica no Teatro, Pierre Boulez,⁶ sobre Problemas da Música Contemporânea e da Concreta em particular; Henry Jolles sobre a Sonata Aurora, de Beethoven; H. J. Koellreutter sobre a Música no Oriente; Ernst Mahle e H. J. Koellreutter, uma série de quatro conferências sobre problemas técnicos e estéticos da música concreta, dentro do programa de inauguração do setor de música eletrônica da Escola, o primeiro nas Américas e o 5º no mundo.⁷

Consta da relação de conferências lembradas em 1954 não só a de Pierre Boulez⁸ – figura de destaque no mundo musical europeu ao lado de Pierre Shaeffer, renovadores dos conceitos e da linguagem musical em meados do Século XX –, mas também o ciclo de quatro conferências sobre a música concreta e seus problemas técnicos e estéticos,

6 Palestra lembrada por Julio Medaglia no artigo Escola Livre de Música – 50 anos, publicado na revista *Concerto*, número de outubro de 2002.

7 Em 1954.

8 Pierre Boulez esteve em São Paulo, em 1953, como diretor musical da Companhia francesa Jean-Louis Barrault-Madaleine Renault. No livro “The Boulez-Cage correspondence”, editado por Jean-Jacques Nattiez, consta a seguinte referência à sua estada na capital paulista: “Quanto a mim, estou na América do Sul por mais um mês. A mesma tournée da última vez – Rio, São Paulo (onde encontrei um grupo de pessoas muito interessante)”.

proferidas por H. J. Koellreutter com assistência e demonstrações de Ernst Mahle.

Os dois registros mencionados acima fazem dos exemplares do Cultuarte documentos de significativa importância para colaborar no exato conhecimento dos primórdios da história da música eletrônica no Brasil.

Com respeito à presença de Boulez em São Paulo, Koellreutter publicou dois artigos: o primeiro⁹ antes da sua estada e o segundo¹⁰ após a conferência para o corpo discente e docente e para o público que frequentava os eventos da Escola Livre de Música. O primeiro artigo é como uma apresentação do jovem compositor acompanhado de um sumário de suas preocupações técnicas e estéticas no que se refere à música nova que se tornaria realidade.

Os espectadores da companhia de Jean Louis Barrault não se dão conta de que o diretor dos músicos desta companhia é um dos mais jovens vanguardistas e verdadeiro leader da atual geração de compositores europeus.

Pierre Boulez, desde alguns anos, despertou a curiosidade e o interesse de todos que se preocupam em conhecer e realizar os princípios estéticos da nossa época.

Os centros mais importantes da música contemporânea Donaueschingen, Darmstadt, Munchen, Veneza, Paris e outros encomendaram e executaram muitas de suas composições. Boulez mostra ter reunido os princípios composicionais da técnica dodecafônica, weberniana, novos elementos rítmicos, os mais audaciosos e as pesquisas de timbre e intensidade, trabalho que lhe é muito pessoal.

Atualmente uma grande parte de suas atividades está dirigida no sentido de realizar música concreta e eletrônica.

9 Publicado sob o título Pierre Boulez, no jornal *Diário de S. Paulo*, em 26/5/1954, seção Música, 8.

10 Publicado sob o título Conferência de Pierre Boulez, no jornal *Diário de S. Paulo*, em 5/6/1954, seção Música, 7.

Durante sua estada em São Paulo, o jovem músico francês aceitou o convite da Escola Livre de Música Pró-Arte, para duas palestras as quais serão ilustradas com adições de obras representativas, que porão em evidência os elementos que preocupam os compositores modernos.

No segundo comentando, a abordagem feita por Boulez das linguagens, das novas estruturas e da problemática relativa à organização de um novo mundo sonoro, Koellreutter registra também a primeira audição no Brasil, da obra “Contrapontos” de Karlheinz Stockhausen quando escreve:

Pierre Boulez, uma das personalidades mais destacadas da música contemporânea, diretor musical da companhia dramática Jean-Louis Barrault, encontrava-se entre nós, durante várias semanas, quase despercebido.

Na Escola Livre de Música Pró-Arte, realizou duas conferências “Os antecedentes da música contemporânea” e “Os aspectos recentes da sensibilidade musical” expondo os princípios que regem a música dos vanguardistas europeus e franceses em particular. Descrevendo detalhadamente o princípio da composição serial dodecafônica ou não, em seus aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos e dinâmicos, Pierre Boulez deu uma nítida idéia da organização formal das novas estruturas musicais.

Referindo-se ao estilo concretista e a música produzida por meios rádiolétricos e eletrônicos, descreveu o fascinante mundo sonoro da nossa era e não escondeu a problemática de sua organização. Ilustrando suas palestras Pierre Boulez executou magistralmente vários movimentos de suas sonatas para piano, obras que ostentam uma poderosa força criadora, uma profunda sensibilidade musical e um soberano domínio da forma. Gravada em fita magnetofônica ouviu-se uma das obras mais importantes escritas nos últimos cinco anos, “Contrapontos”, para Orquestra de Câmara, do compositor alemão Stockhausen.

O numeroso público, aplaudindo vivamente agradeceu ao jovem compositor francês a importante introdução ao pensamento estético e musical da nova geração de músicos europeus.

Guardo um documento que mostra a preocupação da direção da Escola Livre de Música no que diz respeito ao tratamento dos assuntos relativos à música eletrônica. Este documento, embora sem data, foi distribuído em São Paulo no fim de 1953 e durante o Curso Internacional de Férias de Teresópolis, em janeiro/fevereiro de 1954, como material de divulgação para atender à curiosidade de uns e aos interesses de outros. Trata-se de quatro folhas tamanho 22 x 32,5 cm, em cópia com papel carbono azul, detalhando três programas da grade de matérias lecionadas pelo professor Koellreutter: “Programa do Curso de Harmonia e Contraponto” (2 páginas), “Programa do Curso de Regência” (1 página) e “Programa do Curso de Composição” (1 página). Este último está dividido em quatro partes, a saber: “A – A Forma, B – As Técnicas de Composição e C – Análise”. Estes três programas, alinhados à margem esquerda, têm logo abaixo, alinhado à margem direita, o título e nome do responsável: “Prof. H. J. Koellreutter”. A parte relativa às Técnicas de Composição do Programa do Curso de Composição é detalhada da seguinte maneira: “Contraponto modal, tonal e atonal (medieval, renascentista, clássico e moderno) – harmonia tonal, politonal e atonal – harmonia de jazz – o sistema composicional de Hindemith – a técnica dodecafônica – a composição para instrumentos eletrônicos” (o grifo é nosso). Como se deduz da presente informação, desde o fim de 1953 estava decidido tratar os assuntos pertinentes à música eletrônica como uma das preocupações didáticas e pedagógicas do quadro de matérias oferecidas pela Escola Livre de Música.

No estúdio da Escola Livre de Música inaugurado em meados de 1954 – ano das comemorações do IV Centenário de São Paulo –, os trabalhos, sob a supervisão de H. J. Koellreutter e coordenados por Ernst Mahle, contavam com a assistência técnica de Christoph,¹¹ seu irmão mais jovem, conhecedor do manejo técnico dos aparelhos então usados. Eram participantes ativos Munir Bussamra¹² e os engenheiros Brasil Eugênio da Rocha

11 Formou-se em eletrônica no Brasil e trabalhou como chefe de departamento para a corporação estadunidense de satélites de comunicação.

