

Universidade do Estado de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes

Daniel Costa de Moraes Querino

Música Viva, 1942:

Práticas de cooperação internacional e estratégias de consagração cultural no contexto do
Americanismo Musical de Francisco Curt Lange.

Belo Horizonte

2018

Universidade do Estado de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes

Daniel Costa de Moraes Querino

Música Viva, 1942:

Práticas de cooperação internacional e estratégias de consagração cultural no contexto do
Americanismo Musical de Francisco Curt Lange.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Artes da Universidade do Estado de
Minas Gerais, como requisito necessário à obtenção do
título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Nascimento.

Área de concentração: Artes/ Música

Linha de pesquisa: 1- Dimensões teóricas e práticas da
produção artística.

Belo Horizonte

FICHA CATALOGRÁFICA

Querino, Daniel Costa de Moraes

Q4 Música Viva, 1942: práticas de cooperação internacional e estratégias de consagração cultural no contexto do Americanismo Musical de Francisco Curt Lange / Daniel Costa de Moraes Querino. – Belo Horizonte, 2018.

146 f.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Nascimento

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais

1.Música Viva (Revista) 2. Lange, Francisco Curt, 1903-1997 3. Música – história e crítica – América Latina I. Lopes, Helena II. Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Mestrado em Artes. III. Título

CDD: 780.981

Para Masha e Aliosha.

AGRADECIMENTOS:

À equipe administrativa do Acervo Curt Lange, representados pela pessoa de sua coordenadora geral, a Professora Doutora Edite Rocha. Sem o acesso aos documentos contidos no acervo teria sido impossível a realização desta pesquisa.

À equipe de atendentes e estagiários da biblioteca da Escola de Música da UEMG, representados pela pessoa de sua coordenadora, a bibliotecária Gilsa Helena Texeira, que além de se disponibilizarem prontamente em ajudar na localização de títulos importantes contidos no acervo da biblioteca, também auxiliaram na descoberta dos títulos que não dispunham.

Às secretárias do Programa de Pós-Graduação em Artes da UEMG, Maryvana Monteiro e Maria Nazareth Borges Nunes, que auxiliaram e muito no entendimento de certos protocolos referentes às questões institucionais do programa, e ao corpo docente que colaborou direta e indiretamente na realização desta pesquisa. Em especial meu orientador o Professor Doutor Guilherme Nascimento.

Aos colegas mestrandos, com quem pude discutir e ampliar meus entendimentos sobre música e Arte em especial Pompea Tavares pelas ajuda e companheirismo.

À amiga-irmã, Adriana Penido por todas as colaborações para esta pesquisa e o tempo que disponibilizou, mesmo sem o ter disponível, para me ajudar.

À professora doutora Daniela Fugellie pela gentileza em disponibilizar dois artigos seus, ainda não publicados até o presente momento e também trecho de sua tese de doutorado, que foram importantíssimos para escrita desta dissertação.

À minha Família, pelo suporte emocional. Meu irmão Rubens que ajudou para realização do empréstimo de livros importantes, Sandra e Laura pelo carinho. Ao meu pai, pelo o estímulo ao estudo de música e á minha mãe, que me apresentou os *Clássicos* e não me deixou abandonar o estudo de alemão. E á ambos, por todos os sacrifícios que fizeram para o custeio da minha educação fundamental.

À minha esposa Mariia Andreyevna e meu filho Aleksei Sattva, por todas as horas de convívio sacrificadas para a realização desta pesquisa. E por todo o suporte emocional.

E por último e mais importante, á Shri Mataji Nirmala Devi, fonte de inspiradora de todas as minhas ações.

RESUMO:

A revista *Música Viva*, publicada em 1942, contou com a colaboração de agentes do campo da música de todas as Américas, sugerindo uma rede de colaboradores em um plano internacional, ligados a figura emblemática de Francisco Curt Lange e seus empreendimentos de *Americanismo Musical*. Por meio da correspondência de Lange neste período, trocada com estes agentes, podemos inferir um esquema internacional de cooperação entre profissionais da música de várias partes do mundo, entre os quais podemos destacar: Hermann Scherchen da Suíça, Hans-Joachim Koellreutter e Francisco Mignone do Brasil, Hugo Balzo do Uruguai e Charles Seeger dos Estados Unidos. A tentativa de Lange, ao editar a revista *Música Viva*, foi redimensionar suas práticas de *Americanismo Musical* para uma perspectiva de aproximação com os capitais simbólicos já validados por Hermann Scherchen na Europa. Desta forma, sob a ótica do funcionamento do campo da produção erudita, proposta por Pierre Bourdieu, em sua teoria da economia das trocas simbólicas, a dissertação apresenta a tentativa, por parte Lange, de intercambiar práticas de cooperação internacional, já vivenciadas no campo da música Européia, porém readequadas á rotina cultural da América Latina.

Palavras-chave: Bourdieu, Cooperação internacional, *Musica Viva*, Curt Lange, Koellreutter, Scherchen, Seeger, Mignone, Balzo.

ABSTRACT:

The magazine *Música Viva*, published in 1942, included the cooperation of agents in music area from all over the Americas and was supposed like a net of cooperators inside of one international group that was connected with the emblem figure of Francisco Curt Lange and his *Americanismo Musical*. By the content of Lange's correspondence with these agents during this period we may conclude one scheme of international cooperation between the professionals in music from different parts of the world, such as Hermann Scherchen from Switzerland, Hans-Joachim Koellreutter and Fransisco Mignone from Brazil, Hugo Balzo from Uruguay and Charles Seeger from the USA. The attempt of Lange to edit the magazine *Música Viva* was a way to resize his ploy in *Americanismo Musical* for the perspective approach to the symbolic capitals that were already validated by Hermann Scherchen in Europe. In this way, through the lens of actions of the intellectual production area, proposed by Pierre Bourdieu in his theory of the economics of symbolic exchanges, this dissertation represents the Lange's initiation to exchange the practices of the international cooperation in the area of European music but readapted to cultural routine of Latin America.

Keywords: Bourdieu, International cooperation, *Musica Viva* (Revista), Curt Lange, Koellreutter, Scherchen Seeger, Mignone, Balzo.

SUMÁRIO:

Introdução	10
I - O <i>Americanismo Musical</i> e o campo da cooperação internacional	21
II - A América Latina, um espaço de possíveis	48
III - O <i>Americanismo Musical</i> e a rede de cooperação internacional de Francisco Curt Lange	68
IV- <i>Música Viva, 1942</i>- Intercambio cultural transatlântico	101
Considerações finais	121
Bibliografia	130

INTRODUÇÃO:

A presente dissertação é resultado de uma pesquisa musicológica que se deu entre agosto de 2016 e agosto de 2018. O objetivo da pesquisa era investigar os processos de cooperação internacional estabelecidos mediante os empreendimentos de Francisco Curt Lange na América Latina, sobretudo para a edição de sua revista *Música Viva*, em agosto de 1942.

Comumente o nome *Música Viva* é associado no Brasil à figura emblemática de Hans-Joachim Koellreutter, tido como um dos expoentes da música moderna brasileira. O mais importante trabalho acadêmico feito a partir da presença de Koellreutter, como líder do grupo *Música Viva* no Brasil, foi a tese de Carlos Kater, “*Música Viva: Movimentos em direção à modernidade.*” O trabalho de Kater contribuiu bastante para o entendimento das posições de Koellreutter em relação ao campo da música no Brasil. Muito embora Kater cite a participação de Koellreutter como colaborador de Lange, o musicólogo não apresenta como parte de sua tese, um estudo detalhado da participação de Koellreutter nos empreendimentos do *Americanismo Musical* de Curt Lange e, sobretudo para edição da revista *Música Viva*, editada como parte do *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores*.

De fato, Koellreutter participou no periódico como co-editor em sua única edição. A revista *Música Viva*, editada por Lange, pode ser considerado um importante documento para entendimento das práticas protagonizadas pelos dois alemães na América Latina. Para entender a importância do periódico, tanto para os empreendimentos de Lange em relação ao seu *Americanismo Musical*, quanto para Koellreutter e para seu incipiente projeto de *Musica Viva* no Brasil, fez-se necessário uma revisão bibliográfica a respeito das práticas de cooperação internacional, que de certa forma eles tentaram intercambiar por meio de suas ações em seus países de adoção.

Além da contribuição de Koellreutter, para a publicação da revista *Música Viva*, de 1942, também foi necessário associações por parte de Lange com agentes da política intervencionista dos Estados Unidos para a América Latina, o que favoreceu a construção de um esquema de cooperação internacional entre agentes da América Latina, mais especificamente do Uruguai e do Brasil e agentes da diplomacia civil norte-americana.

Dentro da perspectiva das relações internacionais, poderíamos entender esta aproximação dos compositores norte-americanos e o *Americanismo Musical* de Lange, como um *colocar em prática* de políticas do *soft-power*, por parte dos Estados Unidos em relação à América Latina. Porém muitas outras questões pareceram relevantes de serem levantadas em relação às motivações destes agentes em cooperar.

Tanto no caso de Lange, que atuou dentro de uma esfera institucional, quanto dos compositores norte-americanos recrutados para construção deste relacionamento político cultural interamericano, as motivações não pareceram completamente adequadas às instâncias políticas que lhe serviram de meio para esta cooperação. Optou-se então, por valorizar as motivações dos agentes em relação às contrapartidas possíveis que lhe pareceram favoráveis dentro do campo de produção cultural, em detrimento dos posicionamentos políticos e governamentais aos quais suas imagens estão constantemente relacionadas.

Desta forma, mesmo que a correspondência trocada por eles apresente os indícios da legalidade e oficialidade dos meios que favoreceram sua cooperação, ou seja, papel timbrado, telegramas oficiais, o que pareceu implícito e passível de ser desvelado, foi sua motivação em relação à produção cultural que representaram, bem como o universo de contrapartidas possíveis almejadas mediante os empreendimentos que protagonizaram.

A parte inicial desta pesquisa consistiu na coleta de fontes e documentos referentes às atividades colaborativas protagonizadas por Francisco Curt Lange, nos anos de 1941 e 1942, durante sua estadia em Montevideú. As principais fontes pesquisadas foram as correspondências trocadas entre Curt Lange e esses agentes de sua rede de sociabilidade, quais sejam Hans-Joachim Koellreutter e Francisco Mignone, no Brasil, Hermann Scherchen, na Suíça, Hugo Balzo, em Montevideú, e por vezes na Europa e Estados Unidos. E também Charles Seeger, em Washington, com quem Lange teve uma aproximação neste período.

O acesso a correspondência se deu por visitas periódicas ao Acervo Curt Lange, localizado no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no campus de Belo Horizonte, na Pampulha.

As correspondências trocadas por Lange e os diversos interlocutores com os quais se correspondeu, ao redor do mundo, estão contidas na série 2 de documentos e dossiês do Acervo Curt Lange. Esta série é dividida em duas subséries de dossiês: as subséries 2.1 e 2.2.

A subsérie 2.1 contém as cartas que Lange enviou durante sua vida. Segundo o próprio guia do acervo, Lange deixou arquivada a totalidade de cartas enviadas por ele em cópias de papel carbono, e cuidou de organizá-las cronologicamente. A subsérie 2.1 é constituída por aproximadamente 58.000 cartas, em 186 dossiês. Estas correspondências foram enviadas para interlocutores em diferentes partes do mundo.

A subsérie 2.2 contém as correspondências recebidas de seus interlocutores ao redor do mundo, também devidamente arquivadas e catalogadas por Lange. Devido às questões legais, as cartas que Curt Lange recebeu ao longo de sua vida, embora contidas em seu acervo, não podem ser fotografadas sem autorização prévia dos detentores dos direitos intelectuais de seus remetentes, o que não impede que sejam manuseadas e reescritas para uso de pesquisa. Esta subsérie é organizada em 2.565 dossiês, cada qual contém 40.100 cartas, folhetos, folders, panfletos, cartões, mapas, artigos de jornal, cartazes, separatas, boletins e até mesmo partituras.¹

Embora os documentos contidos nas subséries 2.1 e 2.2 apresentem em geral um caráter suposto de complementaridade de conteúdos, uma vez que as cartas enviadas podem ser seguidas de cartas respondidas, a organização dos dossiês não segue este quesito para catalogação dos documentos. Cabe então ao pesquisador a tarefa de organizar, sempre que possível, as cartas dentro desta lógica de pergunta e resposta. Tarefa dificultada pela gama de assuntos contida em determinadas cartas. Lange se correspondeu com agentes da produção cultural do mundo inteiro, o que justifica a existência de cartas em diferentes línguas, como o inglês, espanhol e português. E como não poderia deixar de ser, em alemão, língua materna de Lange.

O Acervo Curt Lange contém um grande número de correspondências escritas na língua alemã, em sua maioria, são cartas enviadas e imigrantes alemães, músicos

¹ Dados do Acervo Curt Lange.

ou musicólogos com atuação na América Latina. Como foi o caso de sua correspondência com Koellreutter, residente no Brasil, com quem se correspondeu por quase todo o período de sua vida. Sobretudo na década de 1940.

O fluxo de correspondência entre Curt Lange e Koellreutter na década de 1940 foi bastante intenso. Entre as cartas contidas no Acervo Curt Lange, cerca de 280 teriam sido enviadas para Koellreutter, entre os anos de 1940 e 1989. A primeira correspondência enviada de Lange para Koellreutter, segundo os dados do próprio acervo é datada de 4 de novembro de 1940, tendo sido enviada ao Brasil por Lange, remetida de Montevideu. Deste contingente de 280 cartas enviadas de Lange para Koellreutter no Brasil, 56 cartas foram enviadas em 1941 e 51 no ano seguinte. Também, estão contidas no Acervo Curt Lange, as cartas escritas por Koellreutter, recebidas por Lange. As cartas enviadas de Koellreutter para Lange estão contidas nos dossiês 2.2. S15. 0949, 2.2. S15, 2.2.0950, 2.2.0951, 2.2.0952, 2.2. 0953, onde também podemos encontrar além das cartas, notas de jornal esboços de textos e outros documentos importantes que sugerem uma grande aproximação entres os dois alemães.

Para a realização da pesquisa optou-se em fazer um recorte temporal que abarcasse as correspondências enviadas durante o ano de 1941, valorizando o período que antecedeu a publicação da revista *Música Viva*. O mesmo critério foi utilizado em relação às cartas de Koellreutter enviadas a Lange, respeitando o marco do ano de 1941. Desta forma, no corpo da dissertação serão apresentadas em sua maioria cartas e documentos referentes à Koellreutter contidos no dossiê 2.2. S15. 0949, que contém as correspondências referentes a este período previamente delimitado. Tanto as cartas recebidas de Lange por Koellreutter, tanto as enviadas, foram escritas em sua maioria na língua alemã, ocorrendo exceções escritas em espanhol, o que pode sugerir co-autoria na escrita do documento epistolar, sabendo-se que Lange contava com um corpo de assessores para seus empreendimentos em Montevideu, como foi o caso de Diego Erradonia, que escreveu para Koellreutter, neste período, a pedido de Lange.

Além de Koellreutter, durante a década de 1940, Lange se correspondeu com o compositor brasileiro Francisco Mignone. Segundo os dados do Acervo Curt Lange, a primeira carta enviada de Lange para o compositor carioca, teria sido em 14 de janeiro de 1935, alguns anos antes da chegada de Koellreutter ao Brasil. Lange e Mignone se

mantiveram em contato por meio epistolar até a década de 1980, tendo sido enviadas durante este período um total de 18 cartas. Em 1941, Lange teria enviado 5 cartas a Mignone, todas destinadas ao Rio de Janeiro.

As cartas recebidas de Lange, enviadas por Mignone, não obedecem ao padrão de organização e cuidados que Lange dedicou aos seus escritos epistolares. As cartas do compositor foram escritas em sua maioria à mão, fazendo uso de letra cursiva, sugerindo uma escrita rápida, tornando-as pouco legíveis, o que dificultou muito o entendimento da correspondência, que infelizmente não pode ser fotografada em respeito às questões legais de uso de material intelectual autoral. Estas cartas escritas por Mignone estão contidas no dossiê 2.2. S15. 0990, tendo sido a primeira delas datada em 09 de janeiro de 1935 e a última em 05 de agosto de 1971. A maioria das cartas de Mignone para Lange, foram escritas em português e as recebidas de Lange, estão em espanhol.

Entre as décadas de 1930 e 1960, Lange e Hugo Balzo se corresponderam com alguma periodicidade. As 28 cartas contidas no Acervo Curt Lange, enviadas de Lange para Balzo, foram escritas em espanhol, idioma nativo do pianista uruguaio. A primeira correspondência contida na subsérie 2.1, remetida a Balzo, foi datada de 11 de maio de 1934. Chama a atenção os diferentes destinos das cartas enviadas a Balzo, uma vez que o pianista esteve em diferentes partes do mundo ao longo de sua carreira artística, como Nova York, Paris e São Paulo. A última carta recebida por Balzo, enviada por Lange, foi datada de 5 de abril de 1962. As cartas recebidas por Lange, remetidas por Balzo, estão reunidas no dossiê 2.2. S74. 2389, que contém cartas de Balzo, recebidas por Lange entre 30 de dezembro de 1936 e 23 de janeiro de 1942.

Também escritas em alemão, foram as cartas trocadas entre Lange e o regente alemão, auto-exilado na Suíça, Hermann Scherchen. Ao todo 19 cartas foram enviadas de Lange para o regente alemão, tendo sido a primeira delas datada de 30 de julho de 1936, destinada a cidade de Rhode St. Genèse na Bélgica. Os dois alemães se corresponderam durante as décadas de 1930 e 1960, tendo sido bastante variado os locais de envio desta correspondência. Chama à atenção, a variedade de empreendimentos de Scherchen, devidamente registrados nos papéis timbrados de cartas enviadas por ele a Lange, do qual podemos concluir que os dois alemães se mantiveram em contato ao longo de suas carreiras,

colaborando entre si durante os mais importantes momentos da carreira de Scherchen, como quando foi regente da orquestra de rádio de Zurique até o período em que Scherchen fundou seu importante estúdio em Gravesano. As cartas de Scherchen para Lange, reunidas no Acervo Curt Lange, estão contidas no dossiê 2.2. S72. 2346, recebidas entre 22 de julho de 1946 a 01 de agosto de 1950.

As cartas enviadas de Lange para Charles Seeger foram escritas em alemão, inglês e espanhol. Assim como no caso de Koellreutter, os dois musicólogos, Lange e Seeger, tiveram um grande número de correspondências trocadas durante suas vidas. A primeira carta enviada por Lange para Seeger, contida no Acervo Curt Lange, foi datada de 26 de setembro de 1939, tendo sido enviadas 117 cartas entre as décadas de 1930 e 1982. Durante o ano de 1941, Lange enviou 18 cartas ao musicólogo norte-americano, e 13 cartas durante o ano de 1942, tendo sido a última carta enviada, contida no Acervo Curt Lange, datada em 16 de novembro de 1948.

As correspondências como fonte ou documento, têm ocupado um papel importante para as pesquisas em história cultural, história da música e musicologia histórica. Para André Cotta, a utilização da correspondência como fonte para pesquisas apresenta aspectos peculiares, referentes ao tipo de escrita, que ele tratou de “escrita auto-referencial” ou “escrita de si”, referindo-se ao individualismo moderno, quando a participação do cidadão comum aparece na construção de uma memória socialmente reconhecida (COTTA, 2006: 4). Muito embora a autenticidade das fontes epistolares como fontes passíveis de serem pesquisadas, certos problemas metodológicos advêm também com seu uso em pesquisas desta natureza. Bourdieu chama a atenção para pontos relevantes do uso do discurso sobre si como ferramenta para obtenção do conhecimento.

Para Bourdieu o nome próprio, seria o suporte do que chamamos estado civil, referindo-se como conjunto de propriedades ligadas às pessoas para as quais a lei civil associa efeitos jurídicos (BOURDIEU, 2006: 188). Vale dizer que é por meio das certificações de estado civil, como a certidão de nascimento, documentos de nacionalidade e outros, que segundo Bourdieu, se dá o ato inaugural que marca nosso acesso a vida social (BOURDIEU, 2006: 188), o que significa dizer que os agentes aqui envolvidos nestes emaranhados de posicionamentos do campo da cultura, e que de certa forma validam suas

posições ora como artistas, ora como intelectuais da arte, fazem isso por que em uma primeira instância já foram nominados dentro de um sistema complexo sócio-cultural, onde as marcas de seu ato inaugural se fazem presente em suas tomadas de posição.

Assim, não podemos desconsiderar as posições sociais e as hierarquias que se estabelecem em relação aos posicionamentos geopolíticos em que se inserem os agentes deste processo de cooperação. Seja pela posição privilegiada dos compositores norte-americanos em relação à *retradução* dos capitais financeiros que as políticas que representam alcançaram dentro do campo, ou pelos tipos de adequação que Lange e Koellreutter, os estrangeiros, precisaram fazer para se movimentar dentro de sua eterna condição de *outsiders* em relação ao posicionamento que almejaram dentro do campo.

A correspondência de Curt Lange com estes agentes, muito embora possa ser apreendida dentro do entendimento do discurso de si, o que sugere uma série de cuidados por parte do pesquisador em relação a esta tipologia de fonte histórico-musicológica, também pode apresentar um caráter profissional e técnico em relação às práticas editoriais protagonizadas por Lange. Para Bourdieu, por meio do discurso de si mesmo, se daria o processo de apresentação pública ou ainda a oficialização de uma representação privada da própria vida do sujeito deste discurso (BOURDIEU, 2006: 186), o que não pode ser, mesmo dentro de um caráter técnico-profissional, desvinculado do desejo de publicidade de um agente.

Desta forma, Lange parece ter consciência da importância de como os vestígios que deixou dentro das séries de correspondências cuidadosamente arquivadas ao longo dos anos, poderiam validar o grande relato de si mesmo que almejou como contrapartida de suas ações culturais e que culminou em seu grande arquivo pessoal de práticas profissionais. Assim, também vale lembrar que para Bourdieu, as leis da biografia oficial tenderão a se impor muito além das situações oficiais, através dos pressupostos inconscientes da interrogação (BOURDIEU, 2006: 184), o que pode ser percebido no caso de Lange, como sua preocupação com a cronologia e tudo o que é inerente á representação da vida como história.

Neste ponto chama a atenção, a necessidade do investigador em tentar manter a distância objetiva entre aquele que investiga e o meio em que o relato do investigado se mantém definido como estrutura, ou talvez substância: O Arquivo. O Acervo Curt Lange ocupa hoje um lugar especial para a pesquisa histórico-musicológica do Brasil. É preciso atentar que todas as etapas de organização da materialidade deste arquivo foram orientadas mediante este posicionamento em relação ao relato de sua própria história, que Lange quis tornar pública.

O uso da correspondência trocada por Lange apresentou uma série de cuidados metodológica em relação à investigação feita para a realização desta pesquisa, sobretudo no caráter documental desta correspondência. Muitas cartas apresentam situações de cunho oficializador de tomadas de posição em relação às instituições que Lange trabalhou ou se relacionou. Porém, a rede de sociabilidade observada dentro deste universo epistolar apresenta, dentro de um sistema próprio de publicidade de discurso privado, evidências do desejo de Lange de que a história de uma vida pudesse ser contada, como sendo história de uma produção, ou de uma opção supostamente ideologia em relação ao campo da cultura.

Também fazem parte dos documentos analisados, os currículos do envolvidos, programas de conferências, notas de jornal, e partituras. Assim como a subsérie 2.2, a série 4 do Acervo Curt Lange, reúne as partituras e partes musicais arquivadas por Lange. Outras fontes pesquisadas foram recortes de revista e notas de jornal contidas na série 3, intitulada pelo próprio Lange, como série Vida, pois contém documentos pessoais, tais como os passaportes do musicólogo, contratos, relações de despesas e honorarias concebidas a ele, além do material de trabalho.

Esta série é constituída por 894 dossiês, contendo aproximadamente 7.000 itens documentais, organizados cronologicamente, com abrangendo os anos de 1923 e 1944,² e nela está contida o exemplar da revista *Música Viva*, editada por Lange em 1942, que foi um dos importantes documentos utilizados para a realização desta pesquisa e posteriormente da dissertação. A revista *Música Viva* e outros documentos referentes à sua publicação estão contidos no dossiê 3.122n.

² Dados do Acervo Curt Lange.

Do ponto de vista do entendimento da cooperação internacional entre profissionais da música, os trabalhos de Daniele Fugielle, Corrine Pernet e Christine Sibille foram importantes, contribuindo bastante para entender, em uma perspectiva global, como se estabeleceram as práticas colaborativas protagonizadas por Lange. As pesquisas com abordagens em história global têm apresentado metodologias para o entendimento de eventos que se dão em um universo de práticas transnacionais, como o caso dos festivais internacionais de música e suas implicações no desenvolvimento da produção musical internacional. Quando fazemos uso de tais metodologias podemos observar que certos eventos só podem ser percebidos em uma perspectiva global. E *Musica Viva*, por todas as apropriações que foram feitas a partir dos empreendimentos de Hermann Sherchen, parece ser um grande exemplo disto.

Dentro deste contexto, embora o termo *Musica Viva* tenha alcançado certa popularidade no Brasil, pareceu necessário para esta pesquisa uma ampliação para uma perspectiva global para um melhor entendimento de seu uso na América Latina. Por ter sido necessário, como parte desta pesquisa, uma revisão bibliográfica referente à história dos agentes envolvidos, optou-se por manter a grafia de certos termos em seu idioma original, ou como foi mais recorrente seu uso nas fontes investigadas.

A maior parte das traduções foi feita pelo próprio autor deste trabalho e optou-se por manter a maior parte dos nomes de associações e fundações no seu idioma de origem, ou como foi mais recorrente seu uso em fontes e escritos pesquisados para a dissertação.

A história da música da década de 1940 vem chamando atenção de pesquisadores de diversas áreas, interessados no entendimento da construção de uma diplomacia internacional por agentes civis. Neste contexto a música torna-se referência para este fenômeno, tanto pelas organizações transnacionais protagonizadas por músicos, quanto pelo impacto que as ondas migratórias exerceram na circulação da vanguarda musical no século XX, sobre tudo na década de 1940.

Porém, embora as metodologias de abordagem global tenham um peso para o entendimento dos eventos analisados nesta pesquisa, não foram suficientes para elucidar as

motivações e posicionamentos que os agentes deste processo de cooperação internacional empreenderam na América Latina da década de 1940. Mesmo que a estratégia vigente dentro deste processo de posicionamento artístico e cultural na América Latina fosse à cooperação internacional, as questões que pareceram definitivas para motivar seus agentes, foram a luta por um posicionamento dentro do campo da produção erudita deste continente. Dentro deste contexto, pareceu um caminho viável para análise dos eventos pesquisados para a escrita desta dissertação, dentro desta perspectiva global, o uso dos apontamentos de Pierre Bourdieu sobre o funcionamento do campo da cultura erudita, feitos a partir de sua teoria da economia das trocas simbólicas.

O enfoque funcionalista de Bourdieu privilegia uma abordagem na qual os agentes são analisados por seu posicionamento dentro da estrutura do campo de sua atuação e para o qual a distinção e a conquista de adesões são estratégias que orientam suas ações. Dentro desta perspectiva analítica estrutural, almejou-se uma interpretação dos eventos que se deram por meio da cooperação internacional protagonizados por estes profissionais da música, que de certa maneira perceberam que a América Latina poderia ser um espaço de possíveis configurações para seus empreendimentos.

A presente dissertação foi dividida em quatro capítulos, sendo o primeiro *O Americanismo Musical e o campo da cooperação internacional*. Este capítulo introdutório apresenta, a partir da teoria do campo da produção erudita de Pierre Bourdieu, um pouco do funcionamento do campo da música erudita no século XX, também faz apontamentos sobre o uso da teoria da economia das trocas simbólicas para na análise que Sérgio Miceli faz do fenômeno de *nacional estrangeiro*, usando a produção pictórica do modernismo brasileiro como referência.

O capítulo apresenta ainda um estudo das ligas e sociedades de cooperação internacional, na primeira metade do século XX. Traz informações sobre a IGNM e o *Musica Viva* de Hermann Scherchen, bem como as associações congêneres nos Estados Unidos e América Latina e traçando um panorama dos esquemas de cooperação internacional entre profissionais da música na Europa e nas Américas, situando o Americanismo Musical de Lange, neste contexto de trocas e associações internacionais.

O segundo capítulo, intitulado *América Latina, um espaço dos possíveis*, apresenta a trajetória artística de Hermann Scherchen, valorizando o aspecto associativo e internacional dos empreendimentos que realizou ao longo da vida, sobretudo nas trocas que empreendeu com Curt Lange e seu interesse na América Latina com um campo possível de ampliação de sua produção.

O terceiro capítulo, *O Americanismo Musical e a rede de cooperação internacional de Francisco Curt Lange*, situa a atuação de Curt Lange na década de 1940 no Uruguai e apresenta as similaridades entre seus empreendimentos no campo da música na América Latina com os empreendimentos de Scherchen. O capítulo também traz exemplos de sua rede de cooperação neste continente, dando destaque a aproximação de Lange com agentes da Política da Boa Vizinhança, em especial Seeger e Copland, bem como com os seus principais colaboradores internacionais, quais sejam Balzo, Mignone e Koellreutter, em seus respectivos países de atuação.

O último capítulo, intitulado de *Música Viva, 1942- Intercâmbio cultural transatlântico* apresenta Koellreutter como empreendedor no campo da música brasileira e como agente de cooperação nos empreendimentos de Lange. Também apresenta a revista *Música Viva*, de 1942, como um produto de cooperação entre agentes de vários países e por meio da revista, apresentam-se as práticas de intercâmbio cultural protagonizadas pelos dois alemães.

CAPÍTULO I – O *Americanismo Musical* e o campo da cooperação internacional

1. O campo de produção erudita.

A contribuição de Pierre Bourdieu para a compreensão do funcionamento do campo de produção erudita, seus mecanismos de organização interna, de busca de autonomia e autenticidade cultural, têm possibilitado o entendimento de vários processos de organização social dentro do campo da Arte, não somente no tocante a literatura e artes plásticas, terrenos priorizados por Bourdieu para aplicar sua teoria, mas também em outras artes como o teatro e a música. Bourdieu considerou o campo de produção erudita como um sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias que se relacionam no que se refere à produção e circulação de bens simbólicos. Tais instâncias organizam as divisões de trabalho definidas pelos produtores, reprodutores e difusores da produção artística e de seus processos de apreensão da obra de arte. Para uma melhor compreensão da lógica de funcionamento do campo de produção erudita, precisamos entender de que forma se relaciona objetivamente esta divisão de trabalho que organiza agentes de produção, reprodução e difusão e em que medida estas relações objetivas entre tais funções dentro do campo de produção erudita colaboram para o processo de sacralização dessa produção e de seus agentes.

O processo de construção do valor de uma obra de arte ou a construção da crença professada no seu valor se dá no reconhecimento e aceitação da lógica que organiza o campo de produção erudita, para qual a postura aparentemente desinteressada dos produtores em relação às práticas mercantilistas, que poderiam “subjugar” o produto artístico a uma lógica de economia corriqueira, determina a médio ou longo prazo, um acúmulo de capital simbólico que pode vir a ser também capital econômico e financeiro.

No campo da consagração, a relação entre os agentes de produção e de reprodução se dá por um pretenso desinteresse pelas práticas comerciais por parte dos produtores e pelo respeito por parte dos agentes de reprodução à lógica que sustenta o campo, para qual os valores simbólicos remetidos às práticas de produção não podem se apresentar se não de maneira desinteressada em relação ao sistema econômico vigente. Dentro desta lógica, o autor

posiciona-se ou é posicionado³ como referência fundamental para determinação do valor da obra, ocupando uma posição importante dentro do círculo de formação da crença de uma determinada produção artística. Dito de outra forma, o autor ocupa uma importância dentro deste círculo simbólico de poder, por que dá nome e corpo a uma produção, ou movimento. E sua representatividade simbólica esta agregada ao processo de sacralização da obra, desta forma “o artista se torna equivalente a um líder” (BORN, 1995: 28).

A lógica de *denegação* da “Economia” que Bourdieu descreve como recusa do comercial, como denegação coletiva dos interesses e ganhos comerciais, ou como um recalçamento constante coletivo do interesse propriamente econômico, dá àquele que intermedia a produção cultural e as práticas comerciais, desinteressadas por assim dizer, um lugar privilegiado dentro das funções relativas que podem ser ocupadas dentro do campo.⁴ Dentro deste processo de dissimulação que se apresenta no “interesse desinteressado”, é que está posicionado como “descobridor”, ora marchand ora editor, o principal explorador do trabalho do criador: “é aquele que explora o trabalho do criador fazendo o comércio do sagrado” (BOURDIEU, 2004: 22).

E como “banqueiros culturais”, pacientes entendedores do campo e de suas hierarquias de construção simbólicas e práticas, fazem uso do capital simbólico que lhes é conferido. Esta acumulação legítima de capital permeia o relacionamento de produtores e seus descobridores em uma moeda que se materializa pelo poder de consagrar. Numa linha geral, podemos perceber que dentro do campo de produção erudita, o embate para consagração artística se dá na construção de uma autoridade que valoriza a autoria como marca de uma autenticidade sustentada sempre pelo valor consagrado de uma assinatura ou de um nome.

O capital de consagração implica no poder de consagrar objetos ou pessoas, obra de arte ou os artistas, um processo cultural ou uma técnica de criação específica que pode caracterizar um tipo de criação ou uma escola, movimentando uma economia que é simbólica, mas também pode ser prática, e que dá a médio e longo prazo aos seus entendedores, quando conseguem respeitar todos os princípios inerentes ao campo, a possibilidade de obter

³Aqui existe a questão de quem é o descobridor, como sugere Bourdieu, o descobridor do criador, ou ainda o criador do criador. O que reforça dentro do campo de produção erudita a questão de onde vem o poder de consagrar.

⁴A questão aqui é quem cria o criador? Seria o descobridor o criador do criador? No círculo da crença, segundo Bourdieu, seria um recuo sem fim tentar levantar “o primeiro começo” no tocante a esta questão.

benefícios desta operação. “Esta autoridade não é outra coisa senão crédito de agentes que constituem relações tanto mais preciosas quanto maior for o crédito de que eles próprios se beneficiam” (BORDIEU, 2004: 38).

É necessário destacar alguns pontos importantes que organizam a fala de Pierre Bourdieu e precisam ser considerados para análise do campo, sobretudo pela sutileza que dissimula sua natureza de arena, onde o acúmulo de energias se confronta para o estabelecimento de uma lógica que é sempre desigual e onde a violência do campo de forças se apresenta na constatação de que os dominantes ocupam uma posição legitimada e de direito. Assim, o poder pode ser visto como uma das questões centrais dos estudos de Pierre Bourdieu, bem como as desigualdades sociais decorrentes dos processos de sacralização dentro do campo.

Talvez a principal contribuição de Bourdieu fora destacar a formação de verdadeiros campos de batalha durante o processo de constituição dos grupos intelectuais, que buscam impor o seu instrumental teórico-prático, ‘o poder simbólico’ particularmente sobre os demais grupos em disputa por poder e em geral sobre todo o conjunto da população. (REIS, 2008: 74)

Fato que não impede a entrada de novos pretendentes no campo, que se utilizam apenas de sua confiança e de estratégias de subversão que lhe serão válidas se conseguirem derrubar a hierarquia do campo.

Os problemas sociais são relações sociais. Eles se definem no enfrentamento entre dois grupos, dois sistemas de interesse e de teses antagonistas; na relação que os constitui, a iniciativa da luta, os próprios terrenos em que se travam, incumbe aos pretendentes à quebra da doxa, o rompimento do silêncio e o questionamento (no verdadeiro sentido) das evidências da existência sem problemas dos dominantes. (BOURDIEU, 2004: 32)

Para os dominantes parece natural ocupar o lugar que lhes é cabido e podem fazer isso por meio de estratégias de conservação de sua posição. As estratégias para os dominados sempre se posicionam favoráveis em relação ao retorno da lei fundamental do campo, onde o princípio é a *denegação*, como base de todos os julgamentos dentro do campo de produção erudita. “É assim que a lei fundamental do campo se encontra incessantemente lembrada e reafirmada pelos novos pretendentes que têm o maior interesse pela *denegação* do interesse” (BOURDIEU, 2004: 30). O julgamento, ou seja, a balança que sinaliza valores dentro desta economia, do que é arte pura ou não, vanguarda ou modismo, valor ou dissimulação, nasce

deste princípio fundamental que organiza o campo: a *denegação*. No retorno a este princípio, um retorno às fontes, os pretendentes podem de uma só vez se voltar contra o sistema exterior e contra os dominantes.

Englobam na mesma condenação tanto os vendilhões do templo que introduzem determinadas práticas e interesse comerciais no terreno da fé e do sagrado, quanto os fariseus que tiram benefícios temporais do capital de consagração acumulado mediante a submissão exemplar às exigências do campo. (BOURDIEU, 2004: 30).

Assim os novos pretendentes reafirmam a lei fundamental do campo, e é a ambiguidade do universo da arte que lhes permite sua entrada nesse campo, mesmo que portem ainda poucas moedas:

A ambigüidade profunda do universo da arte é o que faz com que de um lado, recém-chegados desprovidos de capital possam impor-se no mercado valendo-se dos valores em nome dos quais os dominantes acumularam seu capital simbólico, e com que de outro lado, apenas aqueles que sabem contar e compor com sujeições econômicas inscritas nessa economia denegada possa colher plenamente os lucros simbólicos e mesmo “econômicos” de seus investimentos simbólicos. (BOURDIEU, 1996: 171).

O embate entre artistas e intelectuais para consagração, como ocorre no campo da literatura, onde o mercado editorial e a crítica literária exemplificam as divisões de trabalho de reprodução, segundo Bourdieu, definem a “arena” da disputa pela consagração cultural e pelo poder de conceder consagração à própria produção cultural. Este embate pela consagração é o que direciona esforços para a autonomia do campo em relação à sua necessidade interior de definir suas próprias normas de produção e critérios para avaliação de seus produtos, *retraduzindo* e reinterpretando as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento.

Na condição de sistema fechado em relação ao externo, dado pela ruptura desejável com o campo dos não produtores e a oposição aos critérios do campo da indústria cultural, o campo de produção erudita progride como campo quando caminha em direção à autonomia de exercer suas próprias regras, principalmente em relação ao processo de sacralização de sua própria produção. “Pode se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder de que dispõe para definir normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtores” (BOURDIEU, 2013: 106).

As relações objetivas estabelecidas entre diferentes instâncias definidas pela função que os agentes cumprem na divisão do trabalho dentro do campo definem o sistema de produção e circulação de bens simbólicos, porém é a busca por uma autoridade em relação à autenticidade que movimenta o campo de produção erudita e organiza as instâncias da reprodução e consagração na direção de uma autonomia de seus próprios processos. Assim “todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua pretensão à legitimidade cultural”. (BOURDIEU, 2013: 107).

2. O campo da música Erudita.

Embora Bourdieu não tenha dedicado, na mesma proporção, escritos sobre a música erudita como fez com a literatura e outras artes, não quer dizer que a música, e seus processos de organização, enquanto campo de produção erudita, não tenham elementos suficientes para exemplificação de sua teoria. Pelo contrário, sobretudo após a produção de vanguarda experimentada pela música no século XX, onde as questões técnicas e materiais da música forçaram o campo de sua produção a uma ruptura cada vez mais significativa em relação ao público de não produtores, exigindo um esforço de organização interior muito definido e um embate de proporções desiguais entre produtores.

A história recente de um modo de expressão como, por exemplo, a música, extraiu princípio de sua evolução da busca das soluções técnicas para problemas fundamentalmente técnicos, estritamente reservados a profissionais dotados de uma formação especializada, e parece como a realização do processo de refinamento que tem início no momento em que a música popular é submetida a manipulação erudita de um “corpo de profissionais. (BORDIEU, 2013:201)

De fato, toda a produção musical do século XX parece ter sofrido o impacto violento do embate que as diversas correntes artísticas⁵, de vanguarda ou de conservação⁶, estabeleceram entre si para a concorrência em relação à autenticidade cultural de seus bens

⁵O melhor exemplo do embate por prestígio e consagração cultural dentro do campo da música erudita, no princípio do século XX, se deu pela polarização estabelecida entre os pares Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky e seus admiradores.

⁶Dentro desta lógica, o campo da música erudita parece trazer exemplos diversos de como os processos de concorrência por autonomia entre agentes de produção se estabelecem. Como no caso do embate entre correntes musicais distintas que se estabelecem no decorrer da primeira metade do século XX, considerando sempre a emblemática disputa entre Stravinsky e Schoenberg, que é sempre vista como a tônica da organização por uma grande concorrência por legitimidade de meios de produção, o que levou gerações de artistas a se juntarem ou se oporem em virtudes das questões estéticas que viram representadas nestes dois importantes nomes da produção composicional no século XX e das escolas artísticas que se estabeleceram a partir de sua produção tanto na Europa como nas Américas.

simbólicos, bem como pelo poder de conceder autenticidade e de ter autonomia em relação às regras de sua produção. Partindo do modelo da escola de Arnold Schoenberg e de seus seguidores que buscou autenticidade em sua produção musical dentro de uma sistematização de sua prática composicional, caminhando sempre para o entendimento da necessidade de um método⁷ que supostamente conduzia processos composicionais que já estavam implícitos na tradição musical, podemos entender como este campo fechado de produtores se organizou para estabelecer um processo de consagração e busca de autonomia do campo:

Assim, René Leibowitz descreve a obra revolucionária de Schoenberg e de seus discípulos, Berg e Webern, como o produto da tomada de consciência e da prática sistemática, nos termos do citado comentarista, “Ultra consequente”, dos princípios inscritos em estado implícito em toda a tradição musical do ocidente a qual, desarte, encontra-se implicada em obras capazes de superá-las pela formulação de um outro modo de realizá-la. (BORDIEU, 2013: 115)

Leibowitz⁸ pode ser visto como uma agente de reprodução e difusão em relação ao campo da música vienense da primeira metade do século XX, ocupando, como agente, posições relativas dentro do sistema de viabilização da publicidade da obra de arte. Aqui os agentes ocupam posições relativas e flutuantes em relação ao sistema de publicidade das obras, estabelecidas pelo conjunto de propriedades de recepção que, segundo Bourdieu, a obra revela no processo de tornar-se pública. “Relações entre o autor e editor, entre o editor e crítico entre o autor e a crítica etc., são comandadas pela posição relativa que tais agentes ocupam na estrutura do campo de produção erudita” (BOURDIEU, 2013:113).

Compositor de projeção menor, admirador da obra de Schoenberg, Leibowitz, como regente de orquestra garantiu a reprodução das obras que consagrariam Schoenberg e sua escola. Mais tarde, como escritor, musicólogo e pedagogo da música, Leibowitz e outros agentes articularam, por meio das instâncias de sacralização, os processos que garantiram a autoridade cultural aos agentes envolvidos neste processo⁹. O campo das instâncias aqui precisaria ser mais bem contextualizado, salvo que na busca de sua autonomia como campo,

⁷Trata-se aqui do dodecafonismo musical.

⁸René Leibowitz foi um compositor, regente, produtor e musicólogo, em cuja produção acadêmica podemos destacar vários títulos referentes à produção musical de Schoenberg e sua escola, inclusive Livros que apresentam o método de composição serial. Em português, seu livro “Schoenberg” publicado pela Editora *Perspectiva*, pode ser visto como um grande exercício de sacralização da obra do compositor austríaco, o que lhe rendeu o título de Mestre Leibowitz por Willy Correa de Oliveira.

⁹O modo de produção erudito, segundo Bourdieu, inclui instâncias capazes de assegurar não apenas a produção de receptores dispostos e aptos a receber a produção cultural feita, mas também produzir agentes capazes de reproduzi-la e renová-la.

tais instâncias passam a ser mais estruturadas e a música assim como a literatura tem suas especificidades de campo.

A música erudita como campo de produção de arte erudita precisa construir instâncias específicas para sua execução, quais sejam a reprodução de partituras, o que gera um mercado editorial próprio, a execução de obras por meio de orquestras, grupos e solistas. O que requer instâncias organizadas de reprodução, que incluem formação de artistas intérpretes, revistas especializadas e financiamento de orquestras dentre outros itens.¹⁰ Dentro do estágio de autonomia do campo atingido pelos processos vividos no século XX, que propiciaram um distanciamento gradativo da produção musical em relação ao público, o campo da música erudita requer uma tradução da produção do campo para apresentar alguma inteligibilidade ao público dos não produtores. O que coube dentro do próprio campo recrutar entre os produtores, agentes capazes de construir uma interpretação da produção para propiciar o entendimento dos mais afastados do campo de produção da música erudita.

Em lugar de determinar a função de tradutor ou explicador do campo somente por meio da figura do crítico, como é comum na literatura e nas artes plásticas, no campo da música seria melhor se ater às habilidades de *expert* que são comumente atribuídas ao crítico:

E mais, por intermédio de suas interpretações de “expert” e de suas leituras “inspiradas”, tal crítica garante a inteligibilidade de obras fadadas pelas próprias condições que foram produzidas a permanecer muito tempo inteligíveis para aqueles não estão bastante integrados no campo dos produtores, e por este motivo nem podem conceder a tais obras uma presunção de inteligibilidade. (BOURDIEU, 2013: 107)

Enquanto na literatura, nas artes visuais e no teatro, a figura do crítico tende a ser construída dentro de uma singular solidariedade dentro do campo, na música isto não parece ser diferente, mas o caráter ultra técnico de sua produção exige um posicionamento mais científico e deveras acadêmico. A figura do *expert* em música, que dentro do campo pode atuar como crítico ou acadêmico cresce no século XX, atendendo a uma necessidade funcional dentro do campo de produção da música erudita, circulando entre a produção,

¹⁰Aqui também precisamos chamar atenção para a importância da radiodifusão como instância de difusão e reprodução dentro do campo de produção erudita da música, à circulação de partituras foi e ainda é um importante mecanismo de difusão para a reprodução da obra, conectando agentes produtores a agentes de reprodução. Porém no momento em que a música pode ser reproduzida por meio de gravações (lembrando o advento do gramofone) e difusões radiofônicas, instâncias mais específicas se estabelecem no campo. Assim como na Europa e nas Américas muitas orquestras foram criadas para execução ao vivo de produção em rádios.

reprodução e consagração, podendo ser agente nas três funções que se estabelecem no campo. Ele pode então se apresentar como pedagogo da música, escritor de livros e de teses acadêmicas, investigador e “descobridor” de novos artistas e de antigos processos culturais que renovam o campo. E que muitas vezes podem ser chamados de produtores e de artistas, mas na maioria das vezes se posicionam como intelectual, ora musicólogo, ora crítico, ora agente de reprodução, ora agente de difusão. Mas sempre com uma estreita propensão para posicionar-se dentro do campo como interventor no campo político.¹¹ Assim como Leibowitz, muitos foram recrutados dentro do campo da música erudita para ocupar estas diferentes funções, transitando entre produtores e reprodutores e, sobretudo, difusores de correntes artísticas e obras de artistas dominantes, como Schoenberg e seus discípulos Berg e Webern, que além de compositores, também se posicionaram como escritores e musicólogos, com publicação de livros de estudos sobre compositores e sistemas de composição.¹²

É importante entender que a musicologia passa a ocupar um lugar importante junto à difusão de produção contemporânea, tanto pelo estudo de elementos e métodos composicionais, como pela publicação de periódicos formativos e que tenderam a validar certa produção musical. E principalmente pelo posicionamento político de seus agentes, que no campo da musicologia conseguiram organizar sempre de maneira associativa, agentes produtores e produção musical, na tentativa de alcançar autonomia dentro do campo de produção. No que diz respeito à música, a função ocupada por críticos, como agentes recrutados da produção musical, precisa ser entendida dentro de uma complexidade, onde o papel do intelectual, que em nome das normas próprias do campo, intervém no campo político, por assim dizer.

Esta função intelectual muitas vezes sintetiza no campo da música, pedagogia, crítica e ciência, elementos que parecem constituir o campo da musicologia. O musicólogo, ou como nomeia Georgina Born, “intelectual da Música”, dentre outras funções que pretende no campo, destaca-se muitas vezes como o descobridor ou como aquele que pode garantir entendimento de produção de vanguarda.

¹¹ Bourdieu usa como modelo o campo da literatura em *A invenção do intelectual* in “*As regras da Arte*”.

¹² Assim como Leibowitz, nomes como Rudolph Rêti, se dedicaram a estudos musicológicos com trabalhos de análise musical, história da música e biográfica de compositores.

Neste sentido, os progressos do campo de produção erudita em direção à autonomia caracterizam-se pela tendência cada vez mais marcada da crítica (recrutada em grande parte no próprio corpo de produtores) de atribuir a si mesma a tarefa, não mais de produzir os instrumentos de apropriação que a obra de arte exige de modo cada vez mais imperativo na medida em que distância do público, mas de fornecer uma interpretação “criativa” para uso dos “criadores.” (BOUDIEU, 2013: 106)

Neste ponto, é preciso atentar para os editoriais, revistas, jornais e diversas produções de cunho intelectual, que organizam, da mesma forma que no campo literário as instâncias de consagração. “Os grandes editores são ‘descobridores’ inspirados que, guiados por sua paixão desinteressada e irrefletida por uma obra, ‘fizeram o pintor ou o escritor’” (BOURDIEU, 2004: 23).

Georgina Born se valeu das concepções de Bourdieu sobre o campo de produção erudita, para o estudo que fez do processo de legitimação institucional que posicionou Pierre Boulez e uma geração de músicos e intelectuais da música, como dominantes em relação ao campo da produção da música erudita francesa e internacional. Esta geração liderada por Boulez se afirmou como “continuista” dos processos propostos por Schoenberg e sua escola, “desde a década de 1950, Boulez ocupou um papel de influência singular na canonização da tradição modernista. Suas estratégias foram combinar intervenções de alto nível tanto na produção como na reprodução cultural” (BORN, 1997, 481).

Para Born as associações firmadas no plano político por Boulez, de um modo geral possibilitaram a criação do IRCAM (*Institute de Recherche et coordination Acoustique/musique*)¹³ e foram determinantes para possibilitar a Boulez uma carreira como regente, compositor, escritor e pedagogo de renome internacional. A autora entendeu que este processo se deu dentro de um esquema de distinção cultural e de associação entre compositores e intelectuais da música que lograram ocupar cargos importantes em instituições governamentais de afirmação cultural. “Em primeiro lugar, podemos notar essa cumplicidade individual em um processo autoritário de distinção cultural, na reprodução da hierarquia de esferas culturais legítimas” (BORN, 1997: 489). As esferas culturais legítimas ou “esfera do legítimo” são as instâncias sociais de legitimação com pretensões ao universo atemporal, tais quais as universidades, as academias, galerias, museus, a escola e os institutos de difusão da prática cultural.

¹³ Segundo Georgina Born, em 1970 o presidente Pompidou teria anexado Boulez ao seu projeto de reconstrução da confiança nacional e reputação internacional da cultura francesa sinalizando a construção do Centro Georges Pompidou. Importante lembrar que o IRCAM se localiza na Praça Igor Stravinsky, bem ao lado do Centro Pompidou em Paris.

Uma questão importante, que de certa forma orienta a produção musical erudita do século XX, seria de que maneira tal produção pode adentrar neste reduto do atemporal, da mesma forma que obras primas ocuparam seu lugar permanente nas salas de concerto, como fruto da relação entre produtores e as instâncias de legitimação institucional e institucionalizada, tais quais as academias, museus, sociedades eruditas e o sistema de ensino.¹⁴ As relações objetivas entre os produtores, no caso aqui os compositores e seu desejo de publicidade de obras, ou de autenticidade ou ainda da própria expressão de uma linguagem que parece conveniente ao artista, e as diferentes instâncias de legitimação que se constituem em instituições específicas como sociedades eruditas, que são organizadas para consagrar um gênero de obras,¹⁵ são os signos de uma “sociedade de adoração mútua”, que relaciona produção e crítica, obra e edição, criador e descobridor.