12 Excepcional aluno de composição e oboé que, por motivos pessoais, deixou a Escola em 1956. Era também responsável pelo material de divulgação das atividades do Grêmio Bela Bartók, ór-

Brito¹³ e Antônio Galvão Novaes.¹⁴ A aula inaugural¹⁵ dada por Koellreutter, diretor da Escola, que pode ser aceita como o lançamento formal do estúdio, para Rocha Brito “foi uma introdução apenas, um bem realizado *Intróito verbalizado*, bem situando a música eletrônica no contexto não apenas cultural daqueles anos em que estávamos”. Neste importante evento para todos que pertenciam à ELM e para o público cativo, estiveram presentes, entre outros, os colegas Benjamin Sandino Hohagen, Issac Karabtchesky (futuros regentes), a pianista Dirce Luzzi aluna do mestre José Kliass, os pintores abstratos Wyllis de Castro (1926-1988) e Hercules Barsotti (1914-2010), assíduos frequentadores da Escola, e as irmãs hoje Maria Amélia Cozzela (Meméia) e Elisa Helena Puntonio (Tiche) alunas do curso de formação de professores para iniciação musical e piano. Ainda graças à memória de Rocha Brito, registro algo sobre o trabalho prático realizado pelo grupo ativo da “mão na massa” como ele diz:

Aquilo de cortar as fitas de rolo magnético em ângulos diferentes de 90 graus, buscando-se ângulos bem agudos para obter ataques e quedas incomuns, eram manipulações de sons gravados a partir de fonte que era o gerador de “som puro”, como o próprio Mahle o chamava.¹⁶

Rocha Brito recorda também que as irmãs Meméia e Tiche dele receberam duas ou três aulas:

[...] sobre coisas como som senoidal, dados de acústica, o que concretamente vinha a ser ‘temperamento igual/escala de sons temperados, etc. (lembro-me de assustá-las ao introduzir a Raiz índice

ção dos alunos da ELM.

- 13 Engenheiro civil, formado em 1953 pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Estudava harmonia funcional e de jazz com H. J. Koellreutter.
- 14 Na época, segundo-anista da engenharia civil da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, posteriormente, formado em engenharia naval pela mesma escola. Estudava flauta e composição com H. J. Koellreutter.
- 15 A aula inaugural foi realizada em meados de 1954 no Salão de Eventos, o mesmo onde se realizavam as aulas coletivas de história da música, estética e dança, os recitais, conferências, ensaios da orquestra e do madrigal, bem como *jam sessions* dos sábados e as exposições de arte.
- 16 Mensagem para L. C. Vinholes, por e-mail de 28/6/2011, de Brasil Eugênio da Rocha Brito (brasilbrito@uol.com.br).

12 de 2 (que é o valor do quociente da progressão geométrica das frequências dos sons na escala bem temperada).

Cumprir registrar que, em 20 de maio de 2011, passando por Florianópolis tive oportunidade de rever, depois de mais de 50 anos, a Antônio Galvão Novaes. Em entrevista de 2'28", que me foi por ele concedida, filmada por minha esposa Helena Maria Ferreira, formulei duas perguntas: 1) Eu queria que você rememorasse as coisas relativas ao pequeno estúdio de música eletrônica que nós tínhamos na Escola de Música da Pró-Arte, em São Paulo. O que você lembra do nosso estúdio? 2) Tem lembrança dos anos em que o estúdio esteve funcionando?

Para a primeira pergunta, Novaes, embora se desculpando por achar que sua memória estivesse falha em virtude dos anos passados, lembrou que "tinha acesso ao estúdio", comigo "e o Brasil da Rocha Brito", que "Ernst Mahle tinha um aparelho [...] que tinha uma antena que pela proximidade maior ou menor da mão e a variação que você dava, você criava sons muito interessantes [...] com um naipe muito grande de possibilidades [...] que a gente fazia exercícios, trabalhando possibilidades [...] que você, o Vinholes, estava estruturando uma coisa para colocar aquilo num tipo de partitura própria [...] que foi muito interessante porque, além de outras coisas que tinham na Escola, por exemplo, recitais de música japonesa, música indiana, que davam uma abertura muito grande ao seu conhecimento musical e um entendimento mais amplo de cultura musical, do mundo, de modo que minha lembrança daquele estúdio, o Mahle, você, Brasil da Rocha Brito, eu e outras pessoas que tinham um interesse, assim, do desenvolvimento."

Para a segunda pergunta Novaes disse: "eu lembro, estudei lá, vamos dizer assim, entrei para a Escola foi em 54 [...] 55" [...] e, continuou, "por esta época. Agora, lembro que depois me afastei, porque a universidade ficou tão pesada que não tive mais condições de ter esta proximidade com a Escola Livre de Música".

Em virtude do clima favorável criado com o início das atividades do estúdio e visando a facilitar o conhecimento do material sonoro, de parceria com Rocha Brito e Antônio Novaes, foi produzida uma apostila intitulada *Introdução à Acústica*, distribuída aos interessados. A singularidade deste trabalho, que levou cerca de dois anos e só foi mimeografado no início de 1957, é utilizar linguagem que permite serem eliminadas fórmulas geralmente de difícil entendimento por parte dos que não estão familiarizados com a linguagem da física. Guardo comigo exemplar que me foi útil no curso de 40 horas de duração, “Introdução à acústica, para os que fazem e interpretam música”,¹⁷ ministrado de 9 a 14 de agosto de 1982, para professores e alunos do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, sob o patrocínio da Pró-Reitoria de Extensão.

Tínhamos um gerador de sons senoidais e ocupávamos uma das três salas do segundo andar do sobrado da Rua Sergipe 271, além de fitas cassete e adesivas, tesouras e gravador de três velocidades, convencional à época. Pouco a pouco foram reunidos o “trautônio”, inventado em 1929 por Friedrich Trautwein e aperfeiçoado por Oskar Sala, constando de um fio de metal sobre uma placa também de metal que produzia um som quando pressionado; o “ondas marthenot”, criação de Maurice Marthenot em 1928, capaz e produzir sons microtonais; e o “melocórdio” que produzia sons pela sobreposição de determinadas frequências, as chamadas Klangemodelle. A aquisição destes instrumentos só foi possível graças ao apoio financeiro do engenheiro doutor Ernst Mahle,¹⁸ pai de Ernst Mahle.¹⁹ Rocha Brito e Novaes também recordam a curiosidade dos sons produzidos pelo “theremin”, ou *electrophon*,²⁰ instrumentos

17 Amplamente divulgado pelo jornal *Diário Popular*, de Pelotas (RS). Web. 24 Jul. 1982. < <http://www.lcvinholes.com.br>>.

18 Com seu irmão Hermann, fundou em 1920, em Stuttgart, Alemanha, a firma Mahle GmbH; estabeleceu-se no Brasil em 1951 e fundou a Metal Leve, que hoje é a Mahle Metal Leve, produtora dos pistões Mahle e outros componentes utilizados em motores de carros fabricados no Brasil.

19 Na Alemanha, pai e filho podem ter o mesmo nome sem que seja acrescido Júnior ou Filho, como é praxe no Brasil.

20 Posteriormente, batizado *Sphäraphon* por Jorg Mäger.

criado por Léo Theremin em 1927, que ficou conhecido do grande público graças às turnês que o professor Charles e seu acompanhante pianista Demófilo Xavier fizeram pelo Brasil em 1952,²¹ duas décadas depois da “exibição de uma versão do ‘Theremin’, em 1931” relatada por Mario de Andrade no seu Ensaio sobre a Música Brasileira,²² conforme recorda José Maria Neves, no livro *Música Contemporânea Brasileira*.²³

A criação em 1953 da Escola Livre de Música da Pró-Arte, em Piracicaba, filial da Escola Livre de Música da Pró-Arte, em São Paulo, tendo como diretor-fundador Ernst Mahle, logo responsável pelas atividades concomitantes do desenvolvimento do estúdio de música eletrônica em São Paulo, prejudicou as tarefas que deveriam ser realizadas no recém-implantado estúdio. Além disso, o envolvimento de Koellreutter com os recém-criados Seminários Internacionais de Música da Universidade Federal da Bahia (1954), suas ausências periódicas e sua transferência definitiva para Salvador (1956), para dirigir a Escola de Música que acabava de ser criada, foi sentida não só pelo referido estúdio, mas também por toda a escola, já Seminários de Música.²⁴

A bem da verdade cumpre registrar que não só a limitação de recursos dos instrumentos da época mas também o desconhecimento do seu melhor uso não permitiam um avanço significativo, nem mesmo o almejado pelos participantes. Os resultados, de certa forma, estavam mais para o lado da música concreta de Pierre Schaeffer do que para a música eletrônica de Stockhausen e Edgar Varèse que contavam com estúdio que possuía equipamentos mais atualizados.

Infelizmente, não foram preservados os apontamentos e as fitas com os trabalhos que os frequentadores do grupo ativo do estúdio realizavam e que, hoje, poderiam servir de valioso subsídio documental ao

21 Concerto de Teremin, artigo publicado na seção Música, do jornal *A Opinião Pública*, de Pelotas, em 1/12/1952. <<http://www.lcvinholes.com.br>>.

22 Livraria Martins, S. Paulo, 1963, 60–66.

23 Ricordi Brasileira, 1981, 1ª ed., 189.

24 Seminários de Música foi o nome dado à Escola Livre de Música a partir de 1956, para atender às exigências oficiais.

curto histórico da música eletrônica em São Paulo. Da minha parte, guardei anotações e esboços-guia ao trabalho final que faria utilizando os meios disponíveis. Alguns destes “documentos”²⁵ – anteriores ao início dos trabalhos do estúdio viabilizados com a chegada dos instrumentos –, e comentários pertinentes constam às páginas 125 a 128 da dissertação de mestrado de doutor Mario de Souza Maia,²⁶ da Universidade Federal de Pelotas.

Mario Maia comenta:

Outras três partituras desta época são importantes de destacar. Duas delas são partituras diferentes para uma mesma música: “Peça para uma nota”, datadas, a primeira em 16 de maio e 07 de setembro e, a segunda, em 08 de setembro, ambas de 1953. Assim como “Prélúdio”, não são dodecafônicas. Na verdade, são músicas que nunca foram executadas por serem partituras escritas com a intenção de realizar uma tentativa de grafar o que estava sendo experimentado em termos de estrutura para levar posteriormente à execução por um instrumento eletrônico. Estas partituras estão entre as primeiras realizadas no Brasil com música eletrônica.

Mario Maia prossegue: “As condições técnicas e materiais da época limitaram consideravelmente a continuidade destas pesquisas. Uns poucos seguiram nesta busca e puderam utilizar de melhores recursos com o passar dos anos”.

E, valendo-se de registro do também historiador José Maria Neves, comenta:

O próprio Koellreutter também não se aprofundou nas experiências eletroacústicas, pelas mesmas razões: “Faltou-lhes, entretanto, a possibilidade de dedicar-se a pesquisas relacionadas com a música

25 Uma das minhas alternativas antes de decidir estudar no Japão era ir para Colônia onde a música eletrônica estava em estágio bastante avançado.

26 *Serialismo, Tempo-Espaço e Aleatoriedade* – A obra do compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes, pelo Dr. Mario de Souza Maia, orientadora Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999. <<http://www.lcvinholes.com.br>>.

eletroacústica, que poderia revelar-se um novo e excelente campo de criação para o compositor. Mas não existiam no Brasil possibilidades para esse tipo de pesquisa [...]"

Recentemente solicitei a Mahle depoimento com suas lembranças a respeito do estúdio de música eletrônica que o teve como um dos mentores. Embora não possa concordar com a sua opinião, transcrevo, na íntegra, o que me foi enviado. A seguir o referido depoimento:

*Música Eletrônica nos Seminários Livres de Música*²⁷ da Pró-Arte em São Paulo (1954).²⁸ Além de dar uma sólida base tradicional a seus alunos, Koellreutter se esforçava de dar também o que tinha de mais avançado. Ele conhecia as experiências de Stockhausen (no estúdio da Rádio de Colônia) e insistiu comigo de criar um estúdio de música eletrônica na escola em São Paulo. Koellreutter sabia mais ou menos que aparelhos seriam necessários: 2 gravadores de fita, 1 teclado com timbres diferentes (naquele tempo uma novidade) e um gerador de frequência senoidal (som puro!) que produzia também glissando por toda a tessitura. Além disso, marcou um encontro com Stockhausen na Rádio de Colônia. Quando chegamos lá, Stockhausen se desculpou, tinha de sair já, pois estava nascendo um filho dele. Sendo assim, não podemos discutir o assunto, apenas admirar o gigantesco maquinário do estúdio dele. De volta para São Paulo, depois de chegarem os aparelhos, comecei fazer umas modestas experiências. Depois de alguns meses, fiz uma demonstração e apresentei meu veredicto: A música eletrônica, que segundo Stockhausen abria possibilidades ilimitadas, tinha um limite: o alto-falante (hoje caixa acústica). O som produzido eletronicamente (sem presença do artista) não tem o mesmo efeito como a voz humana ou os instrumentos tradicionais. Não há uma transmissão emocional artista-ouvinte, pois as máquinas não possuem emoções. No fim sugeri que o Brasil devia investir no ensino musical básico e não numa experiência sofisticada e tecnológica como a música eletrônica. Naquele tempo ainda não tinha lido a frase do filósofo austríaco Rudolf Steiner: "Se a humanidade demonstrar

27 Seminários de Música e não Seminários Livres Música.

28 Mensagem de Ernst Mahle por e-mail (ernstmahle@hotmail.com) em 11/4/2011, às 22h21.

entusiasmo para algo como o fonógrafo de Edison, ela não conseguiria livrar-se disso, então os Deuses precisariam livrá-la". Dito 100 anos atrás, hoje virou realidade; bilhões de aparelhos estão tirando o que restou de solenidade na vida humana!

No fim dos anos 1950, as esperanças de continuidade dos trabalhos relativos à música eletrônica ainda eram latentes, com promessa de nova liderança, conforme registro no artigo da coluna Música, do *Diário de S. Paulo*, de 26/4/1957, comentando informações do maestro e compositor Roberto Schnorrenberg no seu retorno ao Brasil, depois de quase quatro anos na Europa:

Em particular desperta atenção a música eletrônica. Além do já famoso Estúdio de Colônia, verdadeira Meca para os que se preocupam com este assunto, iniciou suas atividades, recentemente, um novo estúdio, moderno e extremamente bem equipado, em Milão e cogita-se em criar vários outros em toda a Europa. Schnorrenberg, alias, tem planos definidos, embora ele mesmo os qualifique de longínquos, de incrementar as atividades do centro de trabalho de música eletrônica dos Seminários de Música de São Paulo.²⁹

Como verdadeiros tesouros, guardo seis folhas de papel milimetrado, com 37x27cm, nas quais, valendo-me de coordenadas cartesianas, construí exercícios de "partituras" que, posteriormente, foram realizados valendo-me dos instrumentos eletrônicos disponíveis no modesto estúdio à disposição do grupo que procurava conhecer e praticar os parâmetros e segredos da música eletrônica dos anos 1950. A orientação insuficiente, a falta de experiência e as limitações técnicas de instrumentos e material disponíveis não permitiam avanços além de pequenas exercícios e tentativas práticas. As "partituras" estão datadas de 16-17-III-56 SP e SP 23-III-56 e nelas, feitas a lápis, é possível ler, na vertical, anotações relativas a frequências; na horizontal registro de valores temporísticos; e, no espaço entre as coordenadas, pontos, linhas horizontais e inclinadas, ascendentes e descendentes definindo os sons a serem produzidos.