Tais instâncias constituem-se como parte de uma *estrutura das relações de força*, que se estabelece entre os agentes de produção, reprodução e difusão dentro da estrutura de funcionamento do campo de produção erudita, “trata-se de instâncias mais ou menos institucionalizadas, como os cenáculos, os círculos de críticos, salões, grupos, e grupelhos mais ou menos reconhecidos, ou malditos, reunidos em torno de uma editora, de uma revista, de um jornal literário ou artístico. (BORDIEU, 2013: 119)

3. Intercâmbios culturais transatlânticos.

Sérgio Miceli foi um dos responsáveis pela popularização dos escritos de Pierre Bourdieu no Brasil. Sob a ótica da economia das trocas simbólicas, propostas por Bourdieu, na qual os capitais simbólicos se acumulam de acordo com os posicionamentos que os agentes ocupam no campo da consagração artística, Miceli analisou a produção modernista da pintura brasileira na primeira metade do século XX. Os artistas que analisou, intercambiaram práticas artísticas de vanguardas, de certa forma já estabelecidas na Europa, para o Brasil. Os capitais sociais que dispunham, quais sejam os capitais de família e outros, possibilitaram seu trânsito na Europa junto a artistas e mestres de técnicas contemporâneas de então. Ao retornarem ao Brasil, foram compelidos pelo campo das artes, e seus agentes culturais, mecenas e

¹⁴Um entendimento similar a este, é o proposto por J. Peter Burkholder em seu artigo *Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of The Last Hundred Years*, no qual o musicólogo norte americano, se valendo como Bourdieu, de proposições de Weber, adverte que o objetivo dos compositores das primeiras décadas do século XX, era muito mais do que produzir obras primas, como seus antecessores na história da música. Mas em definitivo o desafio que se propuseram foi o de ocupar um lugar no seletor museu da música.

¹⁵ Referindo-se aqui as relações que os agentes de produção, de reprodução e de difusão podem estabelecer entre eles ou com instituições específicas.

coleccionadores, a adaptar as práticas vanguardistas acumuladas para os padrões estéticos do campo á qual regressavam. E se as vanguardas europeias lhe creditavam capitais nas trocas que estabeleceram com seus agentes e mecenas, foi somente por meio da readequação de tais vanguardas para as necessidades do mercado cultural local, que tais capitais puderam ser validados. O termo *nacional estrangeiro*, utilizado por Miceli, classifica bem esta prática de internacionalismo, pautado em uma internacionalização da produção nacional, onde as técnicas de trabalho artístico, apreendidas em intercâmbios culturais de artistas brasileiros em centros europeus, foram reprogramadas para atendimento das demandas do mercado de Arte vigente no Brasil.

O modernismo paulista acabou por se viabilizar como arte *nacional estrangeira*, entendendo-se por isso um universo diversificado de obras que deram guarida a representação plástica de experiências sociais até então inéditas na tradição do academismo nativo - em especial as vicissitudes da sociabilidade de imigrantes e populares -, arejadas em claves estilísticas que buscavam ajustar o material novo a ser representado á lente moldada pelo eclético das variadas fontes e influências externas. (MICELI, 2003:20)

Para o sociólogo, a produção de artistas residentes em Paris, atraía interessados do mundo inteiro. Foi esta perspectiva de internacionalização de sua produção que determinou tomadas de posição por parte destes artistas, no sentido de favorecer demandas estéticas de uma cartela de clientes que tinha interesse em adquirir obras de arte sofisticadas de artistas de mercado parisiense. Porém, este público apresentava um gosto mais conservador, o que exigia por parte dos artistas uma adequação de seus produtos para os cânones comerciais que se estabeleciam:

Os artistas metropolitanos, sediados em Paris, não se mostravam refratários à internacionalização do mercado, e passaram a incluir em sua produção algumas séries de trabalhos em sintonia com as expectativas de gosto mais conservador de parcela importante de sua clientela estrangeira. (MICELI, 2003: 14)

Assim, podemos inferir que um ciclo ambivalente de produção cultural se estabelece entre o centro e a periferia, e que as questões mercadológicas forçaram readequações estéticas que interferiam na produção artística, tanto no mercado europeu, sobretudo Paris, quanto nos mercados emergentes, como São Paulo onde se deu o foco do modernismo brasileiro. E se de um lado uma geração de artistas brasileiros teve oportunizada sua ampliação de formação artística no continente europeu, tendo contado com mestres da pintura daquele continente, atenderam também as demandas mercadológicas locais, adequando as técnicas adquiridas ao

gosto de mecenas e colecionadores em São Paulo. Do outro lado, os artistas europeus, cederam às demandas artísticas de colecionadores oriundos de centros menos estruturados, adequando as demandas de gosto, mais conservador, destes clientes.

As interações artísticas entre centro e periferia deixaram marcas profundas tanto nas linguagens e produtos de vanguardas emergentes fora da Europa, como na economia e obras vacilantes de mestres e epígonos atuantes em Paris, desejosos de satisfazer a demanda estrangeira por obras modernistas *ma non troppo*. (MICELI, 2003: 15)

Em *Vanguardas em retrocesso*, livro em que Miceli trás um estudo comparativo entre artistas brasileiros e argentinos, o sociólogo apresenta as práticas de intercâmbio cultural que empreenderam em seus países de adoção. Também se valendo dos postulados de Bourdieu, o sociólogo Miceli analisou em uma perspectiva comparativa, as similaridades em relação ao processo de readequação de produção cultural para o par Lagar Segall e Xul Solar. Miceli fala do intercâmbio transatlântico entre linguagens e imaginários vigentes nas metrópoles européias e nos países periféricos de adoção. E de como a quebra de expectativas em consequência da guerra e desconcerto econômico na Alemanha e a dificuldade de se estabelecer num mercado de arte fechado impulsionou, nos artistas que analisou um redirecionamento profissional para mercados emergentes como a América Latina. (MICELI, 2014:143). No caso específico de Segall, Miceli apresenta o histórico de migração por parte do artista, ainda na Europa, quando deixa a Lituânia para estudar na Alemanha. Por meio da integração na comunidade judaica, transnacional por excelência, Segall conseguiu viabilidade para seu projeto artístico.

Segall viabilizou seu projeto artístico sob os auspícios da comunidade judaica, primeiro na Alemanha e depois no Brasil, desde o começo buscando compatibilizar os idiomas da vanguarda alemã com os temas judaicos; ao se instalar de vez no Brasil, ele abdicou por um momento deste receituário e produziu um série de telas no linguajar plástico estilizado de “uma arte nacional”; deixou em suspenso o lastro estrangeiro a fim de ser reconhecido como artista brasileiro. (MICELI, 2014: 145)

O que chama atenção para esta pesquisa são os processos de readequação que os agentes apresentados por Miceli, em seu estudo comparativo, realizam em relação às práticas artísticas vivenciadas na Europa, forçados pelas exigências e demandas do campo cultural em que se inseriam. Tais adequações foram cruciais para realização de seus projetos artísticos no campo das artes plásticas, tanto no caso de Segall no Brasil, quanto de Xull na Argentina.

A idéia de *nacional estrangeiro*, construída por Miceli, em sua análise da produção de artistas plásticos do modernismo brasileiro é feita a partir da constatação que os artistas que analisou se apropriaram de técnicas de vanguardas européias, fazendo uma *retradução* da estética que apreenderam na Europa de acordo com a demanda brasileira de valorização dos símbolos nacionais.

Embora no tocante à ideia de *nacional estrangeiro* o enfoque do sociólogo esteja mais na análise dos produtores, quais sejam Tarsila do Amaral e Anita Malfati, dentre outros, e o relacionamento deles com o mecenato, esta ideia de intercambio transatlântico de práticas e imaginários pode trazer luz também ao processo de intercambio protagonizado por Curt Lange e outros agentes do campo da música erudita na América Latina.

Lange intercambiou um modo de organização e ambicionou uma automação de campo que pareceu viável na incipiência da produção musical latino americana. Mas assim como outros imigrantes, Lange uniu suas estratégias com o ideário de construção da identidade cultural latino americana.

O *Americanismo Musical* de Lange apresenta semelhança estrutural com práticas de cooperação internacional que já podiam ser observadas nas primeiras décadas do século XX, onde os compositores das vanguardas musicais recém-inauguradas propuseram-se a cooperar dentro de um campo de atuação internacional. E dentro deste emaranhado de práticas colaborativas, as questões distintivas propostas pelo crescente nacionalismo em países periféricos à Europa Central, passavam também a capitalizar valores simbólicos dentro de um campo de produção cultural internacional. Neste contexto, nomes como Bartók e Kodáli tiveram garantida a recepção de sua produção em um plano internacional.

Também no Brasil, Villa-Lobos, que soube se valer das práticas de internacionalização de sua produção precisou lançar mão de uma readequação de práticas artísticas, de certa forma, já validadas no velho continente, pra um contexto de valorização da cultura nacional. O que capitalizou sua produção, exótica como o Brasil que quis propor, porém alicerçada em postulados das escolas de composição neoclássicas, com preceitos estéticos validados por Nádía Boulanger.

Para os compositores latino-americanos pareceu uma prática viável intercambiar e *retraduzir* técnicas artísticas apreendidas na Europa, dentro do contexto de suas cotações de capitais simbólicos em seus campos de atuação na América Latina. Da mesma forma, Hermann Scherchen, que se pautou pela construção de uma receptividade da produção moderna de música erudita europeia, também agregou em seu repertório produção folclorista de músicos latino-americanos. E para a aquisição de um catálogo de obras diversificadas como nomes importantes da produção periférica latino-americana, Scherchen contou com a ajuda de Curt Lange, que como ninguém entendeu o princípio inerente ao campo da produção erudita, postulado por Bourdieu, para o qual “um editor, conforme dizia um deles, é o seu catálogo” (BOURDIEU, 2004: 38).

4. Música erudita e o campo da cooperação internacional.

A primeira metade do século XX, no tocante à história da música, não pode ser analisada ignorando a corrente migratória, que em um primeiro momento propiciou a circulação de compositores e músicos dentro do território europeu e pelo mundo, exigindo estratégias de circulação de produção artística que se dessem num plano internacional. O impacto violento da primeira grande guerra, que gerou uma grande onda migratória para os Estados Unidos e para países da América Latina, bem como o exílio de indivíduos que acabaram por se ver em uma situação de apátridas, parece também ter moldado uma mentalidade de cooperação entre imigrantes tanto na Europa quanto nas Américas.

As ligas e sociedades internacionais parecem ter se tornando uma opção para difusão de idéias e para estabelecimento de cooperação entre agentes de diferentes países, seguindo o exemplo da *League of International Committee on Intellectual Cooperation* (Comitê de cooperação intelectual da liga das Nações, ICIC), que, segundo Corinne Pernet, foi organizada recrutando intelectuais do mundo inteiro, com o intuito de reescrever a história a ser contada nos livros de escola, dando um enfoque menos nacionalista, em um esforço claro de estabelecer a paz (PERNET, 2007: 135). O comitê era formado por intelectuais e cientistas de diferentes partes do mundo e sua iniciativa em relação a recontar a história, apresentando

um enfoque menos nacionalista se alinha ao contexto para o qual foi criada a Liga das Nações (LN).

Criada dentro desta perspectiva de colaboração em prol da paz mundial, a LN foi uma organização internacional, idealizada em 28 de abril de 1919, que teve sua sede em Genebra, na Suíça. Assim, com intelectuais cooperam na ICIC, também foram solicitados para os empreendimentos colaborativos da Liga das Nações, a participação de especialistas em áreas diversas que pudessem dar suporte às práticas empreendidas pela organização internacional.

A crescente radiodifusão desenvolveu um papel importante na circulação de idéias e informações em um plano internacional, bem como ampliou a relação entre produção intelectual e recepção, e de certa forma reduziu barreiras territoriais. De fato, a cooperação nestas organizações não estava somente a cargo de diplomatas e membros da sociedade civil, segundo Christiane Sibille, também as gravadoras e emissoras de rádio estiveram envolvidas no trabalho da Liga das Nações e de organizações internacionais e, se necessário, eram recrutadas para apoiar as atividades da liga (SIBILLE, 2016: 16).

Estes empreendimentos colaborativos deram corpo ao espírito de cooperação que permeou o período entre guerras, “*The spirit of Harmony*”.¹⁶As trocas que se estabeleceram entre agentes em seus processos de cooperação, de certa forma, permitiram ampliação de seus capitais simbólicos, e a participação como membros de ligas internacionais validaram suas ações em âmbitos locais. E assim como os europeus, os latinos americanos também tiveram uma participação neste empreendimento colaborativo.

Para Pernet, a participação na Liga das Nações por parte de agentes latino-americanos, se tornou um empreendimento ambivalente, que de um lado recrutava o idealismo latino-americano para mediação de conflitos e de outro creditava prestígio aos membros latino-americanos que passavam a ocupar um lugar em assembléias ao lado de membros europeus (PERNET, 2007: 121). “Esta entrada em um palco internacional propiciou

¹⁶ Harmonia, segundo Sarfati, refere-se à situação na qual as políticas dos atores (que perseguem seus próprios interesses, independente dos interesses dos outros) automaticamente facilitam atingir os objetivos dos outros, (SAFARATI, 2015: 57). Esta situação de certa forma rara na configuração das relações internacionais se dá quando as ações de um agente se orientam para seu próprio benefício, sendo que a busca do interesse não prejudica o interesse dos outros.

a oportunidade de projeção da imagem da América Latina para um público global, bem como desenvolveu uma consciência local, fomentando uma integração regional” (PERNET, 2015: 136). Também segundo Pernet, além da participação formal em órgãos estritamente políticos da Liga, os intelectuais e diplomatas latino-americanos se engajaram em uma variedade de ligas, como a organizações de saúde da liga das nações ou da organização para cooperação internacional. (PERNET, 2007: 136).

Muitas outras ligas e sociedades foram formadas entre agentes de diversos campos de atuação, favorecendo sempre a circulação de produção intelectual em um plano internacional. Assim como a estratégia de cooperação em um plano internacional favoreceu o desenvolvimento de projetos intelectuais, sobrepondo, de certa forma, as questões estatais e governamentais, os artistas também entenderam que a cooperação poderia dar a seus empreendimentos, muitas vezes limitados pelas políticas locais, uma amplitude no ponto de vista da recepção de produção artística.

A música erudita passa a ocupar um lugar importante para o entendimento dos processos de colaboração entre agentes em âmbito internacional. A colaboração entre compositores em um plano internacional e a organização de ligas e sociedades de cooperação internacional foram estratégias que garantiram mesmo em momentos de turbulência a automação do campo da música erudita Europeia.

A estratégia de cooperar no plano internacional garantiu de certa forma que os produtores das vanguardas musicais inauguradas nas primeiras décadas do século XX tivessem recepção ainda que restrita em diferentes países, sobrepondo hierarquias estéticas à estrutura nacionalista crescente. Surgiram na Europa, no período entre guerras, várias sociedades voltadas para a difusão da música contemporânea, na maioria das vezes, elas priorizavam a produção artística em detrimento das questões ideológicas.

5. IGNM.

Um exemplo relevante do processo de cooperação entre músicos, seria as proporções que a *International Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM _Sociedade Internacional para Difusão da Música contemporânea) e suas seções internacionais alcançaram em relação a

circulação e recepção de produção artística. A sociedade foi fundada no verão de 1922, em Salzburgo, pelo compositor Rudolf Réti¹⁷ para promover cooperação entre compositores, além de promover um festival de música em diferentes países europeus para difundir música contemporânea de artistas como Béla Bartók, Mário Castelnuovo-Tedesco, Manuel de Falla, Paul Hindemith, Zoltán Kodály, Darius Milhaud, Willem Pijper, Anton Webern (FUGELLIE, artigo não publicado)¹⁸.

Dois pontos precisam ser considerados para o entendimento desta sociedade internacional: seu compromisso com a difusão de música contemporânea, sem sobreposições de uma corrente artística à outra, e o seu caráter internacional no tocante às ações de difusão desta produção. Assim, podemos dizer que criação da IGNM, em certa medida, sobrepôs os conflitos ideológicos e políticos em que poderiam estar envolvidos seus participantes, priorizando a difusão musical em um plano internacional.

E se as barreiras impostas pelo crescente revanchismo entre países e tendências nacionalistas de certa forma limitaram a circulação de produção musical, a criação da IGNM propiciou que artistas sobrepusessem suas produções às questões locais e as situações políticas vigentes em seus países. A criação da IGNM propiciou, para uma geração separada por questões de posicionamento político de seus países de origem, um encontro e a possibilidade de trocas.

No ano de 1922, um grupo de compositores de vanguarda de Viena se retirou em Salzburgo para apresentar nesta ocasião, deante de um foro artístico internacional, obras que não puderam estrear na capital austríaca. Nesta ocasião encontraram se pela primeira vez depois da guerra, artistas de países tidos como inimigos. Este foi o início da *International Gesellschaft für Neue Musik*. (WEISLOVA, 1936: 357)

As ações da IGNM no decorrer de sua história colaboraram para difusão de produção contemporânea de compositores de diferentes tendências artísticas e de variadas nacionalidades e suas ações se distanciaram, à medida do possível, das forças externas que estavam submetidos seus integrantes. De certa forma, tentou-se o não privilégio de uma produção em relação à outra. O respeito às tendências estéticas composicionais e correntes

¹⁷ RÉTI, Rudolf. (1885-1957). Compositor e pianista de origem sérvia, também se destacou no campo da análise musical.

¹⁸ Para escrita desta dissertação foi disponibilizado pela musicologia chilena Daniela Fugillie, dois artigos que fazem apontamento sobre a cooperação internacional entre músicos na América Latina. Nesta citação, foram utilizadas informações contidas em *Zur Zusammenarbeit Lateinamerikanischer und österreichischer Musiker im Rezeptionsprozess der musik der Wiener Schule in Südamerika: Der Fall der Nueva Música in Argentina*.

artísticas foi um pressuposto da organização. O discurso de Edward Dent,¹⁹ presidente da IGMN entre os anos de 1922 a 1938 e de 1945 a 1947, enfatizava o distanciamento da sociedade das questões políticas e econômicas²⁰. “Dent acreditava que a IGMN deveria ser uma organização puramente idealista e artística afastando-se de todas as questões políticas e econômicas” (HUTCHISON, 2003: 80).

No que diz respeito ao nível de automação que o campo da música atingiu mediante os processos de cooperação internacional que se deram na Europa do Entre-guerras, pode-se dizer que a divisão da IGMN, em seções nacionais que organizariam em diferentes países um festival de música, exemplifica o nível de complexidade que as instâncias de reprodução pretendiam alcançar. A IGMN “dividiu-se doravante em seções nacionais que por sua vez eram responsáveis por ações locais, o aspecto internacional da organização veio realmente com o Festival Internacional de Música” (SIBILLE, 2016: 191). Muitos países tiveram representação neste processo de cooperação. Anualmente, as cidades que sediavam seções da IGMN reivindicavam a possibilidade de sediar e cooperar para organização do festival internacional. Por trás desta estratégia de ampliação das instâncias de recepção da produção artística trazidas para um campo de cooperação internacional entre agentes produtores e reprodutores, estava subentendido um projeto mais ambicioso, que pouco a pouco assumiria o foco das ações da IGMN, “em longo prazo o foco deveria ser a promoção da Nova Música” (SIBILLE, 2016: 191).

Em 1934, por exemplo, Berlim, Bruxelas e Karlshad disputaram a possibilidade de sediar o evento. Além da Europa, países com a Argentina, também tiveram participação, embora pouco expressiva nos empreendimentos da IGMN, porém que foi de certa valia para o desenvolvimento de sua produção musical, como sugere Daniela Fugellie:

¹⁹ DENT, Edward. (1876-1957). Foi um musicólogo, crítico e escritor britânico. Presidiu a IGMN em dois mandatos, entre 1922-38 e 1945-47.

²⁰ Embora haja um esforço de neutralidade política e ideológica no discurso de Dent, isto não foi suficiente para que a IGMN não protagonizasse embates de ordem política. Para os nazistas a música defendida pela sociedade era tida como Cultura Bolchevique (*Kulturbolshevism*), um tipo de produção que não era pertinente para cultura musical pensada para o terceiro Reich. Mais tarde em decorrência de um revanchismo com uma sociedade musical congênere, a *Ständiger Rat für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten* (Comitê permanente para cooperação internacional de compositores), liderado por Richard Strauss e com ideário que se alinhava melhor ao do nacional-socialismo (*Nationalsozialismus*), levou a IGMN a se posicionar publicamente contra o nacional-socialismo.

Embora a América Latina não tenha desempenhado um papel de liderança dentro do IGNM, o avanço encorajado pela instituição teve impacto sobre o desenvolvimento da música latino-americana. (FUGELLIE, artigo ainda não publicado)²¹

Também segundo Fugellie, Juan Paz teria sido pioneiro entre os compositores latino-americanos na participação ativa na sociedade internacional. Ele atuou junto com o grupo *Renovación*, formado em Buenos Aires pelos compositores argentinos como Juan José Castro, José Maria Casto e Gilardo Gulardo. O grupo tornou-se em 1939, a seção argentina da IGNM. Em uma linha geral podemos perceber que os processos de cooperação artística e intelectual ajudaram a América Latina em seu esforço de trazer notoriedade a sua produção. E como Paz, muitos outros artistas e agentes de difusão cultural lançaram mão de estratégias de cooperação internacional para validar seus esforços de desenvolvimento para o campo de produção musical na América Latina.

Também nos Estados Unidos, associações congêneres a IGNM foram formadas visando recepção de produção artística em um plano internacional. Em 1922, uma liga de compositores atuantes nos EUA dava seus primeiros passos rumo à internacionalização de produção musical de vanguarda. Formada por um grupo de compositores imigrantes e residentes em Nova York, a *International Composer Guild (ICG)*, liderada por Edgar Varèse,²² priorizou o internacionalismo em música, “o período de 1920-30 revitalizou pelo menos uma idéia importante, a da mútua cooperação entre os compositores”. (COPLAND, 1969: 131).

Os objetivos principais da ICG, que tinha entre seu membro o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, era divulgar a produção composicional de músicos tidos como desbravadores e alcançar recepção do público. “A associação não só se ligava a organizações congêneres na Europa, como Varèse se batia pelo ‘internacionalismo’ em música” (COPLAND, 1960: 128). A presença de emigrantes europeus membros da IGNM ou que vivenciaram práticas similares de cooperação como as exemplificadas pela sociedade

²¹ In *Zur Zusammenarbeit Lateinamerikanischer und österreichischer Musiker im Rezeptionsprozess der musik der Wiener Schule in Südamerika: Der Fall der Nueva Música in Argentina*.

²² VARÈSE, Edgar. (1983-1965). Compositor francês naturalizado norte-americano, Varèse teve uma grande importância para organização das sociedades musicais nos Estados Unidos, bem como se tornou uma referência naquele país para produção contemporânea de música com uso de novos instrumentos musicais criados especialmente para dada produção, bem como para experimentação de novos meios de produção musical.

internacional, de certa forma facilitou o intercâmbio de tais práticas também em solo norte-americano.

As ações da ICG seriam um bom exemplo desta prática de intercâmbio transatlântico. Porém, também as diferenças culturais e os interesses locais solicitaram arranjos e tomadas de posição que nem sempre se encaixam totalmente em modelos que favorecem o internacionalismo, assim “a associação deparou-se com esse fato ao cabo de sua segunda temporada. Vários de seus membros descobriram-se pouco simpáticos com seus métodos e resolveram fundar uma Liga de Compositores” (COPLAND, 1960: 128). A partir deste ponto as questões de uma música nacional ocupam um lugar nas questões de formação dos compositores norte-americanos.

Em 1923, foi fundada por membros dissidentes da ICG, a Liga dos Compositores, com um programa de difusão de música representativa da música de tempo presente, porém havia nos interesses da liga a valorização dos compositores norte americanos com tal. A *American Musicological Society* (Sociedade Norte Americana para Musicologia - AMS) foi fundada em 1934. Ao contrário do que possa se pensar, a AMS não se atinha somente às questões da musicologia comparada, mas a sua criação, segundo Richard Crawford, se deu pelo entendimento comum de que a música precisa ser entendida como um ramo do conhecimento, passível de ser estudado dentro de uma perspectiva científica como sugere a paráfrase feita por Crawford do texto de Walldo Selden Pratt²³, professor de música de igreja na Hartford Theological Seminary: “A música deve se classificar entre os grandes temas da pesquisa intelectual, como a biologia, política, econômica ou literatura.” Segundo Pernet, em setembro de 1939, antecipando-se a qualquer política governamental, a American Musicological Society realizou um Congresso-internacional com a participação de especialistas em música latino-americana, contando com a presença de importantes musicólogos do mundo inteiro (PERNET, 2007: 32). Entre os representantes da América Latina estavam o musicólogo Francisco Curt Lange, representando o Uruguai e H. Burle Marx representando o Brasil (CRAWFORD 1984: 12). Também foi em 1939 que Rudolf Réti, fundador da IGMN, migrou para os Estados Unidos e, tendo se tornado cidadão americano, filiou-se a AMS.²⁴

²³ PRATT, Walldo Selden. (1857-1939). Foi presidente da seção estadunidense da IGMN entre 1912-1916.

²⁴ Informação contida no dicionário da música Groove online, GroovOnLine.

6. *Musica Viva*, 1936.

Muitas obras importantes de compositores da música modernista europeia tiveram sua primeira execução em festivais organizados pela IGNM. O que firmava claramente um relacionamento objetivo entre produtores e difusores desta música. Um exemplo disto teria sido a estréia do Concerto para violino de Alban Berg, que segundo Hutchison, foi um dos momentos primorosos da história da IGNM (HUTCHISON, 2003:72). A estréia do concerto contou com a regência de Hermann Scherchen, também responsável pela *première* de peças importantes como *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg.

Como se sabe, os esforços de Scherchen foram desde cedo consagrados à divulgação e melhor compreensão da música nova - de todas as épocas, cabendo a ele primeiras audições de obras fundamentais, hoje totalmente incorporadas à literatura contemporânea (Paul Hindemith, Segunda Escola de Viena- como Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern-,Sergei Prokofiev , Igor Stravinsky, Luigi Dallapiccola, Luigi Nono , Hans-Werner Henze e tantos mais), tendo se tornado referência as primeiras audições que realizou do Concerto de Alben Berg e de *Déserts*, de Edgard Varèse, por exemplo. (KATER, 2001: 45)

As questões econômicas, falta de recurso e a ameaça de um novo conflito de proporções mundiais, não foram suficientes para frear os empreendimentos de Hermann Scherchen. Apesar das condições econômicas difíceis, ele organizou, na década de 1930, como o nome de *Musica Viva*, uma série de empreendimentos culturais que conjugavam divulgação de produção acadêmica, *performance* de repertório tradicional e moderno e formação artística que auxiliaria jovens pretendentes a terem sua entrada no campo. Uma das estratégias do regente alemão foi a publicação, em agosto de 1936, em Zurique, da revista *Musica Viva*, um periódico escrito em cinco línguas diferentes feita com o intuito de auxiliar a compreensão de composições e como fonte para prática de interpretação histórica.²⁵

As duas primeiras edições da revista foram divididas em quatro seções: *Melos Redivivum*, *Werkstatt der Leben den*, *Spiegel der musikalischen Gegenwart* e *Essai d'un catalogue de la musique orchestrale*. Em *Melos Redivivum*, além de ensaios sobre novas técnicas composicionais e seus criadores, continha também artigos com discussão de crítica musical, organizados por Willy Tappolet²⁶, bem como um artigo abordando assuntos

²⁵Informações contidas no *Retrospective Index to Musical Periodicals*- RIPM (1760-1966).

²⁶WILLY, Tappolet. (1890-1981). Crítico, historiador da música e professor de história da música na universidade de Genebra, na Suíça.

referentes à realização do festival da IGMN de 1935 em Praga. Havia também a palestra “IGNM- *Vergangenheit und Zukunft*” (IGNM-passado e futuro), na qual o então presidente da sociedade internacional apresentou uma discussão em torno de sua realização. Entre as questões centrais do artigo estava a dificuldade para os compositores pretendentes terem sua obra mais presente no festival, que de maneira geral privilegiou em sua última edição os compositores “clássicos dos modernos”.²⁷

Mais de 10 anos depois da fundação da IGMN, Scherchen lançou mão da estratégia de colaboração entre compositores em diferentes países para propiciar circulação de produção musical atendendo ao chamado de uma geração que ainda não havia alcançado as etapas de notoriedade de sua produção. O modelo do *Musica Viva* de Scherchen se deu por meio de um ciclo de relações objetivas entre compositores e intérpretes, bem como produção intelectual e instâncias de reprodução.

As estratégias de Scherchen consistiram na criação da orquestra *Musica Viva*, que começou suas audições para seleções de músicos em setembro de 1936, e em 1937 já preparava seu primeiro programa. E também a criação da revista *Musica Viva*, de 1936, que conectava e compartilhava informações entre músicos de diversos países. Ele oportunizou aos seus alunos de regência uma vivência junto à orquestra, para que pudessem por em prática seus ensinamentos. Desta forma, além de assegurar a produção de receptores dispostos e aptos a receber a produção musical que defendia, também cuidou de produzir agentes capazes de reproduzi-las, e quem sabe, renová-las. Dentro desta perspectiva, a criação de uma orquestra foi um passo importante para edificação das instâncias para notoriedade desta produção e a já citada publicação da revista *Musica Viva*, que será tratada aqui como a revista *Musica Viva* de 1936 pode ser vista como uma importante estratégia de posicionamento no campo, “a revista contribuiu para o entendimento da composição e foi fonte de informação para performances históricas”, dois pontos importantes na atuação de Scherchen. A revista propiciou a circulação de idéias e tendências artísticas e conectou agentes de diferentes países. Assim, podemos inferir que *Musica Viva* de Scherchen foi um conjunto de empreendimentos concebidos dentro de uma estrutura que possibilitaria todas as etapas para sua automação.

²⁷ O resumo dos artigos publicados na revista *Musica Viva* de 1936, estão disponibilizados no sítio eletrônico Retrospective Index to Music Periodicals, (1760-1996), com o título de *Musica Viva (Brussels, Rome, London, and Zurich, 1936)*.

Tanto a revista *Musica Viva*, quanto a orquestra *Musica Viva* são empreendimentos que se alinham a um projeto de dimensões internacionais. A revista foi escrita e publicada em diferentes idiomas, sua publicação se deu em Bruxelas, local de residência de H. Scherchen. Porém a orquestra *Musica Viva*, fundada por Scherchen, teve suas atividades na Áustria, tendo em sua maioria de participantes músicos de origem judaica daquele país, muitos deles migraram para Israel depois da segunda grande guerra. *Música Viva* contou também com um coro de mulheres que em dezembro de 1937 teve uma importante participação no programa da orquestra dedicado a Mahler. A criação da orquestra foi apoiada por um grupo investidores conhecidos como *Internationale Gesellschaft der Musicophilen* (Sociedade internacional de amigos da música)²⁸ e a *American Society for the Friends of Salzburg* (Sociedade Americana para os amigos de Salzburgo), o que teria permitido ao regente alemão certa autonomia de decisões artísticas, “Parecia uma excelente oportunidade para Scherchen porque a orquestra deveria ser essencialmente independente do controle de comissários da cidade.” (HUTCHISON, 2003: 79). *Musica Viva* ilustra bem o mapa de práticas internacionais do regente alemão. Dado as grandes dificuldades econômicas propiciadas pela guerra, ex-alunos de Scherchen e membros da orquestra *Musica Viva* acabaram por migrar para diferentes partes do mundo. O que de certa forma ampliou a extensão de seu raio de influência. E as trocas que realizou a partir daí se deram em um plano cada vez mais internacional. Embora *Musica Viva* não tenha durado muitos anos, tendo a revista tido somente três edições e a orquestra que teve suas atividades em 1937, já tinha se dissolvido em 1938. Porém, foram os empreendimentos protagonizado por seus ex-alunos espalhados pelo mundo e suas estratégias de intercâmbio cultural que perpetuaram em certa medida os ideais de Hermann Scherchen. Em 1943, Scherchen usou o nome novamente para a *Música Viva-OrchesterBern* (ROTHER, 2015: 240).

Outros núcleos *Musica Viva*, para usar a terminologia de Carlos Kater²⁹, podem ser percebidos ainda hoje em diferentes partes do mundo, ao que parece, fundados por ex-alunos de Hermann Scherchen ou por colaboradores de sua rede de sociabilidade, dos quais podemos destacar o núcleo liderado por Karl Amadeus Hartmann na Alemanha pós segunda guerra,

²⁸Entre os membros da *Internationale Gesellschaft der Musicophilen*, estava Alma Mahler, que recebeu o título de presidente honorária da orquestra *Musica Viva* o que pode ter influenciado o programa da primeira temporada da orquestra, que tocou o ciclo sinfônico de Mahler.

²⁹Kater cita a existência de outros núcleos *Musica Viva* espalhados no mundo, usando como referência o núcleo do Cairo dirigido por Hanns Hickmann.

que teve grande importância para reconstrução da vida cultural daquele país³⁰. Além do *Musica Viva* de Hartmann foram fundados também os núcleos *Musica Viva* de Moscou, Austrália e o grupo *Música Viva* no Brasil.

7. América e Europa, intercâmbios culturais transatlânticos.

A presença de produção brasileira e latino-americana, bem como de compositores e intérpretes de diferentes países da América Latina na Europa a partir da década de 1920, marcam o crescente interesse por esta produção por parte de Europeus. Nas décadas de 20 e 30 do século XX, os governos e as elites culturais latino-americanas tinham interesse de que a produção de seu continente alcançasse maior visibilidade no velho continente. O que de certa forma não era uma realidade nas primeiras décadas do século, “esperava-se que os latino-americanos conhecessem o pensamento e a arte europeus, mas mesmo os europeus mais sofisticados permaneciam ignorantes sobre o que a América Latina poderia oferecer” (PERNET, 2007: 121).

A visita de Villa Lobos à Paris, em 1923 pode ser vista, de acordo com Pernet como um esforço do governo brasileiro em promover a música de seu país. (PERNET, 2007: 121). E de certa forma, sua presença e de outros artistas latino americanos em solo europeu na primeira metade do século XX, possibilitou intercâmbios e trocas que favoreceram tais artistas em seu retorno ao campo de produção cultural original.

Não só as questões estéticas são relevantes, pois o universo de troca que se estabeleceu entre a América Latina e a Europa favoreceu também a circulação de agentes e o intercâmbio de informações musicológicas. E alguns músicos europeus, como Hermann Scherchen, tiveram também a possibilidade de ampliação de suas ações profissionais, por meio do relacionamento e cooperação com agentes integrados ao campo da produção musical latino-americana. Assim, Hermann Scherchen pode realizar alguns concertos em países da América do sul e nos Estados Unidos, bem como, com a ajuda de colaboradores residentes na América

³⁰HARTAMANN, Karl Amadeus. (1905-1963). Nos anos de 1930, Hartmann, participou ativamente nos esforços para resistência antifascista e nos anos seguintes à Segunda Grande Guerra, teria contribuído para realização de uma série de Concertos conhecidos como *Musica Viva de Munique*. A influência de Scherchen nos empreendimentos de Hartmann se fez valer ao longo de sua carreira artística, sobre tudo em seu engajamento político orientado para o socialismo, que teria guiado sua liderança para o *Música Viva* em Munique, bem como sua insistência a respeito da multidisciplinaridade.

Latina pode circular parte de suas publicações e editoriais. Também graças a Scherchen, alguns artistas latinos americanos, como os membros do Grupo *Música Viva* do Brasil, puderam ter obras apresentadas em orquestras européias como foi o caso de Eunice Katunda e César Guerra-Peixe.

Compositores e intérpretes dos mais variados países da América Latina ambicionavam trazer sua produção para os palcos europeus, o que, de certa maneira, creditava capital simbólico a sua produção. Tal capital poderia ser validado em seus campos de atuação quando retornavam a seus países. A mediação deste processo de intercâmbio de produção cultural entre músicos latinos americanos e europeus se deu pela presença de agentes de difusão cultural vindos da Europa. Muitos alemães encontraram na América Latina uma opção profissional em detrimento das dificuldades de adentrar no mercado fechado europeu. Os interesses profissionais e artísticos de intérpretes, compositores, regentes ou musicólogos em difundir sua produção musical, publicar descobertas musicológicas ou ampliar formação artística contribuiu para a criação de redes de sociabilidade em nível internacional, o que favoreceu seus envolvidos em trocas que aumentaram, em certa medida, os capitais simbólicos que dispunham. Dentro deste contexto, Scherchen propiciou a artistas pretendentes a execução e certa projeção pública de suas obras, mas também usufruiu de certo beneficiamento ocasionado por estas trocas.

Na década de 1930, percebe-se também uma aproximação por parte de agentes da produção cultural da América Latina junto às ações da política da boa vizinhança. A partir de 1933, a iniciativa política dos Estados Unidos em cooperar com seus vizinhos latino-americanos foi apresentada na conferência Pan-americana de Montevideú.

Entre os anos de 1933 e 1945, os Estados Unidos disponibilizaram para os países sul-americanos a possibilidade de adquirir tecnologia norte-americana, bem como foram realizados investimentos e intercâmbios culturais direcionados à América Latina. Notadamente o interesse dos EUA era garantir o apoio para ações estratégicas no continente latino-americano, o que favoreceria sua posição estratégica geográfica frente a seus inimigos na Segunda Grande Guerra Mundial. Também após a conferência de 1933, muitos agentes civis norte-americanos circularam entre os intelectuais e artistas sul-americanos, em busca de adesões para construção de um ciclo diplomático protagonizado por não diplomatas, mas por

artistas e intelectuais de expressão em diversos ramos do conhecimento, como a música erudita, o que ajudou a estabelecer um círculo amplo de cooperação.

Assim, como intelectuais latino-americanos tiveram uma participação na Liga das Nações, este posicionamento estratégico junto a um empreendimento de cooperação com predominância europeia, não limitou o esquema de suas tomadas de posição. Desta forma, segundo Pernet, muitos artistas e intelectuais participavam também avidamente nas iniciativas culturais dos Estados Unidos, cooperando com a chamada União Pan-Americana, UPA (PERNET, 2007: 121). Segundo Hess, a UPA teria sido estabelecida durante uma onda hemisférica de solidariedade e estreado suas atividades musicais sob o comando de Charles Seeger, chefe da Divisão de Música de 1941, que supervisionou a publicação de inúmeras partituras e livros sobre música latino-americana. (HESS, 2013: 3). Também por meio da UPA, se deram medidas intervencionistas destinadas à construção de relações diplomáticas entre os Estado Unidos e América Latina. Neste contexto, chama atenção um movimento cultural que segundo Pernet, teria sido promovido por uma rede transnacional de profissionais da música da América Latina liderada por Francisco Curt Lange, e que teria atraído figuras líderes do mundo da música dos anos de 1930 (PERNET, 2007: 28).

O *Americanismo Musical* também pode ser considerado, da mesma forma que *Musica Viva* de Scherchen, como um conjunto de práticas e empreendimentos associativos internacionais. Durante os anos de sua estadia em Montevideú, Curt Lange se esforçou para associar sua produção intelectual ao movimento que chamou *Americanismo Musical*. Desta forma, seus editoriais e periódicos se tornaram referências para instauração de um movimento que supunha a integração de intelectuais e músicos em prol de uma música genuinamente americana, porém com vocação para universalidade.

Os empreendimentos de Lange para seu *Americanismo Musical* conjugavam circulação de produção composicional, práticas educacionais e criação de periódicos, bem como uso da radiodifusão, criação de orquestra e valorização de grupos artísticos em diferentes países sul-americanos. Lange realizou publicações por meio de cooperação internacional, ajudou na circulação de produção contemporânea de música latino-americana e dos Estados Unidos bem como conectou musicólogos e folcloristas de países diferentes do

continente americano, atuou como professor universitário e consultor para assuntos de radiodifusão.

Das figuras líderes, que foram atraídas pelo *Americanismo Musical* podemos destacar dois compositores norte-americanos, Charles Seeger, que foi chefe do centro de Música da UPA e Aaron Copland, tidos como os maiores embaixadores da política da vizinhança no tocante a música erudita. Eles tiveram interesse em publicar sua produção e ampliar a receptividade dos compositores de seu país, bem como sua própria produção composicional na América Latina. A rede de relacionamentos de Francisco Curt Lange exemplificou a amplitude dos empreendimentos colaborativos entre artistas e intelectuais latino-americanos e organizações europeias de cooperação internacional, bem como a inclinação de certos agentes em colaborar com as iniciativas das políticas culturais norte americanas promovidas pela Política da Boa Vizinhança.

CAPÍTULO II – América Latina, um espaço de possíveis.

1. Hermann Scherchen.

A vida e a produção artística de H. Scherchen podem ser entendidas como um grande esquema de práticas internacionais. Regente autodidata teve oportunidade de trabalhar como violinista em Berlim e a partir de 1912 tornou-se dirigente de orquestra³¹, sua estréia se deu com a montagem de *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg. Este encontro com o compositor austríaco deixou uma forte impressão em Scherchen, o que de certa forma direcionou suas decisões artísticas em relação à música produzida no século XX³². Dois anos depois, Scherchen foi aceito como regente assistente na Riga Symphony Orchestra. Quando a Primeira Guerra foi declarada, sua posição em Riga e dos outros músicos da orquestra tornou-se bastante instável.

Para fugir da possibilidade de ir para campos de concentração destinados aos estrangeiros que permaneceram no território Russo³³, H. Scherchen conseguiu dinheiro suficiente para viajar ao interior da Rússia onde permaneceu como prisioneiro civil. Sua estadia na Rússia foi marcada por uma série de sujeições econômicas e civis, que de certa forma direcionaram sua posição favorável aos ideais da revolução comunista. “Durante seus primeiros anos na Rússia, Scherchen experimentou a pobreza dos camponeses russos e desenvolveu simpatia por eles o que serviu de combustível para seu entusiasmo pela revolução” (HUTCHISON, 2003: 17).

No período que permaneceu na Rússia, dedicou-se a composição e a tocar em grupos musicais como violinista. A experiência como prisioneiro civil permitiu a Scherchen perceber como a hierarquia da educação na sociedade Russa ajudava a manter a estratificação social, o que de certa forma inaugurou em Scherchen o interesse pelas ideias comunistas. Ele permaneceu na Rússia até sua retirada da guerra, retornando a Berlim em abril de 1918. As limitações de recurso e de possibilidades artísticas vivenciadas nos anos de sua estadia na Rússia de certa forma moldariam seu caráter.

³¹ [HTTP://wadk.de/de/projekt/2015/kontakteteaser-6link-ihtm](http://wadk.de/de/projekt/2015/kontakteteaser-6link-ihtm).

³² http://www.genuin.de/en/03_k.php?k=156

³³ Antes da Primeira Guerra, Riga fazia parte do território anexado pela Rússia, tendo pertencido anteriormente a Suécia. E atualmente é a capital da Letônia.

A entrada de Scherchen no campo de produção musical remete a um período de profunda crise econômica e política na Europa. E seus primeiros empreendimentos como regente se deram à frente de orquestras pouco profissionalizadas, com músicos despreparados e pouco familiarizados com a produção moderna de música de então.

No tempo que esteve em frente da *Grotrian-SteinwegOrchestra*³⁴, Scherchen se posicionou diante de um grupo visto como semiamadores, com experiência em repertório primário e arranjos de simples execução tirados de melodias de operetas populares e movimentos simplificados de música clássica.

As dificuldades impostas ao regente alemão para desenvolver as habilidades artísticas e técnicos-musicais foram um desafio que, de certa forma inauguraram em Scherchen um direcionamento profissional que sintetizava práticas performáticas e pedagógicas. Em uma mesma medida, o regente se esforçou para dar ao grupo que liderava, alguma notoriedade no campo da música de Leipzig, “assim como trabalho com os coros, os esforços de Scherchen como a Grotrian-Steinweg Orchestra mostraram seu comprometimento em trazer música para todas as classes” (HUTCHISON, 2003: 32).

Scherchen entendeu a importância de propiciar meios para a recepção artística da produção musical da qual foi representante. E no decorrer dos anos de sua prática profissional estreitou seu relacionamento com a produção moderna de música, ao mesmo tempo em que direcionou seu esforço para construção de instâncias de reprodução desta produção.

Na década de 1920, ele participou da *Novembergruppe*, sociedade que reunia artistas de diferentes áreas, além de músicos. O vigésimo encontro da sociedade ficou a cargo dos membros músicos da *Novembergruppe*. Contou ainda como a participação de Scherchen que reger o *Pierrot Lunaire*.

Os músicos do grupo foram responsáveis pela organização do vigésimo primeiro *Novembergruppennabenden* entre 1922 e 1923: estas reuniões públicas foram voltadas primeiramente para execução de música de câmara. Scherchen reger o *Pierrot Lunaire* durante um destes encontros públicos em 1922. (HUTCHISON, 2003:25)

³⁴ O nome da orquestra *Steinweg* que em inglês seria *Steinway* referente famosa a fábrica de pianos que foi a mantenedora da orquestra *Steinweg*.

Como a *Novembergruppe* privilegiava a produção visual em detrimento da música, Scherchen formou no início do ano de 1919 a *NeueMusikgesellschaft* (NMG), segundo o modelo da sociedade de Sociedade Schoenberg para Apresentações Musicais Privadas (*Schoenberg's Verein für Musikalische Privataufführungen*), que foi criada em novembro de 1918, com objetivo de oportunizar a execução de produção musical recente para público restrito de especialistas. Porém, os esforços da associação criada por Scherchen eram também direcionados para a transposição das barreiras do público especializado, opondo se as estratégias, de certa forma, seletivas em relação ao público da Sociedade de Schoenberg.

A NMG foi criada com o direcionamento de atingir outros níveis de recepção, o que pode ser entendido como o grande diferencial entre as duas sociedades. “A diferença fundamental entre os dois grupos, contudo, era que as apresentações da NMG foram abertas ao público, enquanto a Sociedade de Schoenberg se voltou para convidados de um público de elite.” (HUTCHISON, 2003: 26). A contribuição intelectual de Scherchen para disseminação da música moderna se deu, segundo Hutchison, por meio da publicação de periódicos e editoriais. Estas publicações, realizadas ao longo de sua carreira, contribuíram para difusão de ideias, de estudos de interpretação musical, bem como novas tendências tecnológicas e seu uso na composição.

Em 1920, Scherchen publicou a revista *Melos*, que segundo Hutchison, tinha como foco fornecer uma discussão relevante e coerente sobre todos os aspectos da música moderna, bem como auxiliar na interpretação de repertório musical. (HUTCHISON, 2003: 115). Além de *Melos* e da revista *Musica Viva* de 1936, também podemos destacar a *GravesanerBlätter* publicada entre 1955 e 1966.

2. Radio difusão.

Com o crescimento do Nacionalismo Socialista na Alemanha, Scherchen optou pelo autoexílio em Zurique³⁵, onde dentre outras atividades, pode organizar uma série de conferências de trabalho, *Arbeitsagungen*, que tinham como finalidade apresentar exemplos significantes de música moderna. As conferências eram frequentemente acompanhadas de cursos de regência e, segundo Hutchison, representariam liberdade artística, ecletismo

³⁵Scherchen teria se exilado na Suíça, como um protesto público ao crescimento das forças nazistas, porém nunca abandonou sua cidadania alemã.

contemporâneo e autonomia musical, todos valores que se opunham à política cultural do Nacionalismo Socialismo (HUTCHISON, 2003: 60). As conferências se deram em diferentes partes da Europa entre 1933 e 1938 e eram habitualmente acompanhadas de cursos de regência. As estratégias de Scherchen, de certa forma, ampliaram a recepção da produção moderna de então ao mesmo tempo que deram ao longo dos anos mais valor às moedas de troca que lhe proporcionariam cada vez mais estabilidade dentro do campo. Seu interesse na ampliação da recepção da produção musical o levou a acreditar que a radiodifusão teria um grande potencial para ampliação da recepção da música erudita, ampliando o público restrito das salas de concertos para uma audiência mais ampla. Neste contexto, suas participações como regente de orquestras de rádio colaboraram bastante para concretização de seu propósito de ampliação de recepção. As estratégias utilizadas pelo regente eram sempre de conciliar um repertório mais simples e aos poucos introduzir aos ouvintes obras com mais profundidade estética.

Os recursos crescentes de radiodifusão de certa forma imprimiam à interpretação uma qualidade maior em relação à audição e a construção de uma interpretação que pudesse ser apreciada em detrimento dos ruídos e problemas típicos da *performance* pública de repertório em salas de concerto. Também interessados na receptividade de suas obras, muitos compositores pretenderam sua execução pública ampliada pelas possibilidades de alcance propiciadas pela crescente radiodifusão. Em seu exílio na Suíça, H. Scherchen encontrou no rádio uma grande possibilidade profissional que ampliou suas possibilidades interpretativas e que propiciou a divulgação de música moderna europeia e de outros países. A partir de 1945, foi escolhido como regente da *Beromüter Studio Orchestra*. Entre os artistas que ajudou a divulgar, estava Eunice Katunda, compositora e pianista brasileira, membro do Grupo *Música Viva* do Brasil, que teve obras suas executadas pela primeira vez sob a batuta da Orquestra. “A ele devo, portanto, a primeira audição de um trabalho orquestral meu.” (KATER, 2001: 69). Além de Katunda, Scherchen teria apresentado outros artistas brasileiros, como sugere o trecho da carta enviada a Curt Lange por Scherchen em abril de 1948:

São 5 concertos latino americanos sob minha condução o primeiro em 7 de maio com música brasileira (Villa-Lobos, Santoro, Peixe, Catunda, Viana, Mignone), por favor envie-me os uruguaios e me responda sobre sua disponibilidade para dia 28 de junho. (SCHERCHEN, ACL, 2.2. S72. 236)³⁶

³⁶ De acordo com o papel timbrado no qual foi escrita, a carta teria sido enviada do Curso Internacional para Regentes de Orquestra (*Cours International pour Chefs D'orchestre*), e de acordo com o conteúdo da mesma, o

Assim como apoiou alguns artistas em seus empreendimentos na Europa, Scherchen conseguiu admiração e parceria entre agentes latino-americanos para ampliação da recepção de suas publicações, bem como para colocações profissionais como regente em países latino-americanos e nos Estados Unidos. Entre os seus colaboradores internacionais na América Latina, estava o musicólogo alemão naturalizado uruguaio, Francisco Curt Lange. Além de Katunda, outros compositores citados na carta foram membros do Grupo *Música Viva* do Brasil, Cláudio Santoro e César Guerra-Peixe. O grupo *Música Viva* do Brasil teve importante colaboração de Curt Lange e também do próprio H.Scherchen, como sugere o trecho da carta.

3. Posições e tomada de posição.

Para Pierre Bourdieu, o campo é uma rede de relações objetivas entre posições (BOURDIEU, 2005: 261) e tais posições podem ser exemplificadas por tipos de produção, um gênero artístico, um concerto, sinfonia ou um festival, ou ainda, um ponto de vista, “a que localiza uma revista, um salão ou um cenáculo, como locais de reunião de produtores” (BOURDIEU, 2005: 261). As posições são objetivadas por sua relação com outras posições e “todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõe aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo.” (BOURDIEU, 2005: 261). Como agentes do campo de produção da música erudita, os compositores, músicos, editores e pesquisadores em geral, que, de certa forma, se propuseram a participar do processo de colaborações em nível internacional, puderam ser favorecidos por trocas que lhe oportunizaram novos acúmulos de capital. À medida que tecem suas redes de relacionamento e cooperam, estes artistas conseguem ampliar suas ações para um plano internacional. O que, em certa medida, soluciona problemas de circulação e recepção dentro do âmbito local, ampliando suas possibilidades de posicionamento.

Assim, reger em Paris ou no Brasil, publicar nos Estados Unidos ou em Berlim, compor ou redigir livros de cunho acadêmico, são respostas dos agentes às sujeições experimentadas no campo de produção erudita. E por que não, também fora dele, pois todos

concerto teria sido realizado em 16 de agosto e 30 de setembro de 1948 na Suíça. Carta enviada para Francisco Curt Lange, por Hermann Scherchen em 17/05/1948. ACL, 2.2. S72. 236.

estão sujeitos ao plano das desigualdades sociais, que se afirmam também claramente dentro do campo de produção erudita.