29 Vide 9.

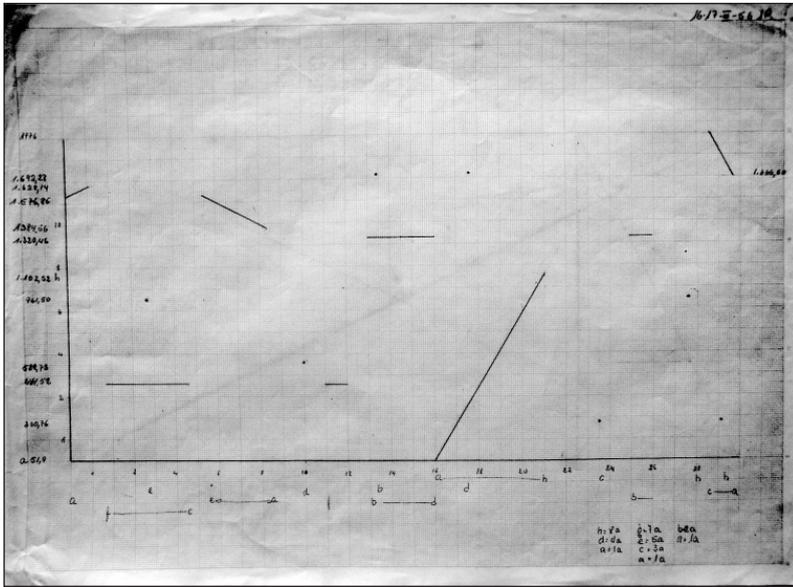


Figura 1

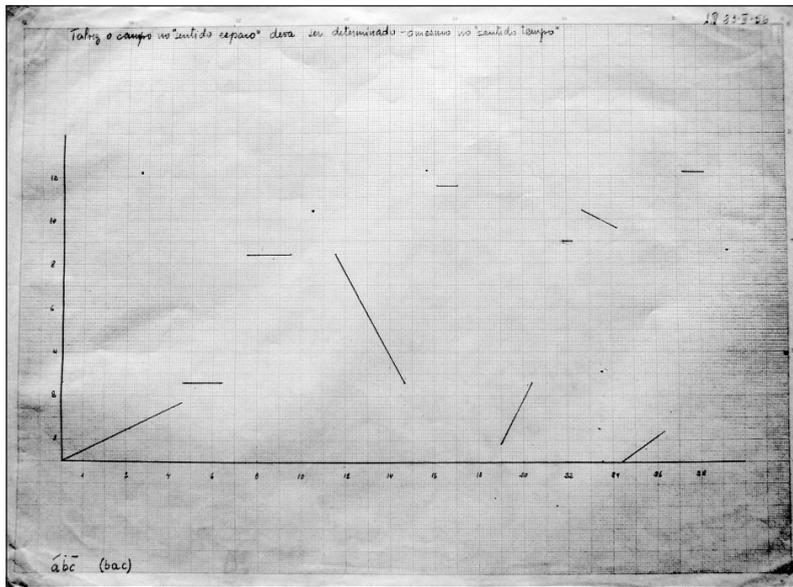


Figura 2

De maneira esporádica, mas persistente, interessando ao público em geral e em particular aos que frequentavam a Escola Livre de Música, algo sobre a música eletrônica, os centros e autores que a produziam sempre era notícia em São Paulo, especialmente na segunda metade dos anos 1950. Em janeiro de 1957, na série de três artigos intitulados Boulez e Stockhausen I, II e III,³⁰ nos quais comento e cotejo as obras destes compositores, é feita referência à “Studie II” (1954), deste último. Vejamos:

Na peça nº 3, de caráter pontilista, com extrema valorização e individualização das alturas, alcançada por uma economia no uso das mesmas, o compositor, como espírito, aproxima-se de maneira insofismável de sua produção eletrônica: clara como sistema, exata e precisa como resultado – conforme nos mostra a partitura do “Studie II” que a Universal Edition imprimiu para ser lançado no Festival Internacional de Música Contemporânea de Donnaeshingen do ano passado e cuja primeira realização teve lugar no Estúdio de Música Eletrônica da Rádio de Colônia, em 1954.³¹

Seguem outros exemplos de referências à música eletrônica e seus criadores:

Heliophon é o novo instrumento eletrônico inventado pelo alemão Bruno Helberger e apresentado por ocasião dos Festivais de St. Veit, na Áustria.³²

Aproveitando a oportunidade, uma vez que publicamos os nomes dos mais conceituados compositores do Japão, queremos lembrar que nesta semana faz exatamente um ano que os jornais e cartazes do Hall de Yamaha, anunciaram, com interesse, a primeira audição de música eletrônica no País do Sol Nascente, (06.02.1956). Trabalharam para concretizar a apresentação dos compositores Akutagawa Sunshi,

30 Publicados pelo jornal *Diário de S. Paulo*, em 19, 20 e 22/1/1957. <<http://www.lcvinholes.com.br>>.

31 Parágrafo sétimo do artigo sobre Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen III, publicado no jornal *Diário de S. Paulo*, em 22/1/1957. <<http://www.lcvinholes.com.br>>.

32 Notícia constante do artigo O que acontece pelo mundo, de H. J. Koellreutter, publicado em 1/3/1955, no jornal *Diário de S. Paulo*, seção Música, 6.

Shozo Kitashiro, Toru Takemitsu, Hiroyoshi Suzuki, Namio Shibata, Katsuhiko Yamaguchi e Kuniharu Akiyama. Um entusiástico público e o êxito alcançado animaram o grupo que até hoje trabalha com afinco. A revista "The Ongaku Geijutzu" publicou na ocasião importante artigo de Kosui Toshiro intitulado "Origem da música eletrônica".³³

Luciano Berio nasceu em 1925, em Mailand. Estudou com Ghedini e Luigi Dallapiccola e hoje desenvolve intensa atividade junto à Rádio Italiana e, em colaboração com Nono e Stockhausen, trabalha ativamente nos novos princípios da técnica eletrônica.³⁴

*Karlheinz Stockhausen nasceu em 1928, em Altenberg, Colônia. Estudou em sua cidade natal e Paris, com Frank Martin e Olivier Messiaen. Trabalha, atualmente, nos Estúdios de Música Eletrônica de Colônia. Obras: Nº 1 "Kontra-Punkte" para orquestra, Nº 2 "Klavierstücke", Nº 3 "Elektronische Studien".*³⁵

*O Bazar Edson, da viúva De Paolo e Filhos, com 55 anos de atividade, é uma das mais antigas casas de música do Sul. Em suas vitrines, no início do corrente mês, esteve exposta a primeira partitura de música eletrônica, publicada pela Editora Universal de Viena, com "Estudo nº 2" da série "Elektronische Studien", de autoria do compositor alemão Karlheinz Stockhausen*³⁶. *Ao lado desta obra, encontrava-se, aberto em uma de suas páginas, o "Noigandres nº 3", última publicação do grupo de poetas concretistas de São Paulo – Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo – , que acaba de prender a atenção do público e da imprensa do país, com a exposição realizada no Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro.*³⁷

33 Parágrafo quinto do artigo Uma Antologia Japonesa, publicado no jornal *Diário de S. Paulo* em 4/2/1957. <<http://www.lcvinholes.com.br>>.