A desigualdade no campo da cultura erudita obedece ao sistema de desigualdades sociais vivenciadas fora do campo. O que se percebe, por exemplo, observando o acúmulo desigual do capital de distinção, fornecido àqueles que já acumulam capitais de família. “Assim, a herança acumulada pelo trabalho coletivo apresenta-se a cada agente como um espaço de possíveis, ou seja, como um conjunto de sujeições prováveis que são a contrapartida de um conjunto circunscrito de usos possíveis” (BOURDIEU, 2005: 266), onde além das questões artísticas, as questões sociais têm um peso considerável. Esta dinâmica de posicionamento no campo conforma o sistema de tomada de posições. E enquanto se posicionam no campo, os agentes precisam tomar posições em relação ao campo de sua produção.

Tomando como referência Hermann Scherchen, e as posições ocupadas por ele no campo da música erudita, poderíamos ter uma ideia de descontinuidade em relação tanto às suas ações quanto às posições que ocupou. Isto se dá pela variedade de empreendimentos que liderou ao longo de sua carreira artística, o que poderia sugerir também uma série de descontinuidades em relação ao ciclo de sua produção. Assim sendo, “se é difícil acessar a significação de Hermann Scherchen por causa da extensão de suas atividades, isso é difícil também porque muitas das suas atividades foram deixadas completamente fragmentadas” (HUTCHISON, 2003: 116).

Scherchen exerceu um papel importante na IGNM, como regente, publicou livros e artigos, esteve à frente de orquestras diferentes e podemos dizer que fundou *Musica Viva* dentro de uma perspectiva de organização musical que privilegiou a edificação de instâncias de reprodução artística e da formação de agentes reprodutores. O que se fez sentir nos anos posteriores aos empreendimentos de *Musica Viva*, quando os discípulos de Scherchen migram para vários países diferentes e decidiram organizar novos núcleos seguindo o modelo de *Musica Viva* de 1936. Hermann Scherchen teve também uma importância para a difusão da música moderna por meio de uso das novas mídias, sobre tudo da radiodifusão e mais tarde da televisão.

Notadamente cada uma de suas posições se deu como respostas às imposições e limitações dentro do campo da música, bem como ao campo social em que estava inserido, para o qual, questões como a migração, as guerras e a falta de recurso, precisam ser consideradas para entender o efeito de suas tomadas de posição. E como atesta Bourdieu, não se pode reduzir a uma relação mecânica o sistema de tomadas de posição, o que poderia dar um caráter de previsível às ações e a seus agentes dentro do campo de produção erudita. (BOURDIEU, 2005: 265). As tomadas de posição ocorrem dentro de um espaço de variantes e não podem ser apreendidas sem levar em consideração toda a estrutura de posicionamento de distribuição de capital dentro do campo de produção erudita.

Assim, “entre uma e outra (posição e tomada de posição) se interpõe o espaço dos possíveis, ou seja, o espaço das tomadas de posição realmente efetuadas tal como ele aparece quando é percebido através das categorias de percepção constitutivas de um *habitus*.” (BOURDIEU, 2005: 265). A criação de orquestras, a edição de revistas especializadas e a investigação de novos recursos tecnológicos, como ferramentas para difusão de produção artística, apresentam de certa forma às tomadas de posição de H. Scherchen em relação ao campo de produção musical europeu. E a convergência de ações que, à primeira vista, parecem em descontinuidade, pode ser visto como um movimento diretivo em relação ao espaço das potencialidades objetivas, segundo o entendimento de Bourdieu, onde o a fazer, movimentos a lançar, revistas a criar, adversários a combater se dão no espaço dos possíveis, “como um espaço orientado e prenhe das tomadas de posição” (BOURDIEU, 2005: 265). É o que ocorre em resposta espontânea dos agentes, uma vez posicionados, às condições que lhes são impostas no campo de sua produção, efetuadas dentro de uma gama de possibilidades que se configuram a medida que os agentes são confrontados.

Dentro deste sistema de tomadas de posição, duas forças antagônicas parecem cruzar o espaço dos possíveis no caso de Hermann Scherchen: a primeira se deu pela proximidade de Scherchen com Schoenberg, no princípio de sua carreira, quando fez a primeira execução de peças importantes como *Pierrot Lunaire*. Em contato com o compositor austríaco³⁷,

³⁷No início de sua carreira, o contato com Schoenberg teria também moldado certo elemento da personalidade de Scherchen, que teve a oportunidade de um contato mais direto com o compositor austríaco no episódio da *première* de *Pierrot Lunaire*, opus 15. A defesa pública feita por Schoenberg à obra de Mahler teria causado grande impressão a H. Scherchen. (HUCTION, 2003: 12). Ao longo de sua carreira como regente, se Scherchen privilegiou um ou outro tipo de produção musical ou de compositor, isto não está evidente na escolha do seu repertório. O compositor foi responsável pela execução pública de muitos artistas, de diferentes linguagens e

Scherchen alinhou suas posições com a máxima de Schoenberg, para quem a música como obra de arte, tem seu valor por si próprio, o que suporia uma profunda separação entre a produção musical dita séria e o campo dos não produtores.

O pensamento de Schoenberg sobrepuja questões estéticas às políticas e ideológicas. Ainda na sua fase expressionista, Schoenberg posicionou-se artisticamente em uma profunda negação dos valores extra-artísticos. E foi a força desta *denegação* que lhe garantiu um lugar na história da música, em detrimento de sua própria obra. O serialismo e as instâncias pedagógicas que se formaram a partir de uma necessidade de legitimação de método, também podem ser vistas como uma tentativa coletiva de acessar as esferas do legítimo por outro lado a experiência de Scherchen como prisioneiro civil, na Rússia pré-revolução, trouxeram utopia e convicções políticas que de certa forma direcionaram suas tomadas de posição em relação à ampliação da recepção da produção musical, como sugere o texto de Hutchison:

Estas duas influências podem ser vistas como opostas quanto ao seu valor. Schoenberg argumentava que a arte existia por si própria, e até o último momento de sua vida ele resistiu em escrever música política. Também, sua música foi apreciada somente dentro de um círculo de elite de ouvintes. A revolução (russa) demandou uma politização direta e disseminação mais ampla da arte. A tensão entre estes dois pólos conduziram as atividades de Scherchen. (HUTCHISON, 2003: 21)

Se alguns pontos podem ser percebidos como recorrente às práticas profissionais do regente alemão, como a pesquisa interpretativa de repertório musical, seu posicionamento favorável à difusão de novas tendências artísticas e por último, seu interesse nas tecnologias vigentes de radiodifusão, gravação e na própria televisão, também em quase todos os seus empreendimentos no campo da música erudita podemos perceber sua preocupação em edificar instâncias que propiciassem a formação de novos artistas e de agentes reprodutores e difusores de produção musical.

Ele teria sido, segundo Dennis c. Hutchison, a maior força para o desenvolvimento da música moderna, e sem subjugar nenhum estilo e tendência regeu nomes que se tornariam importantes para a produção musical do século XX, apresentando obras vindas da Europa, Rússia, dos estados Unidos e de países da América do Sul.

nacionalidades, o que de certa forma lhe propiciou uma grande rede de sociabilidade entre ele e agentes produtores e difusores de música na Europa e em outras partes do mundo como os Estados Unidos, Rússia, Montevideú e Brasil.

Neste contexto, podemos destacar seu posicionamento distintivo em relação à difusão da produção musical em detrimento de seus contemporâneos. “Ele era um dos poucos em sua geração que percebeu que a música não deveria ficar limitada a um grupo de pessoas” (HUTCHISON, 2003: 2).

Assim, se pudermos perceber fases ou etapas em sua produção, dado os diferentes empreendimentos que liderou ao longo de sua vida, também podemos perceber como cada núcleo de produção musical que empreendeu, tanto na criação de orquestras, quanto na rádio-difusão, exigiu por parte de H. Scherchen uma grande preocupação com a recepção do repertório de música erudita com que esteve envolvido, o que de certa forma ampliou o campo dos receptores para esta produção, bem como oportunizou a novos compositores sua entrada no campo.

Ele compreendeu a importância dos novos meios de comunicação para ampliação da recepção artística, sobretudo da crescente radiodifusão e mais tarde da televisão. “Scherchen expandiu sua *performance* estética, da sala de concerto para o rádio. Ele entendeu que o rádio era realmente superior a sala de concerto, por que podia chegar a um número mais significativos de receptores simultaneamente” (HUTCHISON, 2003: 115).

Além da orquestra e da revista *Musica Viva*, regeu grupos semiamadores até alcançar uma posição como regente em orquestras de rádio, como na orquestra de Rádio de Zurique. Publicou outras revistas e teve uma grande participação nos cursos de composição organizados por Wolfgang Steineke em Darmstadt, que tinham originalmente a finalidade de introduzir jovens compositores do pós-guerra à produção proibida pelo Terceiro Reich, (HUTCHISON, 2003: 92).

A participação de Scherchen como professor facilitou seu encontro com esta nova geração de músicos e de certa forma conectou suas ações pedagógicas e as experiências acumuladas com a prática interpretativa de música moderna a uma nova geração, para qual, as questões dos meios de produção não se reduziam mais ao uso de métodos de composição. Segundo o compositor Luigi Nono, a invenção de Darmstadt, como espaço de formação

artística para jovens compositores depois da Segunda Grande Guerra estava ligada dentre outros nomes, ao nome de Scherchen³⁸.

Os cursos de composição oferecidos em Darmstadt podem ser vistos como um lugar privilegiado para o encontro entre produtores. Da mesma forma que os primeiros festivais da IGNM teriam garantido que compositores separados pelas questões políticas e governamentais de seus países tivessem a possibilidade de se encontrar, Darmstadt foi também importante para o encontro das gerações, da qual nomes como Scherchen, auto-exilado na Suíça e outros puderam se encontrar com jovens pretendentes ao campo da música erudita. “Darmstadt foi de qualquer maneira uma invenção genial devido Wolfgang Sleineck, Karl Amadeus Hartmann e a Scherchen, que deram após a guerra e pela primeira vez a possibilidade a um grupo de jovens de se encontrar.” (NONO, 1999: 46). Entre os compositores desta geração, Nono foi um dos que tiveram grande aproximação como o regente. O que teria sido um encontro importante para seu desenvolvimento musical: “Ele me ensinou bastante, me fazendo descobrir diferentes épocas do canto, desde o canto sinagoral até o *Sprechgesang*, com todas as possibilidades de uso do aparelho fonador.” (NONO, 1995: 483).

Assim como Darmstadt, o *Musica Viva* de Hartmann cumpriram um papel importante para reestruturar o campo da produção composicional na Alemanha, o que favoreceu que imigrantes como Scherchen pudessem retornar³⁹ ao país e introduzir aos jovens músicos a produção proibida pela política do nacional-socialismo. Enquanto em Darmstadt a produção contemporânea encontrava meios de reprodução entre os músicos, na série de concerto *Musica Viva* de Munique, a produção moderna e contemporânea encontrava recepção junto ao público (ROTHER, 2015: 246). Hartmann tinha interesse que o *Musica Viva* de Munique alcançasse uma projeção internacional com centros congêneres no resto do mundo e de certa maneira intercambiou as práticas protagonizadas no entre guerra por Scherchen, para o

³⁸Se a presença de Scherchen face às novas gerações favoreceu a manutenção de uma produção, fazendo um elo entre compositores como Schoenberg, Berg e Varesé e a produção do pós-guerra, sua atuação em Darmstadt não se deu sem a violência típica que traz a manutenção de uma dominância artística, “Scherchen teria sido moderado, mas não sem violência, sobre os jovens músicos que atraiu e que foram fascinados por ele.” (CELESTIN:2003,124). Um exemplo desta violência, que Nono definiu como grande violência intelectual se deu no episódio da recusa da ópera composta pelo jovem alemão Hans Werner Henze, em 1953, por parte de H. Scherchen: “O maestro alemão Hermann Scherchen descartou a romântica e voluptuosa ópera de Henze, König Hirich (Rei Servo) dizendo: ” Mas, meu caro, nós não escrevemos árias hoje em dia.” (ROSS,2009:414).

³⁹ Embora Scherchen tenha optado pelo exílio na Suíça, nunca abandonou a nacionalidade alemã.

contexto da Alemanha do pós-guerra, “na realidade, Scherchen, o mentor de Hartmann sugeriu o nome *Musica Viva*, nome da revista multilingual que apareceu em 1936 e que não teve continuidade depois da terceira edição” (ROTHER, 2015: 240).

Além de Darmstadt, Scherchen nunca parou de ministrar seus cursos internacionais de regência e composição com participação de músicos do mundo inteiro. Nos anos posteriores, Scherchen teria direcionado seus esforços para questões tecnológicas envolvidas na difusão musical, o que culminou na criação do estúdio particular para estudo de novas questões referentes à difusão musical e experimentação em eletroacústica.

Em 1954, Scherchen transformou sua residência em Gravesano, uma vila próxima a Lugano, na parte Italiana da Suíça, em um estúdio particular, o *Estúdio Experimental de eletroacústica de Gravesano*, onde além de pesquisar eletroacústica, organizou seminário de musicologia para divulgação de pesquisas nesta área e também a respeito de outras questões musicológicas importantes, para qual convidou agentes interessados em tecnologia, composição e musicologia, do mundo inteiro.

Entre os avanços que podem ser creditados em suas pesquisas no estúdio de Gravesano, de H.Scherchen podemos destacar a invenção do *Stereophone*⁴⁰ e outros inventos: “em Gravesano, Scherchen inventou um alto-falante giratório, um alto-falante composto por um grande número de alto-falantes, uma espécie de prisma que, ao girar projetava os sons de maneiras variadas.” (NONO, 1995: 71).⁴¹ Estes e outros resultados de suas pesquisas foram publicados na revista que levava o nome de *GravesanerBlätter*. Esta se tornou uma revista importante, e talvez a mais conhecida das publicações editoriais de Hermann Scherchen, com uma gama de assuntos transdisciplinares apresentados em artigos que abordavam temas variados como física acústica, design de instrumentos, técnicas de composição e musicologia histórica.

Assim como a *GravesanerBlätter*, Scherchen também organizou seminários e eventos com o apoio da UNESCO. Ainda em fase de implantação de seu estúdio, Scherchen enviou

⁴⁰ O *Stereophone* foi patentado por Scherchen em maio de 1958.

⁴¹ Quando Scherchen regeu *Moses und Aaron* de Schoenberg usou em certas passagens deste repertório alto-falantes colocados em volta do auditório, acreditando, segundo Hutchison, ser um caminho para fazer as texturas soarem mais limpas e fazer as palavras serem mais bem entendidas.

convites para músicos e estudiosos do mundo inteiro. A primeira conferência se deu em 1954 e abordou temas diversos, com o título emblemático de *Problemas do nosso século*, como sugere o convite enviado para Curt Lange:

Querido Amigo Lange,
Meu estúdio acústico já recém construído, está aberto para uma semana “música e eletroacústica” sob o protetorado da UNESCO. 08 conferencistas estrangeiros em torno dos problemas do nosso século. (SCHERCHEN, ACL, 2.2. S72. 2346)⁴²

Lange se mostrou interessado nas questões propostas como importantes para o século XX, “No ano de 1955, espero poder visitar toda à Europa, porque o contacto com a cultura e as novas correntes é de grande importância para mim.” (LANGE, ACL, 2.1.061.142).⁴³ Porém aparentemente não dispunha de recursos para viajar a Europa. Em outro telegrama enviado a Lange, Scherchen detalha os assuntos da conferência:

Convite para Gravesano

Unesco/18conferencistas
Problemas do nosso século,
Os fundamentos da musicologia (física e matemática)
Técnica (elétrica)
Arte (música)
O dia anterior será transmitido em inglês para os EUA e na BBC em francês na *Radiodifusion Francese* e *Radio Geneve*, em alemão na rádio NWRG. Você não quer fazer melhor, arranjar uma transmissão de palestras e exemplos em espanhol para a América do Sul?
(SCHERCHEN, ACL, 2.2. S72. 2346)⁴⁴

Ao que tudo indica, Lange aceitou colaborar: “A recepção nas empresas de radiodifusão deve acontecer em breve para que eu possa enviar as propostas e solicitações adequadas.” (LANGE, ACL, 2.1.061.142).⁴⁵ Como sugere as correspondências trocadas entre os alemães, mais uma vez, Scherchen conseguiu financiar seu empreendimento por meio de fontes, que de alguma maneira dessem certa autonomia a suas atividades em relação às questões nacionais. “O estúdio era apoiado pela UNESCO e desta forma era independente de qualquer nacionalidade.” (HUTCHION, 2003: 105).

⁴²Carta enviada para Francisco Curt Lange em 13 de maio de 1954 por Hermann Scherchen. ACL, 2.2. S72. 2346

⁴³ Carta enviada a Hermann Scherchen em 27 de maio de 1954, endereçada ao Estúdio experimental de Gravesano, Lugano da Suíça. ACL, 2.1.061.142

⁴⁴ Carta recebida de Hermann Scherchen por Curt Lange em 13 de julho de 1954. ACL. S72. 2346

⁴⁵ Carta enviada de Lange, em Mendoza na Argentina para Hermann Scherchen em Gravesano em 27/05/1954. ACL, 2.1.061.142.

O apoio da UNESCO lhe deu um caráter internacional e suas atividades se realizaram em um plano transdisciplinar, que favoreceram pesquisas e descobertas importantes para a difusão musical. “Scherchen sentiu que áreas separadas da gravação, rádio, filmagem e televisão, somente poderiam ser entendidas se consideradas como um todo em termos de tecnologias eletrônicas, acústicas e de *design* artístico” (HUTCHISON, 2003: 105).

O programa da segunda conferência realizada em Gravesano, com o título *O que é música Ligeira?*, era o seguinte:

Fundação Internacional para investigação musical- eletroacústica
Hermann Scherchen
Estúdio Experimental-acústico
(Gravesano, Tessin, Suíça)
“Concelho internacional de música” (UNESCO)
Segunda Conferencia internacional (24 a 3 de julho, 1955)
O que é música Ligeira?
24 de julho - primeiro Concerto- 03:30h Quatro ciclos de música ligeira (1875-1914)
(4 regentes de orquestra, 7 cantores, 32 instrumentistas)
24 de julho-4:30 recepção
24 de Julh-5:00 conferencia “ A instrução e os procedimentos Eletroacústicos na Música” (Pierre Schaeffer, Paris)
24 de julho 9:00 Fundamentos do fazer musical
26 de julho 9:00 \”Reações aos sons nos animais e nos homens”
27 de julho- Prazer físico dos sons e a arte da música
28 de julho- Elementos do Folklore na música ligeira.
29 de julho- tendências artísticas da música ligeira
30 de julho- composição original e arranjos na música ligeira
31 de julho-reunião do comitê dos “Amigos de Gravesano”
31 de julho-segundo concerto: quatro ciclos de música ligeira: Tempos modernos.
(Conferencias em cinco idiomas)
As tardes, todos os dias de 4 às 6h; método eletroacústico nas gravações de música ligeira. (Demonstrações prática e experimentos recentes)
Só permitirá entrada unicamente o que tenham convites pessoais, se puder solicite convites escrevendo diretamente ao Estúdio experimental Gravesano.
(Gravesano, Tessin, Suíça)

(UFMG, ACL, 2.2. S72. 2346⁴⁶)

O programa acima apresenta os assuntos das conferências e concertos realizados em Gravesano no ano de 1955. As questões propostas por Scherchen por meio das conferências não omitem a importância da musicologia histórica e seus avanços no século XX. É

⁴⁶ FUNDAÇÃO INTERNACIONAL PARA INVESTIGAÇÃO MUSICAL-ELETROACUSTICA. *O que é música Ligeira?* 24 a 30 de julho, 1955. Programa da conferencia In Acervo Curt Lange. BELO HORIZONTE, na biblioteca Central da UFMG. Dossiê, 2.2. S72. 2346

importante também atentar para o caráter internacional do evento, que teve conferências em 5 línguas diferentes, segundo o modelo de periódicos publicados pelo regente, como no caso da revista *Musica Viva* de 1936. O estreitamento do relacionamento entre Scherchen, auto exilado na Suíça e o Curt Lange, residente na América Latina neste período, não causa estranhamento neste contexto de práticas colaborativas internacionais de difusão de produção musical e informação musicológica. Sobretudo, pela complexidade das redes de sociabilidades que interligaram músicos alemães imigrantes no século XX, bem como o crescente interesse pela América Latina como campo de troca de produção cultural.

8. Curt Lange.

Franz Kurt Lange desembarcou na América Latina, munido ainda de pouco capital simbólico, o suficiente para garantir sua entrada no campo da produção musical naquele continente. Lange nasceu em 10 de dezembro de 1903, em Eilenburgo, na Prússia. Filho de uma família de classe média bastante culta, teve oportunidade de estudar violino, piano e regência. Formou-se arquiteto pela universidade de Munique. Segundo Monteiro, a grave crise política e econômica na Alemanha do entre - guerras foi determinante para que ele cruzasse o oceano em busca de novas oportunidades. Depois de ter passado por vários países, Lange decidiu fixar residência no Uruguai. (MONTEIRO, 1998: 11).

No plano de uma economia simbólica, o jovem alemão parece ter sido um grande entendedor das regras do campo da música. Suas estratégias propiciaram ao longo dos anos a multiplicação do pouco, porém valioso capital simbólico que trouxe ao desembarcar no Uruguai. “Quando aportou na capital uruguaia, atendendo ao convite do governo do país, era um jovem intelectual de 27 anos, com sólida formação na cultura germânica e grande capacidade de trabalho.” (EGG, 2010: 108) ⁴⁷.

Munido de uma formação intelectual que mesclava música, arquitetura e o conhecimento da sua própria tradição cultural, após 10 anos de sua chegada no país já tinha conseguido uma cotação maior para seu capital simbólico dentro do campo de produção musical em seu país de adoção.

⁴⁷ O artigo em questão da autora “*El embajador de Schoenberg em Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de La música de vanguardia (1933-1953)*”, até a data presente não havia sido publicado, tendo sido me entregue pela própria autora o manuscrito.

Francisco Curt Lange, como passou a ser chamado depois obter a cidadania Uruguaia, foi um grande entendedor do campo de produção artística, de suas regras e hierarquias. Assim como Scherchen, foi fundador de revistas e orquestras, incentivador de produção musical contemporânea, pesquisador, musicólogo e professor universitário. É difícil precisar como as experiências no campo da música na Europa definiram suas práticas na América do Sul, porém a maneira como Lange organizou sua rede cooperação e as estratégias que adotou para construção de uma autonomia de campo, remetem às estratégias de campo já validadas por músicos e compositores na Europa. Sobretudo no que diz respeito às práticas de internacionalização de produção artística protagonizadas por músicos no velho continente.

Lange se posicionou de forma estratégica em um continente onde a produção de música de concerto, existia de forma ainda incipiente e pouco autônoma. Quando um grande exercício de auto referência cultural estava por se organizar na tentativa de estabelecer na América Latina um campo de produção cultural no qual a música pudesse alcançar seus estágios de autonomia. Sua presença no Uruguai, entre as décadas de 1930 e 1940, foi de certa forma estratégica para o desenvolvimento de seus empreendimentos internacionais.

Durante os anos de sua estadia em Montevideú, Lange exerceu grande influência sobre os meios de produção artística daquele país, bem como conectou agentes de diferentes partes da América Latina, Estados Unidos e Europa por meio de sua enorme rede internacional de sociabilidade. As trocas estabelecidas entre Lange e Scherchen ainda não foram devidamente estudadas, mas entre as décadas de 1940 e 1960 os dois alemães se corresponderam, muitas vezes movidos por seu interesse em troca de informações e ajuda mútua. Por meio desta correspondência entre os dois alemães, podemos observar, por exemplo, a mediação feita por Lange para o beneficiamento de alguns músicos latino-americanos que tiveram a oportunidade de participar de curso de regência e composição de Scherchen na Europa, bem como puderam ter obras executadas por Scherchen em seus programas de rádio na Suíça.

Em 14 de setembro de 1947, Scherchen recebeu uma carta enviada de Montevideú, onde aparentemente uma negociação para contratação de seus serviços como regente estava sendo solicitada. A carta foi enviada ao regente quando viajava para os Estados Unidos e assinada por Curt Lange.

Meu querido amigo Scherchen,
Eu lhe escrevo brevemente, por favor, envie-me imediatamente vossas condições (primeiramente entre nós) sobre um trabalho em Montevidéu. Nós tratamos 4 a 6 concertos no mínimo. Eu já escrevi para Peru e Argentina. Eu preciso imediatamente de dois exemplares seus da “Wesen der Musik”. O senhor deve imediatamente escrever para ser enviado à minha caixa postal (Casilla de correo N° 540, Montevidéu, Uruguay). Conte-me mais sobre sua última ocupação. Fico por aqui, cordialmente, seu amigo.
Dr. Francisco Curt Lange
Minha esposa manda lembranças.
P.S “uma “Wesen der Musik” dedicada em meu nome e outro exemplar para visualização e tradução.
(LANGE, ACL, 2.1.034.097)⁴⁸

As trocas realizadas pelos dois alemães sobrepuseram às questões geográficas das quais estavam submetidos e permitiram a circulação de agentes, produção artísticas, informações e de descobertas musicológicas. E se a radiodifusão propiciou ampliação de recepção da música produzida naquela época, a cooperação entre Scherchen e Lange facilitou a circulação de seus periódicos para público especializado na América Latina e nos Estados Unidos, bem como a obtenção de material diferenciado para execução pública nos programas de rádio de responsabilidade de Hermann Scherchen. Também oportunizou novas posições profissionais para o regente alemão.⁴⁹ Em março de 1948, Francisco Curt Lange, recebeu uma carta escrita pela secretária de H.Scherchen, na qual ela fala do interesse de Scherchen em executar peças de autores uruguaios e pede a Curt Lange algum material referente a tal produção, na mesma carta ela cita o pianista uruaio Hugo Balzo:

Ele (Hermann Scherchen), falou com o pianista Balzo em Paris e ele virá tocar na Rádio de Zurique. O Senhor Doutor Scherchen gostaria de executar um concerto de música uruaia (concerto de orquestra) e pediu ao senhor algum material para orquestra. O Senhor Doutor Scherchen relançará o *Ars Viva* e assim ele mesmo vai se representar. De 29 de maio a 28 de junho ele estará em Santiago do Chile, seria possível também por causa do resto, Argentina, Peru, Chile, todos os quatros seguem até o final do ano (...) (SCHERCHEN, 2.2. S72. 2346)⁵⁰

⁴⁸ Carta enviada por Lange de Montevidéu para a Hermann Scherchen em Santa Fé nos Estados Unidos em 14 de setembro de 1947. ACL, 2.1.034.097

⁴⁹ A tradução do alemão para o português do termo *Tätigkeit*, muito utilizado na correspondência entre os alemães referindo-se à ocupação, posição ou emprego. Trata-se do posicionamento profissional. O que colabora de certa forma para exemplificação da teoria de Pierre Bourdieu quanto à associação entre as posições relativas que os agentes ocupam dentro do campo de produção erudita.