34 Rodapé em artigo publicado pelo jornal *Diário de S. Paulo*, em 27/2/1957.

35 Rodapé em artigo publicado pelo jornal *Diário de S. Paulo*, em 3/3/1957.

36 Obra importada pelo funcionário Luiz Carlos Andrade (exímio executante de harmônica/gaita de boca) da loja Irmãos Vitale de S. Paulo que intermediava as aquisições de partituras e livros das editoras europeias atendendo demanda da Escola Livre de Música da Pró-Arte e dos Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia.

37 Parágrafo segundo do artigo De Pelotas, publicado pelo jornal *Diário de S. Paulo*, em 12/3/1957. O mesmo parágrafo foi republicado separadamente na edição de 27/3/1957. <<http://www.lcvinholes.com.br>>.

Quanto à minha participação nas atividades do estúdio – o que não é o objeto deste texto –, prefiro transcrever parte da mensagem por *e-mail*, de 28/6/2011, recebida de Rocha Brito depois de tomar conhecimento da minuta deste artigo:

Há algo que considero deixar de estar registrado no seu trabalho. É quanto à sua participação constante nas aulas e seu interesse em tratar do assunto a qualquer momento e situação fora das aulas. Sendo um relato que funciona como um documentário, creio que você não pode se esquivar de, meritoriamente, registrar pelo menos que você foi um dos 3 que estiveram da 1ª à última aula, presentes e participantes de tudo. Veja lá, amigo!

Não poderia deixar de ser registrado neste texto o fato de que, dois anos depois de inaugurado o desprezioso estúdio de música eletrônica da Escola Livre de Música da Pró-Arte, em São Paulo, o jovem paraibano Reginaldo Carvalho de 23 anos, apoiado por Villa-Lobos, ganha bolsa de estudos e vai a Paris estudar composição com Olivier Messiaen. Na mesma época, conhece a experiência da música concreta que Pierre Schaeffer desenvolvia em seu estúdio e ali, como seu discípulo, produz, em 1956, sua primeira obra com equipamento eletrônico intitulada “Sibemol”, com 1’35” de duração, tornando-se o primeiro compositor brasileiro deste gênero musical (Neves 1981, 189).

O que está nas páginas anteriores resultou do desejo de respeitar e registrar a memória de todos aqueles que, de uma forma ou de outra, participaram dos momentos das diferentes etapas da criação e dos trabalhos realizados no Estúdio de Música Eletrônica da Escola de Música de São Paulo, da Pró-Arte; mas nunca esquecendo que nas páginas dos jornais de meados dos anos 1950 encontraria novos subsídios para embasar ainda mais o tema deste trabalho. Esta certeza estava no fato de sempre ter participado do preparo das notícias que, sistematicamente, eram enviadas aos jornais de São Paulo e Rio de Janeiro sobre as atividades da Escola e, como datilógrafo, da versão final dos artigos que

Koellreutter escrevia para o *Diário de S. Paulo*³⁸ sobre temas e assuntos pertinentes ao mundo da música na Europa e em outros continentes e sobre o trabalho pioneiro realizado por ele e seu grupo de colaboradores, com repercussão em todos os quadrantes do país.

Movido pelo desejo de tornar a mais exata, completa e abrangente a informação que pretendi dar sobre o referido Estúdio, fui buscar no Arquivo Público de São Paulo o que registro que complementa, ampliando e documentando, o que já foi dito. Embora contando com o apoio de Flordinice Dultra e Silva,³⁹ limitei a pesquisa ao *Diário de S. Paulo*, por dele ter sido colunista quando Koellreutter fixou residência em Salvador, em fins de 1956, e conhecer sua paginação. Deixo ao critério dos que lerem este trabalho, seguindo ordem cronológica, a apreciação do que foi feito no Estúdio de Música Eletrônica da Escola Livre de Música de São Paulo, da Pró-Arte, há mais de meio século.

Depois de participar em 1951 em Darmstadt do congresso *O mundo Sonoro da Música Eletrônica*, Koellreutter não só proferiu aula coletiva aos alunos da Escola Livre de Música com a presença do público que, costumeiramente, a frequentava mas também tornou públicas suas observações em artigo⁴⁰ que pode ser considerado o início das preocupações em São Paulo com a nova linguagem e a nova estética da música daquela década.

Não posso deixar de confessar que as experiências Henry Schaeffer e do dr. Meyer-Eppler no congresso intitulado "O mundo sonoro da música eletrônica", em Darmstadt, no ano passado, vivamente me impressionaram. Desde esta época, as realizações de Henry

38 O primeiro artigo de H. J. Koellreuter publicado no *Diário de S. Paulo* foi em 6/4/1952, seção Música, 8, sobre Souza Lima, regente e compositor brasileiro, e Jaime Ingram, pianista panamenho.

39 Natural de Salvador, BA, veio para São Paulo em setembro de 1953 e logo, como secretária da Escola Livre de Música até 1964, tornou-se figura central de apoio ao corpo docente e discente. Mais tarde, desempenhou o mesmo relevante papel na Orquestra Filarmônica de São Paulo (1970) e na Comissão de Música da Secretaria de Cultura de São Paulo, nas gestões de José Luiz Paes Nunes (1972/74 e 1976/78).

40 Publicado sob o título Um Novo Mundo Sonoro, em 7/8/1952, no jornal Diário de S. Paulo, seção Música, 8.

Schaeffer, engenheiro francês e artista de elevada cultura, entraram na história das artes sob o nome "música concreta" e não deixaram mais de preocupar as colunas dos jornais e das revistas especializadas na Europa e nos Estados Unidos.

Música concreta. Música sem contraponto, sem harmonia, sem tema e imitação, sem tonalidade e cadência. O princípio da música concreta consiste no fato de que é possível produzir e isolar materiais sonoros elementares, transformá-los integralmente e compô-los de acordo com uma técnica, cujos recursos se encontram hoje à disposição da invenção musical.

Em 1948, Schaeffer e um grupo de colaboradores, realizaram, graças a larga visão da Rádio Difusão Francesa, uma série de manipulações com o som gravado conseguindo extrair, até do ruído, elementos musicais. Ao mesmo tempo, na Universidade de Bonn, na Alemanha, o cientista dr. Meyer Eppler, aperfeiçoando instrumentos eletrônicos, chegou a resultados semelhantes. O "concerto de ruídos", em Paris, no mesmo ano, marcou época. Seguem-se as primeiras composições: "Suíte 14", "Sinfonia pra um homem só", "Concerto das ambigüidades", "Música sem título" de Henry Schaeffer, "Estudos sobre um som", de Pierre Boulez, "Antofonia" de Pierre Henry e outras mais. Empregando todos os efeitos sonoros imagináveis, e instrumentos eletrônicos como o Trautônio, Ondas Martinot, Vodcek e outros estes compositores coordenaram os meios expressivos habituais de sonoridades com novos métodos de atacar ou sejam avesso, picando, filtrado, superagudo e outros. Apresentam peças que são verdadeiros estudos de reverberação até a duplicação de notas, estudos de proporções dinâmicas ou espaciais, de volume sonoro e de cor. Assim como a pintura concreta chegou ao absoluto pictórico, a música concreta chega ao absoluto sonoro. Anton Webern indicou o caminho. Pierre Boulez, John Cage, Christian Wolf, Morton Feldman, Olivier Messiaen, Henry Schaeffer, Pierre Henry estão-no seguindo.