⁵⁰ Carta enviada de Zurique em março de 1948, em papel timbrado da *Rádio Studio Zürich*, escrita e assinada pela secretária de Hermann Scherchen direcionada a Francisco Curt Lange.

A carta acima, provavelmente responde alguns pontos apresentado ao regente em uma carta previamente enviada por Curt Lange, na qual ele fala claramente da presença de seu protegido, o pianista Hugo Balzo, em Paris e de seu interesse em se apresentar em Zurique:

Hoje partiu para Paris, nosso talentoso pianista Hugo Balzo, membro do instituto, onde ele executará com Paul Paray, o concerto de piano e orquestra escrito pelo argentino Gianstera, já tendo visitado algumas vezes a França, EUA e outros países bem como parte da própria América Latina. Depois ele tentará dar um outro concerto na França ou em países vizinhos para os quais eu gostaria de prepara-lo. Seria um duplo Sucesso se o senhor o convidasse para realizar o mesmo concerto em Zurique, fácil de tocar, já que a música argentina vive muito bem e o concerto será comentado aqui. (LANGE ACL 2.1.039.153⁵¹)

Assim como agentes latino-americanos tiveram interesse de ampliar suas possibilidades artísticas no campo de produção europeu, a América Latina também atraiu aos agentes como Scherchen, o que ocasionou trocas que favoreceram de certa forma a circulação de produção, bem como ampliações de suas ações profissionais. Nesta mesma carta Lange comenta seu desentendimento em relação ao pedido de Scherchen: “Eu não entendi seu pedido de material uruguaio, o senhor gostaria de fazer isto aqui, ou aí na Suíça? O senhor está interessado em peças para orquestra ou piano, canto ou música de câmara para a Rádio *Zurick*”? (LANGE, ACL 2.1.039.153) ⁵².

Durante parte da década de 1940 até a década de 1960, Lange e Scherchen continuaram a se corresponder. Enquanto esteve em Mendoza na Argentina, Lange se mostrou também pronto a colaborar com a divulgação de periódicos de Scherchen e na mediação de contratos como regente nas orquestras locais: “Eu espero que mais uma vez, o senhor eventualmente possa dirigir nossa orquestra” (LANGE, ACL, 2.1.046.107) ⁵³. A cooperação estabelecida entre eles não girava em torno somente da realização de concertos, tendo em vista o agenciamento de compositores modernos por parte de Lange, mas também havia troca de publicações, informações e partituras. É interessante observar que a rede de sociabilidade do maestro, não estava restrita aos agentes da produção musical europeia, bem

⁵¹ Trecho de carta enviada por Lange de montevidéu para Hermman Schechen nos Estados Unidos em 06 de janeiro de 1948. ACL 2.1.039.153.

⁵² Trecho de carta enviada por Lange de montevidéu para Hermman Schechen nos Estados Unidos em 06 de janeiro de 1948. 2.1.039.153.

⁵³ Carta enviada de Lange em Mendoza, na Argentina para Scherchen em Zurique na Suíça em 07 de setembro de 1950. ACL 2.1.046.107,

como seus interesses artísticos e profissionais não estavam reduzidos ao campo de produção musical daquele continente.

Em 1950, fundou a editora *Ars Viva* com a finalidade de publicar obra de músicos contemporâneos e publicações especializadas em música. Lange pareceu um nome relevante para cooperar com os empreendimentos de *Ars Viva* no contexto da América Latina, “você gostaria de ajudar-me com o *Ars Viva*?” (SCHERCEHN, ACL, 2.2. S72. 2346)⁵⁴. E interessado em ampliar a representação das publicações de *Ars Viva* na América Latina, Scherchen enviou o informativo de sua editora para Curt Lange: “Eu lhe envio o primeiro informativo do meu *Ars Viva*. Por favor, queria gentilmente compartilhá-lo.” (SCHERCHEN, ACL, 2.2. S72. 2346)⁵⁵ Provavelmente, Scherchen já teria percebido o raio de extensão da rede de sociabilidade de Curt Lange. E Lange pareceu disposto a ajudar, com sugere o trecho de carta que se segue: “Sua revista é pequena, porém bastante minuciosa. Como posso cooperar? Envie-me, por favor, 500 exemplares de cada número. Eles serão distribuídos apropriadamente. (LANGE, ACL 2.1.044.167)⁵⁶.

Da mesma forma que Scherchen se sentiu à vontade em pedir a Lange que cooperasse com seus empreendimentos editoriais de *Ars Viva*, também Lange se mostrou bastante interessado em difundir seus editoriais e os artistas que agenciou na América Latina e que tiveram obras publicadas em seu *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores*. Assim sendo, solicitou auxílio de H. Scherchen para tanto: “Caso eu tenha um bom representante de vendas na Suíça, seria possível encontrar compradores para o *Boletín* e para obras disponíveis no *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores*?” (LANGE, ACL, 2.2. S72. 2346)⁵⁷. Lange foi responsável pela publicação de vários editoriais com circulação na América Latina e Estados Unidos, onde agentes do campo da música erudita, compositores, musicólogos, estudiosos e intelectuais latino-americanos e de outras partes do mundo tiveram a oportunidade de publicar sua produção, bem como partituras no chamado *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores*. Não obtendo resposta para seu pedido, Lange insistiu com o assunto: “Aguardo suas informações para a representação do

⁵⁴ Carta recebida por Curt Lange em Mendoza, enviada por Hermann Scherchen de Zurique, em 30 de janeiro de 1950. ACL, 2.2. S72. 2346

⁵⁵ Carta enviada de Zurique á Curt Lange em Mendoza na Argentina, em 30 de janeiro de 1950, por Hermann Scherchen na Suíça, em 30 de janeiro de 1952. ACL, 2.2. S72. 2346.

⁵⁶ Carta enviada por Lange em Mendoza na Argentina para Hermann Scherchen em Zurique, em 7 de março de 1950. ACL 2.1.044.167.

⁵⁷ Carta enviada para Hermann Scherchen por Curt Lange de Montevideú, em 2 de outubro de 1947

Boletim Latino Americano de Música e do *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores*, que cresceu para 63 obras. Um pequeno interesse deve existir para a vida musical na Suíça”(LANGE, ACL, 2.2. S72. 2346)⁵⁸.

A cooperação entre Lange e Scherchen em certa medida, trouxe favorecimento para ambos, no tocante a seus empreendimentos e colocações profissionais. Assim como Scherchen, Lange em seu exílio na América Latina precisou organizar esquemas de cooperação e de relacionamento que se estabeleceram em um plano também internacional. Ele foi o grande responsável pela divulgação de obras de compositores latino-americanos, empreendendo sempre na tentativa de edificar um ciclo de produção de crença que pudesse oportunizar a tais compositores circulação de sua produção e ajudar na sacralização de sua obra. E as diferenças culturais e sociais experimentadas na América Latina, se dificultaram suas ações, não impediram de tudo o sucesso de seus empreendimentos.

A atuação de Lange, como no caso de Scherchen, também se deu por meio de uma série de empreendimentos que podem sugerir descontinuidade, tendo sido necessário a Lange migrar algumas vezes entre países e instituições. O que de certa forma exigiu novas tomadas de posição. Como intelectual e agente do campo de produção musical, Lange logrou posições que pudessem garantir o sucesso de seus empreendimentos artísticos e intelectuais, o que se deu por meio de empregos em instituições que lhe propiciaram uma dinâmica de produção intelectual e favorecimento político dentro e fora do campo da produção da música na América Latina. No coração do “meio”, como define Bourdieu, “ali onde circulam as informações que fazem parte da competência específica do escritor e do artista, onde se estabelecem as relações e se adquire por vezes, as posições de poder específico” (BOURDIEU, 2005: 257).

Lange trabalhou como professor e empreendeu como agente cultural, editor, estabelecendo relações e adquirindo proteção para a publicação de suas pesquisas e edição de seus periódicos. De certa forma, suas posições na América Latina lhe garantiram o poder específico que serviu para o aumento gradativo de seu capital simbólico. E se Lange manteve-se pronto a cooperar com nomes como Scherchen, também foi por meio da cooperação com outros músicos e agentes, alguns deles também alemães que migraram para América Latina,

⁵⁸ Carta enviada para Hermann Scherchen por Curt Lange de Montevideu, em 06 de janeiro de 1948. ACL, 2.2. S72. 2346.

que Lange conseguiu intercambiar práticas vivenciadas no campo de produção europeia, muitas vezes, se valendo dos capitais acumulados por Scherchen em seus empreendimentos, porém adaptados a rotina de seu continente de adoção. Para a realização deste intercâmbio cultural transatlântico, Lange se valeu de estratégias de adequação e *retradução* de capitais. Assim dentro de seu sistema de tomadas de posição, Lange recorreu aos acúmulos de capitais de Scherchen para promoção de seus empreendimentos na América Latina, na tentativa de estabelecer e fortalecer seu esquema de consagração cultural.

CAPÍTULO III - O *Americanismo Musical* e a rede de cooperação internacional de Francisco Curt Lange.

1. Montevideú, um posicionamento estratégico.

A presença de Lange no Uruguai na década de 1930, e seus empreendimentos colaborativos, sobretudo com países vizinhos com Brasil e Argentina, não estão em desacordo com as políticas de relações internacionais que se firmavam para aquele país na década de 1930. Este período foi significativo para história das relações internacionais no Uruguai, que aumentou o número de suas representações diplomáticas e consulados pelo globo (GOMES, 2015: 2). Marca também o estreitamento do relacionamento com os vizinhos Brasil e Argentina, que tiveram neste período, embaixadas reconhecidas no Uruguai. Também as relações com os Estados Unidos se tornam mais próximas.

Assim como de certa forma, a posição geográfica da Suíça em relação aos seus vizinhos, França, Alemanha e Itália, favoreceu o caráter internacional das ações de Scherchen, também a posição geográfica do Uruguai e suas inclinações diplomáticas, o que levaram a ser comparada como a Suíça da América Latina, foi estratégica para os empreendimentos colaborativos de intelectuais e artistas na América Latina. ⁵⁹.

De certa forma, podemos dizer que, a inserção internacional do Uruguai nesses anos oscilou entre a Europa e a América. Em outras Palavras, o Uruguai reconhecia a sua capacidade de envolvimento e influencias nas relações internacionais, e disso, buscou aperfeiçoar as suas chances de projeção no cenário internacional, a partir de uma perspectiva realista. (GOMES, 2014: 9)

Em 1933, foi realizada em Montevideú a VII conferencia Pan-americana, onde além de questões com queda gradual das barreiras de cambio e negociação de tratados bilaterais entre países, também se instituiu a União Pan-americana, propiciando certa regularidade para os encontros dos países envolvidos.

As Conferencias Pan-americanas lançaram as bases de uma rede de ações culturais e proporcionou condições e suporte jurídicos e institucionais, como a instituição da União Pan-americana, para reunir, com certa regularidade, a totalidade dos países da América em torno de interesses e necessidades comuns. (NEPOMUCENO, 2016: 3)

O Pan-americanismo representava segundo Reis, a busca pela articulação econômica, política e cultural entre os países americanos, particularmente sob a liderança dos Estados Unidos (REIS, 2013: 79). Para Arcanjo Júnior o termo teria aparecido pela primeira vez na imprensa norte-americana, e assim passou a ser utilizado para designar a conferência Pan-Americana e as reuniões posteriores. O termo teria se difundido, passando a denominar o conjunto de políticas de incentivo a integração dos países americanos, sob a hegemonia dos Estados Unidos (ARCANJO, 2011: 126).

Neste Contexto chama a atenção a aproximação de Lange e agentes da diplomacia cultural norte-americana. A presença de alemães na América Latina, e de certa simpatia por parte de alguns governantes pelas políticas adotadas pelo fascismo, chamou a atenção dos EUA. “A Influência alemã nesses países dava-se de uma forma preocupante para os Estados Unidos, à medida que acordos comerciais eram travados entre muitos países latino-americanos e a Alemanha” (LOCASTRE, 2011: 91). O que redirecionou as ações norte-americanas em relação aos seus vizinhos ao sul, forçando a construção de uma diplomacia interamericana, em detrimento das intervenções militares e o uso da força. Assim, ao invés de tanques de guerra, optou-se por construir uma diplomacia pautada na participação de agentes da sociedade civil norte americana, que prontamente se propuseram a realização de um esquema de interação com agentes latino-americanos. “Ao invés de fuzileiros navais, optou-se em trazer professores, médicos e missionários” (LOCASTRE, 2011: 92).

Também em relação à música, podemos observar uma grande aproximação entre agentes da produção musical dos EUA e da América Latina. A VII Conferência Pan-americana em Montevideú, que foi a primeira sob a administração de Franklin Roosevelt, marcou o início da chamada política da boa vizinhança. Em certa medida a cooperação entre os países participantes foi fortalecida na conferência.

(...). As conferencias interamericanas, por sua regularidade e abrangência, representavam um contraponto aos fóruns diplomáticos europeus, particularmente, à liga das nações, no qual quase todos os países americanos tinham assento, mas interferiam pouco na agenda política. (MARQUES, 2013: 930)

Podemos dizer que as questões econômicas e geográficas orientam as estratégias diplomáticas entre os países, sobretudo em momentos de crises políticas e ameaças de

conflitos internacionais, como foi o caso das duas grandes guerras no século XX. Mas, também, as questões culturais têm um peso na construção de relacionamentos entre países diferentes. A partir de 1930, podemos perceber um movimento de aproximação entre os vizinhos Uruguai e Brasil. O que se pode notar, tanto pelas questões econômicas quanto pelos constantes intercâmbios culturais protagonizado pelos dois países. “Desde o começo do século XX, já temos registrados intercâmbios culturais, ou os chamados tratados de cooperação cultural internacional, entre Brasil e Uruguai, via ações da diplomacia brasileira.” (NEPOMUCENO, 2016: 1).

Se as questões da diplomacia internacional na América Latina, se configuraram no século XX, movidas pela segurança nacional e o desenvolvimento regional da economia, não podemos descartar a importância de agentes da sociedade civil no estabelecimento e fortalecimento das relações entre os países. Um exemplo deste processo seria a participação efetiva dos intelectuais brasileiros, em conjunto com as comunidades culturais dos países vizinhos, para a realização das missões diplomáticas em países da América Latina. (NEPOMUCENO, 2016: 3).

Dentro deste contexto, Curt Lange, começou a desenvolver uma série de ações culturais que chamou de *Americanismo Musical*. Seus empreendimentos foram concretizados por meio da cooperação internacional entre músicos e agentes culturais diversos. E para tanto usou da sua influência junto aos órgãos e instituições uruguaias. Como sugere a carta abaixo:

Estimado colaborador

Para sua próxima viagem aos Estados Unidos da América do Norte, eu assino o disposto conferindo-lhe a missão de representar, como em casos anteriores os interesses do *Instituto Interamericano de Musicologia*, e em especial o *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores*. Com este fim se enviam hoje os comunicados aos ministérios de instrução Pública e Relações Exteriores respectivamente. (LANGE, ACL, 2.1.021.272)⁶⁰

Curt Lange valeu-se também da política de valorização cultural em seu país de adoção, bem como das redes de sociabilidade que se deram dentro deste contexto de ampliação de políticas de relacionamento entre os países da América Latina, Estados Unidos e Europa.

⁶⁰ Carta enviada de Curt Lange em Montevidéu para Hugo Balzo, em localidade não registrada, em 27 de novembro de 1942. ACL, 2.1.021.272.

1. SODRE e OSSODRE.

Em 1930, Lange foi nomeado diretor do *Serviço Oficial de Difusion Radio Electrica* (SODRE). As possibilidades que se abriram para Lange, no cargo que ocupava então, foram favoráveis para realização de práticas formativas, que de certa maneira visavam ampliar a formação musical e criar receptores para certa produção. A estratégia era apresentar mediante o caráter público do SODRE, uma programação que se opusesse a das rádios com fins meramente comerciais, das quais segundo ele, “poucas ou nenhuma foram levantadas por idealismo ou com desejo de melhorar a cultura nacional.” (LANGE, 1936: 134). Desta forma, Lange cuidou de organizar a discoteca nacional de Montevideú, que segundo Moya, daria suporte para a programação da emissora de rádio da SODRE. (MOYA, 2014: 91).

Assim com Hermann Scherchen, Lange entendeu a importância da crescente rádio difusão para ampliação da recepção de produção intelectual, científica e artística. Em seu artigo publicado em 1936, no *Boletín latino Americano de Música*, intitulado “*La difusion radio eléctrica como medio de educación de las masas y como factor de difusion cultural y científica*” (LANGE, 1936: 131), ele explica como a rádio difusão poderia ampliar o alcance de recepção e transmissão de informações superando mídias como telefone e telégrafo.

A difusão radioelétrica, ou simplesmente, o rádio, é (...) um meio de comunicação rápida, como eu disse no princípio. Sua Vantagem consiste em que simultaneamente pode-se escutada por um número ilimitado de ouvintes, sincronizando convenientemente a potência do receptor, pode se informar, ilustrar, entreter e educar tanto uma pessoa sozinha como grandes núcleos humanos. (LANGE, 1936: 133)

Lange valorizava a idéia de um meio de comunicação que pudesse alcançar público em uma perspectiva internacional, reduzindo as barreiras geográficas. Porém se mostrou reticente em relação às políticas de intervenção mínima na programação das emissoras de rádio na América Latina. “O rádio deve estar na mão do Estado. Isso se justifica por ser um elemento de educação, um instrumento perigoso cujo manejo inadequado pode produzir graves transtornos no corpo nacional.” (LANGE, 1936: 136). Naquela época já parecia claro, que sem mecanismos moderadores, que regulassem a programação, não seria possível uma experiência pautada na diversidade cultural regional. Assim com o rádio rompe fronteiras geográficas para uma recepção de produção intelectual, ele também poderia ser uma importante ferramenta homogeneizante pautada em produção comercial. Ele “apontou, ainda,

que a invasão desmedida de culturas estrangeiras facilitadas pela mecanização da música e pelos meios modernos de difusão cultural, perturbava o desenvolvimento natural e ameaçavam a cultura nacional e continental” (MOYA, 2015: 24).

Lange entendeu que somente com a presença de um serviço de radiodifusão estatal, questões formativas e culturais poderiam ser tratadas como relevantes para a programação de uma rádio.

Esta poderosa e às vezes complicada maquinaria de uma estação dirigida pelo Estado, composta pelos elementos mais capacitados e representativos da educação, artes e ciências do país, adquire assim um significado histórico pela transformação psicológica da massa e a extirpação de certos modelos e costumes que apóia, difunde e ronda a rádio comercial. (LANGE, 1936: 141)

Notadamente as políticas do governo Uruguio em relação à radiodifusão, apresentaram certas especificidades em relação às práticas formativas.

A diferença de outra rádio pública, o SODRE foi alojado no âmbito do ministério de instrução pública. É de notar que no contexto do entre guerras, (a discussão em torno do uso do espectro radiofônico e especialmente das emissoras estatais) foram muitas vezes alocadas em âmbito dos chamados ministérios de Guerra e seus equivalentes. (TORRES, 2015: 13)

Também por meio da rádio difusão, as estratégias formativas protagonizadas por Lange, em relação ao conhecimento e a cultura artística, pareceram viáveis de serem implantadas. Tais quais os programas educativos que poderiam ser apresentados ao grande público, oferecendo música tida como de alta qualidade e informações que pudessem ajudar o ouvinte em seu entendimento das obras escolhidas.

Uma discoteca convenientemente selecionada e organizada pode facilitar o conhecimento da literatura musical do mundo inteiro e explicações adequadas, a cultura do ouvinte, em médio prazo, seria destinada a estabelecer o ambiente indispensável no qual deveria desenvolver uma audição. (LANGE, 1936: 141)

Lange pregava a valorização da produção musical local, e acreditava como Scherchen que a radiodifusão cumpriria uma função importante em relação ao entendimento da música pelas massas. Mas embora valorizasse o uso do novo meio de comunicação para as massas, para democratização da produção artística, não se sentiu desconfortável em limitar o tipo de produção que merecia ser reproduzida pela nova mídia. “Por este caminho abrimos

novamente o horizonte ao músico de condições e seus desejos de aperfeiçoamento e damos lugar aqueles artistas nacionais, que por suas condições reconhecidas são merecedores de sua execução pública (LANGE, 1936:141). Ele percebeu que esta associação de poder público como regulador de conteúdos poderia ajudar na reprodução de determinada produção.

Lange acreditou que por meio da nova mídia, poder-se-ia oportunizar ao público um entendimento maior da produção erudita. E não demorou muito para se concretizar a possibilidade da criação de uma orquestra que pudesse fazer apresentações ao vivo no corpo da programação do SODRE.

A *Orquestra sinfônica del Servicio Oficial de difusión Radio Electrica*, orquestra sinfônica do SODRE ou OSSODRE foi criada em 1931 e teve em princípio um repertório que priorizava a produção musical local. A presença de orquestras de Rádio neste período da história da música marcou um movimento para popularização de produção musical. O próprio Hermann Scherchen esteve à frente de importantes orquestras de rádio na Europa. Tais Orquestras eram quase sempre ligadas a um órgão oficial de rádio difusão, como por exemplo no caso da orquestra Zürich, que Hermann Scherchen regeu, pertencente ao *Service de La radiodiffusion Suisse*, e também a Rádio orquestra Suíça vinculada à rádio *Beromünster*. Fizeram parte das políticas governamentais do Uruguai a criação de orquestras que pudessem reproduzir ao vivo, repertório tido como culto.

O estado uruguaio optava então não somente por transmitir música gravada, através dos discos da discoteca nacional, mas também por transmitir música ao vivo. Ao tempo que ambas as vias estabeleceram a opção pela música denominada culta ao criar tanto uma orquestra sinfônica como uma orquestra de câmara. (TORRES, 2015: 134)

Em 1931, o regente italiano Lamberto Baldi assumiu a regência da orquestra de rádio a convite de Lange. Desde 1926, Baldi já tinha atuação na América Latina. Participando como regente da orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos em São Paulo, no Brasil. Assim com Scherchen, Baldi tinha um grande interesse em reger autores modernos, muitas vezes pouco conhecidos do público em geral. “Todos os testemunhos a respeito de Baldi são que ele era um músico muito atualizado, conhecedor das principais obras modernas, especialmente as do modernismo francês e italiano, a qual introduziu na programação de concertos de São Paulo” (EGG, 2010: 56).

Baldi permaneceu em São Paulo até 1931. Nos anos que permaneceu no Brasil, ele teve uma aproximação com o compositor Camargo Guarnieri, para quem deu aulas de composição. Segundo Egg, Guarnieri iniciou os estudos de contraponto com Baldi e também por influência do maestro começou a desenvolver uma concepção harmônica mais livre e desvinculada do sistema tonal (EGG, 2010:57). Convidado por Lange, Baldi assumiu a regência da OSSODRE.

O país do Sul estava criando por esta época seu Serviço Oficial de Difusão radioelétrica (SODRE), que usou o expediente de taxar a música radiofônica e de disco, como forma de obter recursos para financiar concertos. A direção destas iniciativas cabia ao musicólogo Francisco Curt Lange, diretor do SODRE, e foi sob sua direção que Baldi foi trabalhar como regente da orquestra da instituição. (EGG, 2010: 56)

Lange oportunizou com a presença de Baldi, que a música moderna pudesse também ser difundida nas apresentações radiofônicas da OSSODRE.

A OSSODRE, inicialmente, priorizava nos seus concertos a música nacional, contudo, após a contratação de Baldi, que tinha grandes inclinação pela música moderna, o público montevidéano e ouvintes da emissora C.X>6 passaram a conhecer uma vasta literatura musical de diversas estéticas. As audições, ao vivo, tornaram-se concorridas neste período, o que resultou no aumento do número de apresentações. (MOYA, 2015: 29)

E se o público pode ampliar sua formação em relação à produção moderna de música de concerto, também compositores sul-americanos tiveram a chance de ampliar a recepção de sua produção junto à programação da OSSODRE. O que de certa maneira, ampliou o raio de influência de Lange, como agente cultural da produção musical latino-americana. Assim, foram constantes neste período, as visitas de músicos estrangeiros a Montevidéu. E também as trocas entre agentes da produção musical no continente.

Durante a década de 1930 e 1940 vários compositores, estabelecidos ou pretendentes ao campo de produção musical visitaram Montevidéu, com a expectativa de ampliar seus capitais. Especialmente no início da década de 1940, período em que os empreendimentos de Lange já gozavam de certa credibilidade internacional. Como foi o caso de Villa-Lobos, que segundo Arcanjo Jr., foi convidado por Lange para uma série de concertos no SODRE (ARCANJO, 2011:127). E também o argentino Ginastera, por quem Lange parecia ter um apreço especial. “Por alguns dias estive aqui o jovem e talentoso compositor argentino

Ginastera. Nós organizamos aqui para ele um evento especial na universidade” (LANGE, 2.1.019.446).⁶¹

Parte do acervo de discos que Lange coletou para discoteca foi cedida á ele por colaboradores norte-americanos. Nos EUA, Lange contou com a ajuda da Senhora Concha Romero, para obter uma coleção de discos, a *Stephen Foster Collection*⁶²:

Algum tempo atrás recebi do S.r Francisco Curt Lange uma carta pedindo que me comunicasse com o senhor referente á *Stephan Foster Collection*, que de acordo com ele, o senhor teria prometido como presente para o *Instituto Interamericano de Musicologia* em Montevidéu. Habitualmente enviar coisas desta natureza para a América Latina é bastante difícil, mas acontece que está aqui por esta ocasião, em Nova York, um musico uruguaio, que é um grande amigo de Lange e gostaria de levar a coleção consigo. Seu nome é Hugo Balzo. Segue seu endereço em N.Y. (ROMERO, ACL, 2.2. S33. 1783)⁶³

Assim acordado a entrega dos discos de Flecher Hodges⁶⁴ para Balzo, Concha Romero escreveu a Lange: “Como Balzo está disposto á levar os discos, acredito que rapidamente se dará. (...). Aqui, caiu muito bem como pessoa e como artista” (ROMERO, ACL, 2.2. S33.1783).⁶⁵ Também Hodges escreveu á Lange sobre o assunto: “Eu estou escrevendo ao senhor Balzo e ficarei feliz em arranjar os papeis para ele levar a coleção consigo para o Uruguai” (HODGES, ACL, 2.2. S33. 1783).⁶⁶ Assim podemos perceber, como por meio da rede de sociabilidades de Curt Lange, seus empreendimentos puderam ser beneficiados, sobre tudo em uma perspectiva internacional.