Para eles, música é estrutura, movimento de tempo e espaço sonoro. Variação da altura dos sons, na construção de intervalos lineares

determina o movimento "melódico". Variação da massa sonora, na construção de intervalos verticais, determina o movimento harmônico. Variação da duração do som, na construção de intervalos métricos, determina o movimento "rítmico". Os princípios de contraponto e harmonia são substituídos por princípios de proporção e relação numérica. Tudo que nos cerca – ruídos, palavras, sons, efeitos sonoros de toda a espécie produzidos por novos instrumentos elétricos – serve á construção estética da obra musical. Surgem novas relações, novas imagens, novas emoções. Abandonando os símbolos abstratos da notação musical e servindo-se de fenômenos concretos acústico-sonoros, o artista constrói sua obra, a qual, por sua vez, dispensa o intérprete. Música concreta significa libertação do dogma estético e técnico. A música concreta procura a realização de uma idéia puramente sonoro musical. Música concreta não se manifesta como sensualidade vulgar da matéria sonora, mas sim como sensualidade superior da inteligência musical. A música concreta se propõe à invenção de uma beleza objetiva através de elementos objetivos.

É certo que a música concreta oferece, desde já, à arte radiofônica e de cinema recursos que podem renovar todo o cenário sonoro. As emissoras da França, Alemanha, Dinamarca, Suíça e Bélgica já a utilizam. Waldimir Porché, Diretor-Geral da Rádio Difusão Francesa criou o grupo de pesquisa de música concreta que tem subvenção oficial. Parece que, desse modo, se preparam em nossos tempos as condições para a maior transformação que a música jamais sofreu, graças ao milagroso desenvolvimento da ciência.

No início do ano letivo de 1954, os assuntos pertinentes à música eletrônica passaram a ser objeto de interesse de professores e alunos da Escola Livre de Música, e um dos temas frequentemente abordados diziam respeito ao aprofundar conhecimento relativo aos aspectos físicos do som, em especial modo ao som sinoidal que se constituía no material básico da música eletrônica. Como era de seu habito, Koellreutter condensou o assunto no artigo⁴¹ que segue:

41 Publicado sob o título Música Contemporânea, em 30/1/1954, no jornal Diário de S. Paulo, seção Música.

O som sinoidal, o som puro, até hoje conhecido apenas na acústica, mas sem importância para a arte musical, tornou-se o elemento fundamental da música concreta, produzida por meios eletrônicos.

O som sinoidal não possui harmônicos e, por isso, nos parece neutro, frio – característicos esses que o diferenciam essencialmente do som acústico.

A música tradicional desconhecia esse elemento, apesar de ele ter sempre existido, em forma modesta, quase despercebida, como uma das últimas verdades da arte sonora.

Graças aos instrumentos eletrônicos tornou-se possível definir este misterioso elemento, produzi-lo em qualquer quantidade e determiná-lo pela altura, intensidade e duração, em suma torná-lo aproveitável à prática musical. Uma vez dominada a produção de sons sinoidais e devido ao fato de que, por meio deste, qualquer som acústico pode ser recomposto, e mais, graças ao fato de que a estrutura de qualquer som composto pode ser modificada à vontade, o compositor torna-se capaz de criar seu próprio instrumentalismo eletrônico muito mais rico do que o espectro sonoro dos instrumentos tradicionais.

O compositor não depende mais do esquema rígido dos sons harmônicos, mais sim, cria as suas próprias combinações podendo variar a intensidade dos sons parciais e realizar um jogo sonoro, movimentado, dentro de um mesmo som.

Antes mesmo da inauguração formal do Estúdio de Música Eletrônica da Escola Livre de Música, a imprensa de São Paulo tornava público que sua grade de matérias incluía a do estudo de música eletrônica como mostra o anúncio⁴² seguinte:

A Escola Livre de Música de São Paulo Pró-Arte inaugurará a partir da primeira semana de agosto o “Estúdio de música contemporânea” que compreenderá as seguintes matérias: solfejo politonal e atonal, história da música contemporânea, análise, orquestração,

42 Publicado sob o título Música Contemporânea, em 1º/8/1954, no jornal *Diário de S. Paulo*, seção Música, 8.

estética, composição dodecafônica e música eletrônica.

Fazem parte do corpo docente os professores H. J. Koellreutter, Maria Rosita Salgado Góis, Ernst Mahle e Damiano Cozzella.

Informações e inscrições na secretaria da escola, rua Sergipe, 217.

Finalmente, na última semana de agosto de 1954, a criação do Estúdio de Música Eletrônica era do conhecimento geral dos músicos bem como de poetas e artistas plásticos de São Paulo frequentadores da Escola Livre de Música. Mais uma vez, Koellreutter leva a notícia aos leitores de sua coluna com o artigo⁴³ que se tornou marco na história da música no Brasil e na América do Sul:

O setor de música contemporânea, anexo à Escola livre de Música de São Paulo, Pró-Arte, inaugurará, na primeira semana de setembro vindouro, seu estúdio de música eletrônica, destinado a proporcionar aos estudantes de composição pesquisas no sentido da expressão musical.

Os meios eletrônicos determinam, cada vez mais, a linguagem musical, assim como os estilos da época, fornecendo uma inesgotável palheta de matizes sonoros.

Melocórdio, Ondas Martenot e Trautonium, aliados a Magnetofone e Ferrofone, constituem a aparelhagem do novo mundo sonoro.

Tendo adquirido um melocórdio, um ferrofone e vários magnetofones, a Escola Livre de Música disporá dos aparelhos geradores e gravadores principais para um eficiente trabalho de laboratório no terreno eletrônico.

O setor, cuja parte técnica será dirigida pelo professor Ernst Mahle, compreenderá aulas práticas de gravação, produção sonora e montagem, assim como de composição e estética especializados.

A Escola Livre de Música de São Paulo, Pró-Arte, disporá dessa maneira, do quinto estúdio de música eletrônica até hoje montado: os

43 Publicado sob o título Música Eletrônica, em 25/8/1954, no jornal *Diário de S. Paulo*, seção Música, 3, ilustrado com a foto de um tratonium.

outros se encontram em Paris (Rádio Difusão Francesa), Colônia (Rádio Difusão de Colônia), Bonn (Universidade de Bonn) e Ticino (Estúdio Eletroacústico Hermann Scherchen).

Concretizado projeto de criação do Estúdio de Música Eletrônica, dois artigos⁴⁴ de Koellreutter tornaram público o conteúdo das duas primeiras aulas ministradas por Ernst Mahle. A primeira com as seguintes informações:

Inaugurando oficialmente o primeiro Estúdio de Música Eletrônica da América do Sul, na Escola Livre de Música de São Paulo, o prof. Ernst Mahle proferiu duas interessantes palestras.

Relatando os caminhos que levaram ao surgimento da música produzida por meios eletrônicos e suas definições, descreveu pormenorizadamente os instrumentos mais usados e esclareceu problemas relacionados com o processo de realização tirando, ao lado disso, algumas conclusões filosóficas.

Fez notar que no início do nosso século a música, ao lado das ciências e da técnica, ficou presa à tradição não só quanto ao material usado mas, também, quanto aos instrumentos que a produziam. Busoni, Schoenberg e outros foram os primeiros a verificá-lo.

Entre os novos pesquisadores do material pela forma eletrônica encontramos John Cage, Jorg Mäger, Fr. Trautwein, Martenot, Bode, Theremin, Hellbg-Lertes.

Os primeiros passos dados foram os da imitação das possibilidades dos instrumentos tradicionais, o que logo foi abandonado, tendo em vista a necessidade de procurar as novas realizações possíveis. Um caminho próprio foi alcançado, experiências foram feitas e, enfim, a libertação foi quase completa. Um mundo novo constitui o primordial problema para aqueles que o desejam conhecer, organizar e nele fundamentar as bases de sua criação.

Encontrar e usar os princípios e leis que o regem e saber dos resultados positivos e negativos que dele poderão derivar, é o assunto para

44 Publicados sob o título Música Eletrônica (I) e Música Eletrônica (II), de 7 e 8/10/1954, publicados no jornal *Diário de S. Paulo*, seção Música, 3.

os debates, discussões e a própria existência dos atuais estúdios de música eletrônica.

E a segunda aula foi ilustrada com gravação de um catálogo de sons preparado nos estúdios da Universidade de Bonn e informava:

Na música eletrônica afirma o prof. Ernst Mahle em sua conferência, o som é produzido por um gerador, uma válvula, onde a altura pode ser regulada pela corrente, por condensadores e por resistências.

Divisores de freqüências permitem transportar o som a qualquer altura desejada.

Falando sobre os diferentes instrumentos eletrônicos onde a geração do som é combinada com diversas maneiras e mecanismos de tocar, mencionou os de Martinot, Heller-Lertes e Theremin.

Elucidou as questões relacionadas com os timbres que, como no material tradicional, estão baseados nos harmônicos, mas tendo as possibilidades de seleção e escolha destes através de filtros e os conseqüentes recursos que daí poderão surgir uma vez que o som gerado, eletrônico, pode possuir maior número de harmônicos do que o acústico.

Exemplificando as possibilidades de gravação do som em todos as suas maneiras, tais como em sentido direto, retrogradação, em secções, intercalado de pausas medidas, fita-sem-fim, o ostinado, superposição de camadas etc., fez ouvir, através de um Ferrofone – instrumento eletrônico gravador e transmissor – experiências feitas nesse sentido e um catálogo gravado nos Estúdios Eletrônicos da Universidade de Bonn, pelo Sr. Meyer Eppler, gentilmente cedido ao Primeiro Estúdio de Música Eletrônica da América do Sul, recentemente fundado em São Paulo.

Por ocasião da passagem do terceiro aniversário da fundação da Escola mais um artigo⁴⁵ de Koellreutter faz referência ao seu Estúdio de Música Eletrônica quando também comenta a metodologia

45 Publicado sob o título Escola Livre de Música no jornal Diário de S. Paulo, em 2/4/1955, seção Música, 3 e 9.

adotada "estritamente individual para as matérias principais" e justifica que "a organização do programa de ensino (que) não está regida pelo número de anos, mas sim pela importância e extensão da matéria". Vejamos:

A Escola Livre de Música, Pró-Arte, comemorou ontem, pela terceira vez, o dia de sua inauguração. Nos três anos de sua existência, a Escola – que é um setor da Pró-Arte, Sociedade de Artes, Ciências e Letras –, criou ambiente que bem se distingue do de outros conservatórios, ocupando lugar especial entre os estabelecimentos de ensino musical.

O que destaca a escola Livre de Música é o ensino estritamente individual das matérias principais, que não permite classes coletivas para piano, instrumentos de orquestra, canto, harmonia e contraponto, nem classes numerosas para matérias como solfejo, história e teoria, para garantir a cada aluno o êxito dos seus estudos, organização que somente é possível, quando o instituto não visa a fins comerciais e quando a organização do programa de ensino não está regida pelo número de anos mas, sim, pela importância e extensão da matéria.

Estudando as obras de todas as épocas, desde o canto gregoriano até a música concreta, com todos os estilos e tendências estéticas, os alunos dedicam-se, com fervor, à música em conjunto. Um corpo coral misto, um quarteto de cordas, assim como vários conjuntos de instrumentos de sopro, realizam todos os sábados audições, apresentando programas em que figuram obras-primas da literatura musical, cujo conhecimento é indispensável ao estudante de música. Magnetofones, ferrofone e melocórdio, instrumentos eletrônicos, estão a disposição dos estudantes de composição, e a classe de regência tem oportunidade de praticar seus conhecimentos com os conjuntos corais da Escola e o Corpo Coral e a Orquestra Sinfônica da Universidade da Bahia, com a qual a Escola Livre de Música estabeleceu importante convênio cultural.

O corpo docente ao qual pertencem Celina Sampaio, Hilde Sinnek, Maria Rosita Salgado Góis. Alexandre Schafmann, Hans Bruch,

Henry Jolles, Johannes Oelsner, José Kliass e outros mantêm-se em constante contato com os alunos que freqüentam a Escola não apenas na hora das aulas, mas sim durante toda a semana, criando, dessa maneira, um importante ambiente cultural e educacional.

Dessa forma a Escola Livre de Música procura introduzir o estudante de música ao mundo das idéias e da arte.

Apraz-me registrar que, ao transcrever neste trabalho, na íntegra, os artigos publicados no *Diário de S. Paulo* e não fazer apenas citações ou paráfrases, moveu-me o desejo de dar aos que deles tomarem conhecimento a oportunidade de apreciar e sentir, o mais fiel e próximo possível, o que foi veiculado naquela época com relação à vanguarda musical em geral e à música concreta e eletrônica em particular e imaginar o impacto resultante para os que buscavam ampliar seus conhecimentos e produzir obras que refletissem as preocupações e os anseios da sua época.

Seguramente, o leitor deste texto deu-se conta de que tanto os envolvidos no trabalho que se realizava na Escola Livre de Música de São Paulo quanto o público que com ela, diretamente ou pela imprensa, mantinha contato, estavam a par do que acontecia naqueles anos, de mais avançado e atual, no que diz respeito à música concreta e à música eletrônica; conheciam não só os nomes mais influentes, mas também suas ideias e seus posicionamentos estéticos; acompanhavam o desenrolar das conquistas; e experimentaram a audição de obras as mais representativas. Todos esses devem ter sofrido um singular desaponte quando tudo foi interrompido para ser retomado somente depois de um hiato de alguns anos, em outros centros e por outros atores.

A notícia da criação do Estúdio de Música Eletrônica chegou ao conhecimento não só dos que se valeram da imprensa, como também dos que foram alcançados por correspondência particular como, por exemplo, Alcindo Flores Cabral e Gyula Kosice.

Em 18 de novembro de 1955, em resposta à notícia que lhe dera Alcindo Flores Cabral, comenta:

Estou, realmente, curioso para conhecer mais de perto o trabalho de que nos falas. O mais extraordinário é que as noções do próprio átomo empregadas como base dos nossos estudos de química se referem a ondas estacionárias (vibrações elétricas) distribuídas no espaço em orientações bem determinadas matematicamente. É possível que eu esteja vendo as cousas pelo prisma de minha especialidade, torcendo a realidade, mas de todo modo a coincidência é interessantíssima. Aqui vai um exemplar do boletim com a primeira parte das "Notas de Química Eletrônica" para que vejas qual o assunto relacionado com o caso. Bem sei da incoerência existência numa aproximação da música com a teoria atômica moderna, mas, de todo modo, o som é onda, e tudo neste universo é constituído por ondas, disse um conceituado filósofo místico da Índia.

Alcindo Flores Cabral (1907-1982) era professor titular de química da então Escola de Agronomia Eliseu Maciel na Universidade Federal de Pelotas. Um dos colaboradores na criação da tabela periódica dos elementos e autor do romance de ficção *Viagem ao Passado* (1975).

Para Gyula Kosice, em carta de 21 de dezembro de 1955, escrevi: "O Estúdio de Música Eletrônica da nossa escola está desenvolvendo-se de maneira indubitável. Creio que em breve teremos a oportunidade de enviar alguma colaboração para as páginas da vossa revista".