⁶¹ Trecho de carta enviada a Hans-joachim Koellreutter no Rio de Janeiro, de Curt Lange em Montevidéu em 27/06/1941.

⁶² FOSTER, Stephen. (1826-1864). Considerado o pai da música norte-americana, conhecido por sua produção como cancionista, da qual podemos destacar canções como Oh!_Susanna. A *Stephen Foster Collection and archives* é uma coleção de fontes primárias sobre *Stephen Foster*. Contida no *Stephen Foster Memorial*, a coleção trás documentos relacionados à vida e carreira de Foster. A coleção inclui gravações acústicas, catalogadas e disponíveis em discografia feita nos Estados Unidos.

⁶³ Carta enviada á Sr.Hoges, na Pan-american Union, por Concha Romero, chefe da Oficina de Cooperação intelectual, em Washington D.C, em 10 de março de 1941. ACL, 2.2. S33. 1783.

⁶⁴ HODGES, Flecher. (1905-2006). Curador da *Stephen Foster Collection* durante 51 anos.

⁶⁵ Carta enviada á Curt Lange em Montevidéu, de Concha Romero, de Washington D.C, em 14 março de 1941. ACL, 2.2. S33. 1783

⁶⁶ Carta enviada de Flecher Rodges, curador na Pan-American Union, em Whashington D.C para Curt Lange em Montevidéu em março de 1941. ACL, 2.2. S33. 1783.

2. Redes de sociabilidade.

A vasta correspondência que se pode ter acesso hoje em dia, que está contida no Acervo Curt Lange, sediado e mantido pela Universidade Federal de Minas Gerais, sugerem a existência de uma enorme rede de sociabilidade, que de certa forma tem em Lange seu ponto central. Durante toda sua trajetória profissional e pessoal na América Latina, o musicólogo manteve contato com músicos, intelectuais e artistas de várias partes do mundo, “neste trabalho em prol do desenvolvimento de um meio musical moderno na América Latina, Curt Lange procurou associar-se a todas as personalidades importantes dos principais centros musicais do continente, incluindo compositores, regentes, musicólogos e burocratas.” (EGG, 2010: 108).

Muitos trabalhos acadêmicos têm sido feitos aproveitando parte da correspondência que o musicólogo manteve com algum compositor modernista. Sobretudo no Brasil, onde Lange por sua importância na pesquisa da música barroca brasileira, parece ocupar um lugar especial. Loque Arcanjo Júnior trabalha como o conceito de rede de sociabilidades, ao tratar da correspondência e do relacionamento entre Lange e Heitor Villa-Lobos. Para o historiador as correspondências podem apresentar várias direções para uma pesquisa histórica. Sobretudo, por que por meio da correspondência podemos inferir a construção de redes de sociabilidade.

As cartas são fontes privilegiadas que oferecem uma gama de possibilidades para pesquisa histórica. Estas expressam diversas imagens que os correspondentes fazem de si e do destinatário e deixa explícito, e por muitas vezes implícito, o desejo de resposta. Expressam a presença de redes de comunicação entre indivíduos e grupos, de modo que é necessário pensar, a partir destas, a construção de redes de sociabilidades por meio das quais os correspondentes constroem implícita ou explicitamente aproximações, distanciamentos, rupturas, pactos, tensões e afetos. (ARCANJO, 2017: 36)

Arcanjo Junior, estudou por meio das correspondências trocadas com Heitor Villa Lobos e Curt Lange, como se deu a rede intelectual em torno do compositor. Para o historiador as redes estabelecidas entre os agentes que estudou constituíam lugar de trocas, de construção de uma dinâmica própria baseada na circulação de saberes, que nem sempre se deu em um âmbito formal.

Assim como Arcanjo Júnior, Miceli fala das redes sociabilidade, referindo-se a troca de favores e a construção de relacionamento entre produtores e colecionadores de produção

artística, em sua análise do relacionamento entre o mecenas, colecionadores e artistas brasileiros na primeira metade do século XX. As trocas que se deram neste contexto ocorreram dentro de um esquema informal que ajudaram a viabilização de projetos artísticos.

Esse trânsito entre rede de sociabilidade mundana e a viabilização pontual de projetos artísticos e literários parecia então configurar o padrão rotineiro de uma atividade de produção cultural demasiado dependente das necessidades e demandas de seus patrocinadores-cliente. (MICELI, 2003: 26)

Tanto Arcanjo Junior, como Sérgio Miceli, entendem que rede de sociabilidade é um conceito que agrega relacionamento e troca dentro de um âmbito informal. Dentro das relações objetivas que se estabelecem no campo e que organiza as funções relativas de seus agentes, podemos pensar nas redes como instâncias mais ou menos organizadas que se dão entre agentes que ocupam as funções relativas dentro campo, onde a natureza das relações se dá pelo custo benefício das ações dos envolvidos.

E em uma linha geral, esta ideia de redes de sociabilidade ajuda a entender os processos protagonizados por Lange na construção de sua rede de relacionamentos. O relacionamento de Lange com compositores brasileiros, como por exemplo, Camargo Guarnieri, se deu dentro desta perspectiva de favorecimento mútuo. Com ajuda de Lange, Guarnieri deu um passo decisivo em sua carreira, podendo ampliar sua formação artística nos Estados Unidos da América, bem como foi possível para o compositor a realização de concertos pela América Latina.

Outro ponto importante, que precisa ser considerado no tocante aos empreendimentos colaborativos protagonizados por Lange, é o caráter internacional de suas ações. O que é muitas vezes subjugados por trabalhos de pesquisadores brasileiros, provavelmente por considerarem Lange como personagem da história do modernismo brasileiro e um agente importante para musicologia deste país. Foi em um campo de produção internacional que Lange se orientou, sobretudo para edificações de estratégias para seu *Americanismo Musical*.

Se as conexões de Lange na América Latina tiveram um peso para seus empreendimentos, também em relação à América do Norte podemos perceber seu interesse em construção de uma rede de cooperação internacional. Dentro deste contexto, o

entendimento de Pernet sobre rede transnacional de músicos e especialista em música pode ampliar nosso ponto de vista sobre assunto.

Para Pernet, o *Americanismo Musical* de Lange foi um movimento promovido por uma rede transnacional de profissionais da música. “Apesar da importância da arte popular para construção dos Estados nacionais, uma rede transnacional de profissionais da música da América Latina que promovia o *Americanismo Musical* atraiu figuras líderes do mundo da música dos anos 1930” (PERNET, 2014: 29). O ponto de vista de Pernet, sobre o *Americanismo Musical* de Lange, e suas ações colaborativas, privilegia sua perspectiva internacional e seu caráter de rede transnacional.⁶⁷ Como um processo de cooperação que se dá em tempos de crise ou turbulência, levando em consideração no caso de Lange a migração⁶⁸ e os esforços por uma causa.⁶⁹ O ponto central para a diferenciação dos conceitos de rede de sociabilidade, entendido por Arcanjo Júnior e por Sérgio Miceli, e o de rede transnacional de Corinne Penet, está nos diferentes entendimentos que a palavra cooperar pode agregar ao conceito de rede.

Nos relacionamentos estabelecidos por Lange com compositores como Mignone, Guarnieri e Villa Lobos, podemos observar que se deram trocas baseadas nos interesses dos agentes envolvidos. Dentro de uma análise de campo, as funções relativas que estes agentes

⁶⁷Uma das definições de transnacional apresentadas por Gilberto Sarfati, é a de Thomas Risse-Kappen, para quem as relações transnacionais são como interações regulares por meio das fronteiras nacionais em que, ao menos um ator é um agente não-estatal ou não opera em nome de um governo nacional ou uma organização intergovernamental. Para o grupo dos transnacionais podemos citar os terroristas e a máfia. Outro exemplo seria o feminismo e sua rede de cooperação internacional em prol da saúde e dos direitos da mulher. Tanto o feminismo como a organização internacional de músicos têm chamado atenção da história das relações internacionais, respondendo perguntas importantes sobre a organização transnacional e o posicionamento de agentes em uma diplomacia sem diplomatas.

⁶⁸ A questão da migração aqui remete também a uma situação de cooperação transnacional, onde as comunidades de imigrantes se organizam, compartilhando e intercambiando estruturas culturais de seus países de origem. Um exemplo desta prática seria o periódico escrito em russo, *El Eslavo*, publicado pela comunidade russa da América latina, no qual Lange conseguiu publicar um artigo em espanhol, *Musica Nacional Russa, desde Glink hasta Rimsky-Korsakow*. A revista em questão trata do dia da Rússia fora da Rússia contido no dossiê, que pode ser encontrado no acervo Curt Lange no prédio da biblioteca central da UFMG. (UFMG/ACL, 3.119). Como estratégia similar ao da IGNM os imigrantes russos celebravam esta data em países diferentes. Ainda hoje faz parte das estratégias da ONU, validar iniciativas que surgem a partir da criação dos dias internacionais, o que sugere uma cooperação entre agentes em diferentes países. Também Lange conseguiu apoio da comunidade alemã para certos empreendimentos no sul do Brasil.

⁶⁹ Tanto Corinne A. Pernet como Chrishiane Sibille, tem publicado trabalhos nos últimos anos sobre estudo da cooperação entre compositores, levando em conta a importância que os processos de cooperação entre estes agentes na primeira metade do século XX traz para o entendimento de questões referentes à história do relacionamento internacional. Assim como o feminismo as organizações internacionais de compositores exemplificam a cooperação transnacional.

ocupam intercambiam produtos, ideias e benefícios, baseados sempre na especificidade das funções que ocupam. Porém no entendimento de cooperação dentro da perspectiva do campo das relações internacionais, para o qual cooperar indica um momento de crise, ou de instabilidade, a ideia de rede transnacional atende melhor os tipos de relacionamentos que se dão.

O entendimento de cooperação na perspectiva das relações internacionais, segundo Sarfati, seria como uma situação que se dá quando os atores ajustam seus comportamentos às preferências dos outros por meio deste processo de coordenação de políticas. (SAFARATRI, 2015: 54). O que ajuda a entender o posicionamento metodológico de Pernet, que entendeu as práticas que premiavam os relacionamentos dos agentes que analisou, foram pautadas nas reorganizações de suas estratégias, em relação, por exemplo, a política da boa vizinhança.

Cooperar neste sentido seria um movimento por parte dos agentes, que de certa forma subjugaria seus interesses próprios, mediante a situação eminente de perigo em que estavam sujeitos. Pode-se considerar também a situação de migração dos agentes, as guerras e as crises.

Podemos entender a partir disso que Lange manteve relacionamento com compositores, em sua rede de sociabilidade, porem também podemos inferir que em determinadas situações, Lange cooperou ou contou com a cooperação de agentes recrutados no campo da produção musical internacional. Como foi o caso da cooperação com o pianista uruguaio Hugo Balzo e com Hans-Joachim Koellreutter do grupo *Música Viva* do Brasil. Os dois agentes se prestaram a cooperar com Lange. E de certa forma, toda a sua produção, em um determinado período de suas vidas, se orientou pelo exercício desta cooperação. Balzo teve um papel importante em relação aos empreendimentos de Lange nos EUA e Koellreutter no Brasil.

3. Estratégias postas em prática.

Em 1941 findou-se o contrato de Baldi como regente titular da OSSODRE. O que abriu possibilidade para vários pretendentes. Pressionado pela imprensa local, que sugeria o nome de outro regente, o também italiano *Señor Guarnieri* vindo do Rio de Janeiro, Lange

resolveu checar as informações anunciadas sobre o pretendente em um periódico local. Para tanto, Lange contou com a descrição do compositor brasileiro Francisco Mignone, “Escrevo-lhe estas linhas urgentemente para pedir-lhe informações absolutamente confidenciais.” (LANGE, ACL, 2.1.021.194). Lange, neste período já mantinha relacionamento e trocas com Mignone. E se sentiu a vontade de expor a situação ao compositor carioca para obter informações sobre o então desconhecido regente.

Aqui terminou o contrato de Baldi, e a opinião pública, que se dividiu, contra e a favor dele, está sendo informada por um jornal interessado em defender a contratação de um *Señor Guarnieri*, diretor que está no Rio e que segundo este periódico, ele é um iluminado, um gênio. Dizem que ele fundou um Quarteto, que foi festejado com grande regente em París, Berlin, Roma e Vienna, que o governo do Brasil o contratou para dirigir os concertos sinfônicos e os espetáculos de ópera, e que é uma potencialidade enorme esse senhor, do qual nós, e eu especialmente, que estou mais informado, nada sabemos. (LANGE, ACL, 2.1.021.194)⁷⁰

Aqui, não só a importância de revelar o histórico de um desconhecido com ajuda de sua rede social pode ser observada na correspondência, mais também o apreço de Lange de se manter na condição de alguém que supostamente estava mais informado sobre a vida musical. O que certamente salvaguardava seus capitais. Assim Lange pediu a Mignone que reenviasse informações seguras sobre o tal regente:

Podes por favor, dizer-me, no retorno do correio aéreo, urgente, se este senhor foi positivamente contratado pelo governo do Brasil, quando e o que tem feito no Rio. Como está Luiz Heitor, deixo-lhe este compromisso para que me diga com sinceridade de um amigo o que e de quem se trata. Lembro-me que estive no Rio, e que amigos disseram-me que era um homem estava como primeiro violinista na orquestra e que conseguiu a regência depois de muitas maquinações. (LANGE, ACL, 2.1.021.194)⁷¹

As informações de Mignone foram muito diretas a respeito do nível técnico do tal Guarnieri do Rio. E ao compositor carioca, pareceram incomparáveis os atributos do senhor Guarnieri em frente aos de seu contemporâneo Baldi. Talvez seja por isso que Lange as tenha solicitado por parte do compositor. A posição de Lange como agente cultural ficaria muito comprometida, caso suas indicações em relação a novos agentes, a ocupar um lugar no campo de sua produção, não fossem realmente de nomes pertinentes a função que almejavam. E

⁷⁰ Carta enviada de Curt Lange, em Montevidéu para Francisco Mignone no Rio de Janeiro em 18 de novembro de 1941. ACL, 2.1.021.194.

⁷¹ Carta enviada de Curt Lange, em Montevidéu para Francisco Mignone no Rio de Janeiro em 18 de novembro de 1941. LANGE, ACL, 2.1.021.194

Mignone definitivamente não era favorável a contratação do tal *Guarnieri do Rio*, ou como ele mesmo disse este *Señor Guarnieri*.

Este *Señor Guarnieri* é um medíocre diretor de óperas á maneira italiana. Ele nunca foi contratado para reger em nosso país. O que lia é que o senhor Piery o contratou para fazer no teatro Municipal um papel “rocinante”. O *Boris Godunov* por ele dirigido foi uma vergonha sem nome. Eu fui assisti e sai revoltado pela falta de (trecho ilegível) deste Señor Guarnieri. Novamente este maestro está abaixo de qualquer crítica (MIGNONE, ACL, 2.2. S.S15.0990).⁷²

E como foi pedido por Lange, deu honestamente sua versão dos fatos:

Para conseguir reger ele é capaz de mais baixa ação. É homem que se mete em política, faz política das mais sujas e é de um caráter (trecho ilegível), (trecho ilegível) e vaidoso ao extremo. Sua atuação social é cheia de maquinações (trecho ilegível) e desagregantes não o incomodam. Compará-lo (trecho ilegível): Lamberto Baldi é um insulto para este. A proposta deste “Señor Guarnieri deve partir de um indivíduo do Rio do Janeiro metido em lugares (trecho ilegível) de arte e que pela viva (trecho ilegível) tudo faz crer, que mesmo faça a (...). (MIGNONE, ACL, 2.2. S.S15.0990)⁷³

O Guarnieri á que se referiam, definitivamente não era Camargo Guarnieri. Compositor por quem Lange tinha certo apreço. Embora utilizem o mesmo sobrenome, o *Guarnieri do Rio*, na verdade chamava-se Edoardo di Guarnieri, também conhecido como Edouardo Guarnieri. O tal regente nasceu em Veneza, em 18 de abril de 1899, segundo a biografia de seu filho, o ator Gianfrancesco Guarnieri, também famoso homônimo de Guarnieri. Sua carreira musical teria começado com os estudos de violoncelo ainda na Itália. Seguindo os passos do pai, teria iniciado a carreira como regente de óperas. Edoardo di Guarnieri teria deixado o velho continente fugindo das idéias fascistas que contrariavam seu ideário comunista e encontrou no Brasil a possibilidade de se estabelecer como regente. Provavelmente a estabilidade da vida cultural de Montevidéu e a possibilidade de ser regente titular do OSSODRE o tenham atraído.

O interessante desta história é como ela exemplifica a rede de socialização estabelecida por Lange com colaboradores de países vizinhos. E como de certa forma, ele se

⁷² Carta enviada de Francisco Mignone no Rio de Janeiro para Curt Lange em Montevidéu, em 21 março de 1941. ACL, 2.2. S.S15.0990.

⁷³ Carta enviada de Francisco Mignone no Rio de Janeiro para Curt Lange em Montevidéu, em 21 março de 1941. ACL, 2.2. S.S15.0990

valeu deste emaranhado de interlocutores para auxiliar seus empreendimentos. Entre os colaboradores mais importantes da rede de sociabilidades de Lange no Brasil, estava o também alemão Hans-Joachim Koellreutter. E este pedido de informação feito por Lange á Mignone, refletiu na correspondência entre os dois Alemães. Que a respeito do tal regente italiano escreveu para Lange:

Eduardo Guarnieri_ Sobre este “carreirista” eu estou pouco informado. Eu só sei que ele teve um quarteto clássico Guarnieri e trabalhou com regentes italianos. Ele era originalmente um violoncelista. Eu mesmo já toquei com ele. Besazoni contratou para uma temporada de ópera no Rio e Guarnieri permaneceu. (...) Sua esposa é uma péssima harpista Ele é um regente medíocre, um péssimo músico. Ele está desde uns 5, 6 anos no Rio e se naturalizou á pouco tempo. (KOELLREUTTER, ACL 2.2. S15. 0949)⁷⁴.

Assim, já com duas opiniões, talvez Lange pudesse tirar suas próprias conclusões: “GUARNIERI - Estamos agora muito bem informados, de acordo com suas mensagens e notas muito importantes que recebi em confidencialidade de Mignone” (LANGE, ACL, 2.1.021.227).⁷⁵ O modelo da carta acima citada exemplifica um pouco, a maneira como os dois alemães organizavam os assuntos nas correspondências. Sendo o nome do compositor em questão, do editorial, evento ou assunto qualquer a ser tratado, grafado como no exemplo da carta acima, com letras maiúsculas, tendo mais destaque no corpo do texto. O que facilitava provavelmente o entendimento, uma vez que eram muitos os assuntos a serem tratados entre os dois.

A aproximação com Koellreutter, neste período, por parte de Lange, assim como no caso de sua cooperação com Hermann Scherchen, pode de certa forma evidenciar dentro da enorme rede de sociabilidade de Curt Lange, a importância da colaboração entre compatriotas alemães, exilados em diferentes partes do mundo. Com a ajuda de Koellreutter, Lange se manteve sempre bem informado em relação ao campo da música erudita no Brasil, o que pode ser percebido pelo teor da correspondência trocada por eles, sobretudo no ano de 1941.

Embora nem todas as cartas de Lange endereçadas a Koellreutter tivessem um caráter técnico e profissional, a maioria trocada na década de 1940 se apresenta assim. Estas cartas eram muitas vezes organizadas em tópicos titulados com nomes de compositores, projetos,

⁷⁴ Carta enviada a Curt Lange, em Montevideu por Hans-joachim Koellreutter em São Paulo em 20 de novembro de 1941. ACL 2.2. S15. 0949.

⁷⁵ Trecho de carta enviada a Hans-joachim Koellreutter em São Paulo, por Curt Lange, em Montevideu, em 24 de novembro de 1941. ACL, 2.1.021.227.

assuntos previamente discutidos e publicações assinadas por Lange que tiveram colaboração de Koellreutter para sua edição. Também, esteve entre os assuntos importantes discutidos por eles, a ocorrência ou não de concertos e estréias públicas de composições, bem como eventos da vida profissional de compositores.

De forma geral podemos perceber que além da participação nos empreendimentos de Lange, Koellreutter cuidou de manter informado seu correspondente sobre os principais fatos da vida musical brasileira, não só sobre o Rio de Janeiro e São Paulo, mas também sobre o conservatório de Belo Horizonte e outros. Nomes com Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Carlos Estrada, Villa Lobos e outros, são personagens que circulam nesta correspondência. De um modo geral impressiona a gama de informações que Lange recebeu de seu correspondente, bem como a capacidade de Koellreutter, recém chagado ao Brasil e ainda se adaptando a nova língua e costumes foi capaz de coletar. A presença do nome de Edoardo di Guarnieri na correspondência entre os dois alemães, provavelmente forçou o uso do nome Camargo para se referir a Camargo Guarnieri, o Guarnieri de São Paulo.

CAMARGO: Eu estive recentemente com ele, quando recebi sua gentil carta. Imediatamente pensamos que foi uma grande confusão com o *Guarnieri do rio*. Ele (Camargo Guarnieri) está muito desconfortável com esta constante confusão. Este dobro de Camargo Guarnieri não é nem um pouco agradável e também não é uma boa aquisição para Montevideu caso ele feche contrato. Edoardo Guarnieri não é nenhum artista, mas é muito arrogante. Eu estou feliz que Camargo não tenha ido a Montevideu. Nós estamos bem próximos agora. Ele é provavelmente o único no Brasil com quem falo sobre questões artísticas, e posso debater seriamente. (KOELLREUTTER, ACL, 2.2. S15 0951)

A carta acima chama atenção também para aproximação entre Koellreutter e Camargo Guarnieri, que no decorrer da década de 1950 acabaram por ocupar pólos opostos no campo da produção musical brasileira. Sobretudo depois da publicação da carta aberta aos músicos, assinada por Camargo Guarnieri, com texto depreciativo ao trabalho do *Grupo Música Viva do Brasil*, liderado por Koellreutter.

Ao que tudo indica, Koellreutter intervinha no recebimento de partituras que seriam publicadas em periódicos do Instituto Interamericano de Música. Questões de ordem prática, como valores praticados pela impressora Moderna em São Paulo, da qual Koellreutter teria uma espécie de intermediador também são assuntos que aparecem nas cartas. Koellreutter pode ser considerado uma espécie de porta-voz dos empreendimentos de Lange no Brasil,

conectando Lange sobre tudo com os compositores interessados em publicar obras em seus editoriais. Como sugere a carta enviada a Lange por Mignone:

Recebi há dias, as belas edições do *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores* e muito me agradara, e me sentiria honrado em colaborar com alguma obra minha nessa próxima edição. Dirigir-me-ei, portanto ao Sr. Koellreutter para todas as informações. (MIGNONE, ACL, 2.2. S.S15.0990)⁷⁶

Entre publicações citadas nas correspondências entre os dois, podemos destacar a produção das mais importantes editoriais assinadas por Curt Lange, como o *Boletín Americano de Música* (BLAM) e o *editorial Cooperativo Interamericana* de compositores (ECIC) e a revista *Música Viva* de 1942.

4. Tomadas de posição.

Entre as décadas de 30 e 40 do século XX o musicólogo Curt Lange se dedicou a difundir o movimento musical fundado por ele mesmo, o *Americanismo Musical*. Assim como o *Musica Viva* de Scherchen, o *Americanismo Musical* de Lange pode ser entendido com um conjunto de ações culturais e formativas, que objetivavam a construção de um campo autônomo para música na América Latina.

Durante os anos de sua permanência no Uruguai, Lange teve oportunidade de organizar uma rede de mecanismos difusores dos ideais deste movimento. Segundo Fugellie, Curt Lange teria iniciado a campanha para o *Americanismo Musical* em 1933, dez anos depois de sua chegada em solo uruguaio. As estratégias para publicidade de suas idéias foram à realização de palestras no Uruguai e em outros países da América Latina. “A partir de 1933 e durante anos sucessivos, Lange começa a difundir seu programa de *Americanismo musical*, por meio de palestras em solo Uruguaio, também na Argentina, Brasil, Chile, Peru, Colômbia, Venezuela e Cuba” (FUGELIE, artigo não publicado).⁷⁷

⁷⁶ Carta enviada de Francisco Mignone no Rio de Janeiro para Curt Lange em Montevidéu, em 11 de outubro de 1941. ACL, 2.2. S15 0951.

⁷⁷ Artigo cedido por Fugellie: *El Embajador de Schoenberg en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de La música de vanguardia, (1933-1953)*.

Um ano depois, segundo Moya, já tinha estabelecido vínculos com pesquisadores brasileiros como, por exemplo, Luís Heitor Correa, o que garantiu um convite para uma conferência sobre o *Americanismo Musical* no Instituto Nacional de Música no Brasil. (MOYA, 2015,18). Assim como *Musica Viva* de Scherchen, o *Americanismo Musical* de Lange se deu por meio da realização de uma série de empreendimentos que conjugavam criação de orquestra, edição de periódicos, práticas formativas e circulação de produção musical em um plano internacional. Lange foi responsável pela implantação da discoteca nacional, que serviu de suporte para a programação musical do SODRE e a criação da orquestra sinfônica do SODRE e a publicação de periódicos como a colaboração de agentes do campo da música erudita de vários os países da América do Sul e dos Estados Unidos.

Lange propunha um reconhecimento por parte das instancias reprodutoras, sobretudo as de vínculo estatal, da necessidade de uma revisão histórica cultural da produção latina Americana. O que deveria ficar a cargo dos governos locais. “Graças à força irresistível do Americanismo Musical, a maioria dos países latino-americanos está passando a limpo seu passado musical e ratificando-o, mediante investigações sérias” (UFMG, ACL, 3.119).⁷⁸ E se os compositores tiveram um papel importante, visto o esforço de Lange em ampliar seu catálogo de obras e artistas a serem publicados, também a produção folclórica, os avanços metodológicos e as descobertas musicológicas foram valorizadas em seu americanismo.