Gyula Kosice (1924-) é o nome artístico de Fernando Fallik, natural de Kosice, na Checoslováquia, escultor, artista plástico e poeta naturalizado argentino, líder do Grupo MADI, editor da revista homônima e autor do manifesto de 1946, que, como convidado, participou do III Curso Internacional de Férias da Pró-Arte, em Teresópolis, em janeiro/fevereiro de 1953, quando, com Décio Pignatari, apresentou os princípios estéticos e teóricos que balizavam as atividades do seu grupo, em Buenos Aires.

Como secretário de Koellreutter, sempre que ele se afastava de São Paulo, enviava correspondência para dar ciência do que ocorria e evitar que se preocupasse demasiado com o andamento da Escola e de

seus interesses pessoais. Em 13 e 15 de dezembro de 1955, quando ele estava em Salvador tratando da implementação dos cursos de música na Universidade da Bahia e preparando-se para viagem à Europa, informei que: a) “Brasil, Novaes e eu estamos nos reunindo semanalmente, duas horas cada vez, para tratarmos de vários assuntos relacionados com problemas da música nova. Espero que em março já tenhamos alguma coisa preparada para apresentar ao Estúdio de Música Eletrônica” e b) “Ontem, Antonio Novaes, Brasil e eu reunimo-nos e trabalhamos por duas horas. Tivemos satisfação no tempo que gastamos. O trabalho foi proveitoso. Procuramos, numa equipe de três, colaborar com o Estúdio de Música Eletrônica”.

Finalmente, conforme pode ser observado, o que se fazia na Escola Livre de Música de São Paulo, da Pró-Arte, não ficava restrito ao ambiente circundado por suas paredes, mas ultrapassava seu limite físico, pelos meios disponíveis, se estendia ao grande público com o qual todas as atividades eram compartilhadas, razão pela qual, para esse fim, a cargo de professores e alunos, realizavam-se recitais, concertos, palestras e aulas coletivas, como mostra também o registro abaixo sobre alguns dos eventos anunciados na imprensa paulista como, por exemplo, no jornal *Diário de S. Paulo* relativos ao primeiro Estúdio de Música Eletrônica do Brasil, objeto deste trabalho que aqui chega ao seu fim.

15.09.1954 – Hoje, 15 – Os instrumentos eletrônicos e o novo processo de composição – Conferencista: Ernst Mahle – Escola Livre de Música, Sergipe, 271, às 21h.

12.10.1954 – Amanhã, 13 – Escola Livre de Música – Problemas estéticos da música eletrônica (H. J. Koellreutter) – rua Sergipe, 271, às 21h.

19.10.1954 – Amanhã, 20 – Escola Livre de Música – Mesa Redonda sobre a música eletrônica – Sergipe 271, às 21h.

07.11.1954 – Quarta-feira, 10 – Escola Livre de Música – 1ª aula Música Eletrônica (prof. Ernst Mahle) – Sergipe, 271, 20h.

23.11.1954 – *Amanhã, 24* – Escola Livre de Música – Aula realização música eletrônica – Sergipe, 271, às 20h.

02.06.1955 – *Hoje, 2* – O novo pensamento musical – ensaio de uma estética da música concreta e de um estudo comparativo das tendências vanguardistas da arte hodierna – Conferencista: H. J. Koellreutter – Biblioteca Municipal, às 21h.

Referências bibliográficas

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

Brito, Brasil Eugênio da Rocha. *Mensagem*, de 28.06.2011, por e-mail: brasilbrito@uol.com.br.

Brito, Teca Alencar. *Koellreutter Educador, o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2001.

Cabral, Alcindo Flores. *Carta ao autor*, 18.11.1955.

CULTUARTE. Órgão do Grêmio dos Alunos do Conservatório de Música de Pelotas, nº 11, 14.03.1955: 5.

_____. *Órgão do Grêmio dos Alunos do Conservatório de Música de Pelotas*, nº 14, 01.06.1955: 6-7.

_____. *Órgão do Grêmio dos Alunos do Conservatório de Música de Pelotas*, nº 15, setembro de 1955: 7-9.

Diário de S. Paulo. Calendário: "Os instrumentos eletrônicos e o novo processo de composição". 15.09.1954.

_____. Calendário: "Problemas estéticos da música eletrônica". 12.10.1954.

_____. Calendário: "Escola Livre de Música - Mesa Redonda sobre a música eletrônica". 19.10.1954.

_____. Calendário: "Escola Livre de Música - 1ª aula Música Eletrônica". 07.11.1954.

_____. Calendário: "Aula realização música eletrônica". 23.11.1954.

_____. Calendário: "O novo pensamento musical - ensaio de uma estética da

música concreta e de um estudo comparativo das tendências vanguardistas da arte hodierna". 02.06.1955.

_____. *Notícia*, seção Música. 27.02.1957.

_____. *Notícia*, seção Música. 03.03.1957.

Diário Popular. "Introdução à acústica, para os que fazem e interpretam música". 24.07.1982.

Kater, Carlos Elias. *Música Viva e H. J. Koellreutter, movimento em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001.

Koellreutter, Hans-Joachim. "Souza Lima e Jaime Ingram". *Diário de São Paulo*, seção Música, 06.04.1952, 8.

_____. "Pierre Boulez". *Diário de São Paulo*, seção Música, 26.05. 1954, 8.

_____. "Conferência de Pierre Boulez". *Diário de São Paulo*, seção Música, 05.06. 1954, 7.

_____. "O que acontece pelo mundo". *Diário de São Paulo*, seção Música, 01.03.1955, 6.

_____. "Um Novo Mundo Sonoro". *Diário de São Paulo*, seção Música, 07.08.1952, 8.

_____. "Música Contemporânea". *Diário de São Paulo*, seção Música, 30.01.1954.

_____. "Música Contemporânea". *Diário de São Paulo*, seção Música, 01.08. 1954. 8.

_____. "Música Eletrônica". *Diário de São Paulo*, seção Música, 25.08.1954, 3.

_____. "Música eletrônica I". *Diário de São Paulo*, seção Música, 07.10. 1954.

_____. "Música eletrônica II". *Diário de São Paulo*, seção Música, 08.10.1954.

_____. "Escola Livre de Música". *Diário de São Paulo*, seção Música, 02.04.1955, 3--9.

Mahle, Ernst. *Mensagem e-mail* (ernstmahle@hotmail.com), em 11.04.2011, às 22h21.

Maia, Mario de Souza. "Serialismo, Tempo-Espaço e Aleatoriedade - a obra do compositor Luiz Carlos Lessa Vinholes". Dissertação de mestrado. Universidade Católica, Porto Alegre, 1999.

Medaglia, Julio. "Escola Livre de Música - 50 anos". *Revista Concerto*, Outubro de 2002.

Nattiez, Jean Jacques (ed.). *The Boulez-Cage correspondence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Neves, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 1a edição. São Paulo: Ricordi, 1981.

Novaes, Antonio Galvão. *Entrevista em Florianópolis, SC*, concedida em 20.05.2011.

Sinneke, Hilde. *ABC para Cantores, Oradores e Locutores*. São Paulo: Ricordi, 1955.

Vinholes, L. C. "Concerto de Teremin". *Opinião Pública*, Pelotas, RS, seção Música, 01.12.1952.

_____. "Boulez e Stockhausen I". *Diário de São Paulo*, seção Música, 19.01.1967.

_____. "Boulez e Stockhausen II". *Diário de São Paulo*, seção Música, 20.01.1967.

_____. "Boulez e Stockhausen III". *Diário de São Paulo*, seção Música, 22.01. 1957.

_____. "Uma Antologia Japonesa". *Diário de São Paulo*, seção Música, 04.02.1957.

_____. "De Pelotas". *Diário de São Paulo*, seção Música, 12.03.1957.

_____. "Carta a Gyula Kosice", de 18.11.1955.