O Objetivo era a construção de um ciclo de produção que alinhava tendências estéticas, necessidade de revisão histórica da produção local, e a internacionalização. Assim, a construção de redes internacionais pareceu um mecanismo viável para circular a produção local. A tentativa de Lange foi construir um esquema de troca que propiciasse circulação de sua produção na América Latina junto a mercados aparentemente mais estruturados como o Europeu, para o qual solicitou a cooperação de Scherchen. Mas as facilidades de intercambio favorecidas pelas relações entre Estados Unidos e Uruguai, também definiram suas tomadas de posição. E assim com seus periódicos tiveram apoio financeiro de instituições governamentais locais, também o apoio de agentes culturais da política da boa vizinhança foi importante para suas realizações.

⁷⁸ MONTEVIDEU. Nota. Montevideú, em 4 de abril de 1940 In Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central da UFMG. Sem mais referências. Dossiê 3.119.

O relacionamento de Lange com agentes da diplomacia cultural dos Estados Unidos se deu em um caráter de ambivalência, no qual ao mesmo tempo em que Lange recebia apoio para seus empreendimentos, e ambicionava ampliação de sua rede dentro de uma perspectiva internacional, também os compositores e musicólogos dos Estados Unidos tiveram grande representatividade em publicações sobre sua produção musical nos periódicos de Lange, o que culminou na edição de um *boletín* especial sobre a vida musical dos Estados Unidos. Também, por meio da aproximação com agentes da diplomacia cultural norte-americana Lange tentou ampliar sua rede de colaboradores para seus empreendimentos na musicologia. Um exemplo disto seria o estreitamento do relacionamento de Lange com o também musicólogo norte-americano Charles Seeger.

Nascido no México, filho de pais americanos, Charles Seeger teve parte de sua formação artística em Colônia na Alemanha, o que justifica que parte da correspondência entre ele e Lange tenha sido escrita em alemão, embora os dois fossem fluentes em espanhol. Ele atuou como professor de música na *University of Califórnia* em Berkeley, como compositor de vanguarda e musicólogo. Seeger ocupou durante o governo Roosevelt uma posição privilegiada mediante a política cultural dos Estados Unidos.

A partir de 1941, desempenhou a função de diretor chefe da divisão para música da União Pan-americana em Washington (UPA), “o trabalho de Seeger implicava na ajuda de organizações nacionais e governos para promover intercambio da música e atividades musicais entre as Américas” (PESCATELLO, 1992:174). O interesse de Seeger pela cultura latino-americana já podia ser percebido antes de sua posição na UPA, ele foi profundamente afetado por sua experiência na América Latina. As experiências profissionais de seu pai propiciaram um transito da família de Seeger entre o nordeste dos EUA e o México. Este transito entre culturas, de certa forma influenciou seus posicionamentos profissionais.

Em 1934, Seeger ajudou a fundar a *American Musicology Society* (AMS), que contou com a adesão de vários profissionais da música dos EUA e de outros países. Lange estava entre os colaboradores da AMS, ele foi um dos correspondentes internacionais da Sociedade, (CRAWFORD 1984: 46).⁷⁹ O caminho da musicologia tão bem direcionado pelas estratégias que Seeger traçou como diretor da divisão para música da UPA, não só propiciaram interação

⁷⁹ O nome de Lange figura junto com o de Luiz Heitor no ensaio escrito por Crawford em virtude do adversário da AMS.

entre as Américas, no ponto de vista da produção musical, mas ajudou a instituir nos Estados Unidos a musicologia como disciplina acadêmica.

Lange pretendia construir uma rede interamericana de musicologia, que poderia fomentar a produção musical da América Latina. Com a aproximação crescente entre o Uruguai e agentes da diplomacia civil dos EUA, na década de 1940, os empreendimentos internacionais de Lange, pareceram possíveis de serem realizados. Assim sendo, em correspondência com Seeger, ele se posicionou: “Eu apoio sua ideia para a criação de uma rede direta de profissionais da musicologia de ambas as Américas” (LANGE, ACL, 2.1.014.222⁸⁰). A estratégia de Lange era fomentar o por meio do folclore musical latino americano a vida musical do continente. “(...) como eu conheço muito bem o nosso continente, coloco a seguinte questão: Eu entendo seu desejo de através da musicologia prepara um caminho para a música” (LANGE, ACL, 2.1.014.222⁸¹).

O ponto de convergência entre os dois musicólogos, Seeger e Lange, se deu pela tentativa de ambos em validar a produção local em que estavam inseridos. E embora os posicionamentos aqui se dêem em um contexto de internacionalização, o objetivo era a valorização do valor estético genuíno da produção americana, seja no caso de Seeger nos EUA, quanto no caso de Lange e sua atuação na América Latina. Neste ponto, tanto os compositores norte-americanos que tinham Seeger como uma espécie de porta-voz dentro da estrutura política de seu país, como Lange parecem compartilhar o mesmo entendimento. Vale então ressaltar, o caráter complementar entre a valorização da produção local, na perspectiva dos nacionalismos musicais, e os processos de internacionalização, que almejavam um posicionamento dentro do campo global da música para a produção regional em questão.

Neste contexto, o *Americanismo Musical* parece ter exercido um grande poder de atração no momento em que a produção sul-americana ocupou as pautas de congressos e conferências tanto para *American Musicológica Society* (AMS) da qual Lange foi correspondente, quanto para UPA e Seeger pareceu bastante interessado em cooperar com

⁸⁰ Trecho de carta, originalmente escrita em alemão, enviada para Charles Seeger por Lange em 26 de setembro de 1939. ACL, 2.1.014.222

⁸¹ Trecho de carta, originalmente escrita em alemão, enviada para Charles Seeger por Lange em 26 de setembro de 1939. ACL, 2.1.014.222

Lange. Para Pernet o fato de cada edição do BLAM exibir um país latino-americano, com ajuda de um co-editor do país a ser representado, contribuiu para formar uma rede de cooperação entre os profissionais da música, “muitos dos quais tinham um forte interesse pelo folclore, como uma das bases para a música americana” (PERNET, 2014: 30). A força que a publicação alcançou na década de quarenta junto a músicos de mais de 60 países latino-americanos, chamou atenção dos profissionais da música norte-americanos, no contexto da política da boa vizinhança. E também para Seeger, que teve um papel institucional importante para música dentro das perspectivas intervencionistas norte-americanas. Ele se posicionou favorável em cooperar na produção de um tomo do *boletín* com conteúdo específico sobre a vida musical estadunidense.

Charles Seeger tampouco viu nenhuma contradição em dizer que as fontes musicais da América Latina estavam desorganizadas, ao mesmo tempo em que tentava desesperadamente convencer o uruguaio Francisco Curt Lange a deixá-lo a organizar, na qualidade de editor convidado, uma edição especial do renomado *Boletim Latino Americano* de Música, dedicado à música dos Estados Unidos. (PERNET, 2014:37)

Notadamente o BLAM Tomo V, publicado em 1941, teve colaboração de Seeger, e apresentou um panorama da vida musical norte americana. Dando destaque a certos nomes da música daquele país. Se Lange pareceu pressionado a colaborar, isto provavelmente não o impediu de se posicionar para garantir a qualidade de seu trabalho editorial, como sugere o trecho de correspondência trocada entre Lange e Seeger: “Eu acho que deveríamos ter somente os mais representativos compositores” (LANGE, ACL, 2.1.9452). E ainda hoje se pode dizer que este tomo do *boletín* seria uma obra referência sobre a música moderna norte-americana, visto que a produção composicional dos Estados Unidos não conseguiu notoriedade em lugar nenhum. No entanto com a colaboração de Seeger, Lange publicou no BLAM, Tomo V, uma variedade de artigos assinados por musicólogos e compositores estadunidenses. E também no suplemento musical que acompanhou ao BLAM, Tomo V, publicou peças de compositores norte-americanos. Como a *Pergunta não respondida* de Charles Ives, que só veio a ser publicada nos EUA muitos anos depois.

De Charles Ives, Lange publicou *The Unanswered Question* (traduzida como *La pregunta incontestada*) em versão para Quarteto de flautas, trompete e quarteto e orquestra de cordas. Esta é a obra mais famosa de Ives, que recentemente seria publicada nos Estados Unidos quarenta e oito anos depois. (MONTEIRO, 1998: 17)

Do próprio Seeger, foi publicada a *Danza Lenta* para violino e piano. De maneira geral, a vida musical norte-americana esteve representada em todos os outros *boletíns*, mas o Tomo V, em 1941 abordou efetivamente esta produção. Este ano, marca também uma presença mais efetiva de agentes da música norte-americana no Uruguai. Bem como uma efetividade de empreendimentos patrocinados pela Política da Boa vizinhança em Montevidéo.

O relacionamento de Lange com Seeger se deu dentro desta perspectiva de troca, na qual tanto os músicos americanos como os empreendimentos de Lange tiveram seus favorecimentos. “Os preços que pedi, preciso para pedir um *Grant á Rockefeller Foudation* para provenha o instituto do indispensável (LANGE, ACL 2.1. 018.330)⁸². Seeger parece ter sido o intermediador entre Lange e o *as* instituições mantenedoras de seus projetos nos EUA, do qual foi suposto para Lange receber financiamento para realização de seus editoriais:

Em outubro, Charles Seeger me anunciou que o *Music Adversory Comitee from departament of states* tinha resolvido dar ao instituto as seguintes somas:

1000 dólares para o Editorial, a base de compras para U.S.A de suas publicações.

1000 dólares para o tomo VI do *Boletín*.

1000 dólares para o tomo VII. (LANGE, ACL, 2.1.022.073)⁸³

Em 1941, uma série de eventos culturais com músicos e intelectuais da música aconteceu em Montevidéo. Em sua maioria, com artistas ligados à política de diplomacia interamericana. Os temas e abordagens de tais eventos traziam também ao conhecimento do público, como o Tomo V, a história da música estadunidense. O que teve repercussão na imprensa local, como sugere a seguinte nota:

Conferências

No local de “Amigos Del Arte”, deserto ayer, o compositor Copland.

O tema abordado fora as tendências da música contemporânea norte-americana.

Montevidéo, 9 de junho de 1941

Conferencia do compositor Aaron Copland

(UFMG, ACL, 3.119⁸⁴)

⁸² Carta enviada de Curt Lange me Montevidéo, em 13 de março de 1941 á Charles Seeger em Washington, D.C. ACL, 2.1.9452.

⁸³ Trecho de carta enviada por Curt Lange, de Montevidéo á Hugo Balzo em Nova York, em 23 de fevereiro de 1942. ACL, 2.1.022.073.

⁸⁴ JORNAL LA MANÁNA. Nota sobre a realização de conferencia, Montevidéo. 9 de junho de 1941, in Acervo Curt Lange. Belo horizonte: Biblioteca Central da UFMG. Dossiê 3.119.

A presença de Aaron Copland, em Montevidéo, para uma série de eventos culturais que tinham por finalidade apresentar a música e cultura norte-americana, não causa estranhamento neste contexto de política da boa vizinhança.

Copland foi o mais engajado compositor dos Estados Unidos no tocante a difusão da produção musical daquele país. Ele visitou, segundo Hess, entre agosto e dezembro de 1941, nove países da América Latina (HESS, 2013: 114). E em contato com artistas locais, pode construir uma imagem da produção musical da América Latina que era favorável de certa forma aos esforços locais pela construção de uma identidade genuína local em detrimento de produções de cunho internacionalista pautados somente em vanguardas européias. Ele “prezava compositores como Mozart Camargo Guarnieri por sua produção profundamente brasileira, e Ginastera por seu domínio da fraseologia melódica local, enquanto dispensava latino-americanos que agressivamente buscavam o modernismo internacional, como o serialista e antinacionalista argentino Juan Carlos Paz, por exemplo.” (HESS, 2013:115). E ao mesmo tempo em que se posicionou como agente dos interesses governamentais norte-americanos, também pode realizar trocas do ponto de vista estético, com contrapartida de seu posicionamento político. Desta forma, enquanto Curt Lange conseguiu apoio para seus empreendimentos culturais, os compositores norte-americanos tiveram como contrapartida a oportunidade de recepção de sua produção na América Latina.

O esquema forjado pela política intervencionista norte-americana foi também um espaço de trocas do ponto de vista estético e cultural para os agentes envolvidos. “Claramente, em suas observações sobre América Latina, Copland estava promovendo seus próprios interesses estéticos” (HESS, 2014: 115). Às trocas que estabeleceram neste contexto, também podemos acrescentar a recepção da produção da música norte-americana na América Latina, o que fazia parte do projeto pessoal de Copland para a construção de uma recepção para música contemporânea norte-americana, sobretudo para a geração que depois da década de 1920, mesmo tendo um considerável nível técnico ficou esquecida.

Em seu livro *A Nova Música*, Copland fala das estratégias possíveis para esta geração de compositores esquecidos:

A única nova tendência discernível na música da década 1930-40 pode ser atribuída a essa sensação de insatisfação por parte dos compositores ante a falta de qualquer relação saudável com seu público potencial. Como resultado, duas providências foram tomadas: primeiro, muitos compositores trataram de simplificar ao máximo possível sua linguagem musical; segundo, tentaram não apenas travar contato com platéias de salas de onde quer que fossem encontrados- nos colégios e escolas públicas, nos conservatórios, nos cinemas, no rádio e nos discos- em qualquer lugar, de resto, onde a música fosse ouvida ou feita. (COPLAND, 1969: 104)

Dentro desta perspectiva, a América Latina se mostrou um espaço de possíveis contribuições para expansão da receptividade da música dos Estados Unidos.

No mesmo ano da visita de Copland a Montevideu, Marshall Bartholomew⁸⁵ visitou Montevideu para dar uma palestra uma conferência seguida de recital ao piano de Hugo Balzo, segundo a imprensa local:

Um ato literário musical se realizou ontem no paraninfo de La universidade (...) sobre teatro estadunidense falou o Dr. John Erkin. (...) Ao piano foram executadas peças uruguaias e estadunidenses. Das peças executadas podemos destacar 8 canções populares de Charles Seeger, que tiveram nesta ocasião sua primeira audição, quais sejam: *My Horse, Aunt Hunry, Jinnce Jinkins, Resselty Rosselty, If you catch my stealin, old Joe Clarck, The Trail to Mexico Barbara Allen and Andez*. Também foram executadas *Blues n° 2* de Copland e de Leo Ornstein, 1917, (poemas de *La grand Wars*), *O sementeiro do desespero, O oriente em chamas e Conto fúnebre*. De E. MacDowell *With Sweet lavandes* e *from Uncle Remo*. (UFMG/ACL, 3.119)⁸⁶.

As presenças de Marshall Bartholomew e de Copland foram amplamente divulgadas, e tiveram ampla cobertura na imprensa local, como podemos perceber na matéria de jornal acima, que trata da conferência de Bartholomew.

A conferência foi seguida de recital de piano de Hugo Balzo. Além das obras de e Seeger, Balzo apresentou nomes importantes para história da música estadunidense. Os quatro artistas apresentados neste recital de Hugo Balzo, Charles Seeger, Leo Ornstein, Edward MacDowell e Aaron Copland, tiveram cada um de uma maneira diferente, uma importância

⁸⁵ BARTHOLOMEW Marshall. (1885-1978). Formado em composição e regência em Berlim, onde se familiarizou com as sociedades de canto de estudantes. Ele organizou *The International Student Musical-Concil* em 1933, estimulando o canto entre os estudantes na Europa. Nos Estados Unidos teve uma grande importância, recrutando jovens para formação de grupos de cantores entre os estudantes para criação de clubes do chamado Glee, hoje popular entre os estudantes norte-americanos. Bartholomew colaborou com artigo para o BLAM tomo V.

⁸⁶ JORNAL LA MANANA. Recortes, 13 Junho, 1941, In Acervo Curt Lange. Belo horizonte: Biblioteca Central da UFMG. Dossiê 3.119.

para música norte americana dos primeiros anos do século XX, ou pelo menos para o estrato de História da música norte-americana que pretendeu ser privilegiada ali. Segue uma pequena biografia dos artistas dos artistas relacionados na nota de jornal:

a) Edward MacDowell

MacDowell é sem dúvida o mais referenciado compositor romântico tardio dos Estados Unidos. Pianista usou o piano como mais importante médium para suas composições. MacDowell nasceu em Nova York, sua morte em 1909 marcou o fim de uma vida destinada a composição, *performance* e ensino de música. Ele foi o primeiro compositor norte-americano a introduzir o material nativo em suas composições, ajudando no estabelecimento de uma linguagem musical típica norte-americana. Em 1886 foi convidado para criar o departamento de música da universidade de Columbia. MacDowell teve forte influência de nomes da produção Romântica Europeia como Grieg, Schumann e Liszt.⁸⁷ Suas pequenas peças para piano são consideradas sua melhor produção, das quais tanto *With sweet Lavand* como *Uncle Remo*, duas peças leves e de curta duração, podem ser consideradas bons exemplos.

b) Leo Ornstein

Para entendermos a importância de Leo Ornstein⁸⁸ para história da música contemporânea norte-americana, precisamos retornar para as décadas de 10 e 20 do século XX, em Nova York. Onde um virtuoso e carismático pianista de origem russo-judaica iniciou sua carreira. Primeiramente executando repertório de compositores da música tradicional, bem como nomes como Arnold Schoenberg, Alexandre Scriabin, Maurice Ravel, Isaac Albeniz, Erich Korngold e Cyril Scott. Além de suas próprias obras. Antes da sua segunda viagem a Europa, Ornstein era visto somente como um pianista russo virtuoso, que tocava repertório tradicional, mas sua reputação mudou à medida que foi se identificando com a

⁸⁷De acordo com os editores da Enciclopedia Britanica em <https://www.britannica.com/biography/Edward-Alexander-MacDowell>.

⁸⁸ ORNSTEIN, Leo. (1892-2002). Pianista e compositor de Vanguarda. Ornstein nasceu em 1893, em Kremenchug na Ucrânia, iniciou seus estudos de música no conservatório de Petrogard. Segundo Oja, Ornstein teria migrado para os Estados Unidos, por volta de 1909, na mesma onda migratória, que no meio da primeira grande guerra mundial, trouxe para América nomes como Edgard Varèse e Ernest Bloch. (OJA, 2000: 12). Estabelecido em Nova York o compositor continuou sua formação musical no Institute of Musical Art, atual The Julliard School. Por intermédio de sua professora de piano, Bertha Fiering Tapper, pôde ter contato com o circuito internacional da música na Europa.

produção *ultramodernist*⁸⁹, aos poucos o compositor foi introduzindo dissonâncias e contrastes extremos de dinâmica, métricas irregulares e humor nas suas composições de piano solo, com títulos provocativos como *Danse sauvage* e *Suicide in an Airplane*⁹⁰ (BRUHN, 2012: 380). Um exemplo desta construção de variações de humor e dinâmica que marcaram sua composição neste período é a peça *1917: Poemas de La grand War*, apresentada por ocasião da conferência de Marshall Bartholomew. A peça é escrita em 7 movimentos, e teve publicada junto com ela um texto *Prelude to Poem* de Waldo Frank.⁹¹

c) Charles Seeger

Acessar a produção composicional de Charles Seeger, talvez não seja das mais fáceis tarefas para um pesquisador. Embora existam citações que se referem à Seeger como compositor de vanguarda e até como experimentalista, parece que na atualidade o maior registro de sua produção é como musicólogo. Porém segundo a nota de jornal supracitada, o recital de Hugo Balzo, por ocasião da palestra de Marshall Bartholomew, traz a estréia de 7 canções populares do compositor.⁹²

De fato, Seeger fez um estudo musicológico muito relevante a respeito das baladas típicas de seu país. A canção *Barbara Allen*⁹³, que também é o nome de uma das canções apresentadas no recital de Balzo, como canção popular de Seeger, pode ser observada como folclore de diferentes partes dos Estados Unidos, Inglaterra e Escócia. O estudo de Seeger a partir da canção *Barbara Allen*, no que diz respeito às questões de notação pode ter

⁸⁹Ultramodernist eram compositores da Nova York da década de 20, que segundo Alex Ross, adotaram estratégia das investidas de vanguardas, disparando dissonâncias e timbres percussivos que superavam as combinações sonoras menos convencionais de Stravinski e dos vienenses.

⁹⁰Ornstein compôs também uma peça onde se faz presente a influência da música mexicana. “Sua peça para piano solo *Ala Mexicana*, breve e harmonicamente convencional, contraditoriamente diferente de seu habitual modernismo radical, é construída no ritmo da *Habanera*.” (HESS, 2013: 117). Este flerte com a produção latino-americana alinha-se bem ao movimento de compositores como Gershwin e Cowell e sua produção latinizada, sobre tudo na década de 1940.

⁹¹Waldo David Frank (1889-1967), escritor, novelista historiador ativista político e crítico literário.

⁹²Não é possível descrever em qual formato estas canções foram apresentadas. Se os temas das canções foram apropriados para uma peça de piano ou se foram executadas por algum cantor, sabendo que a primeira parte do recital foi com peças de compositores locais executadas por uma cantora. Porém sem o programa do concerto ou acesso as partituras das canções não é possível afirmar, somente com base na nota de jornal, ao certo como forma apresentadas estas composições.

⁹³No acervo da Library of Congress in Washington podemos acessar o áudio de uma coleta feita por Seeger no ano de 1936, da canção *Barbara Allen*. A gravação é da voz de Rebeca Tarwater e parece ser parte de um longo estudo sobre esta canção, que compreende sua coleta, considerações sobre suas diferentes variações de afinação de acordo com a região que aparece como manifestação folclórica⁹³.

apresentado soluções no campo da composição no tocante ao uso de elementos idiomáticos da música americana.⁹⁴

A canção *Barbara Allen*, como todas as outras apresentadas neste recital como canções populares parecem ter encontrado uma grande possibilidade de recepção. Todas elas foram sucessos na voz de Peter Seeger, filho de Charles Seeger, que trilhou uma carreira longa e duradoura na música *Folk* e na academia como etno-musicólogo. A filha de Seeger, Peggy, também gravou muita destas canções com bastante sucesso na juventude, o qual permanece ainda nos dias de hoje. *Bárbara Allen* foi trilha sonora do filme *Carol Weddings* de 1951. A canção foi gravada por Art Garfunkel em 1973. E muitos jovens artistas norte-americanos, ou não, ainda gravam, tocam e cantam profissionalmente esta canção.

d) Aaron Copland

Copland começou seu caminho para produção nacionalista nos anos 1920. Ele tornou-se, segundo Oja, um protótipo da fusão entre força nacional e posicionamento internacional que estava sendo pensado durante os anos de 1920 pelos visionários do renascimento cultural norte-americano do Pós-guerra (OJA, 2000: 238). A questão do nacionalismo na música norte-americana deste período não pode ser destacada do entendimento da organização e cooperação entre artistas, o que se deu por um emaranhado de ligas e sociedades em prol da difusão de música contemporânea naquele país e, de certa forma, pode nos dar um melhor entendimento do percurso profissional deste compositor, tanto como artista tanto como ativista político.⁹⁵

Copland foi membro da *Franco-American Musical Society* (Sociedade Musical Franco Americana) que mais tarde seria conhecida como Pro Música. “A partir de 1928, uma segunda onda de sociedades de compositores apareceu em NY, resultando na *Copland-Sessions Concerts* e *Pan American Associations*.” (OJA, 2000: 178). Como a Pro Música, a *Franco América Musical Society* agrupou compositores, que como Copland, se reportaram ao

⁹⁴ Questões que aparecem muito ligadas à obra de seu aluno Henry Cowell que reuniu segundo Ross as ideias de Seeger e em *New Music resources*, onde muitas propostas desenvolvidas pela vanguarda do pós-guerra já estavam prenunciadas.

⁹⁵As organizações das ligas e sociedades musicais nos Estados Unidos receberam um capítulo especial no BLAM, Tomo V publicado em 1941, assinado por Warren Allen. Também em seu livro *A Nova Música*, constrói seu texto exemplificando a importância das organizações de compositores norte-americanos para difusão de suas obras e para história da música dos Estados Unidos.

idioma Francês em seu estilo. Ele visitou a América Latina com o intuito de convencer mesmo os mais reticentes e contrários compositores e intelectuais da música a colaborarem na rede de relacionamentos do Pan-americanismo. Copland ajudou na circulação de artistas sul-americanos, colaborando para conseguirem ampliar sua formação e recepção nos Estados Unidos, como foi o caso do compositor brasileiro Camargo Guarnieri, que acabou estreitando seu relacionamento com o compositor norte-americano.⁹⁶

Copland esteve presente em importantes eventos de música na Europa, bem como nas edições do festival da IGNM em Salzburg em 1923, Zurique 1926, Londres e Oxford em 1930 e Frankfurt, 1927. Suas práticas composicionais se deram por um intercâmbio dos ensinamentos apreendidos no velho continente, sobre tudo como aluno de Nadia Boulanger, porém sempre na tentativa de readequar os conhecimentos adquiridos para as questões identitárias da música norte-americana. Neste sentido, a apropriação de linguagem do *Jazz* e do *Blues* pareceu um recurso possível para nortear sua produção dos anos 1920. Algumas de suas peças, segundo Elizabeth Crist, como *Music for the Theatre* e o concerto para piano, evocam claramente ritmos e melodias características das primeiras bandas de *Jazz* e *Blues* urbano.

Aos poucos, cansado das possibilidades expressivas da *Symphonic Jazz*, procurou expandir seus horizontes composicionais (CRIST, 2005: 4). Porém, de certa forma, esta produção marcou sua imagem de jovem compositor do Brooklin, mesmo que na década de 1940, ele já pensasse na apropriação da linguagem *Jazz* e *Blues* como um limitado escopo emocional, o que não impediu a escolha do *Blues* nº2 para ocupar um lugar na história da música subtendida no programa de recital de piano daquela ocasião.

O *Blues*, apresentado por Balzo, também foi publicada no suplemento musical do BLAM tomo V, e afirma de certa maneira a aproximação por parte de Copland com a música popular norte-americana. Se Seeger representa esta aproximação com o *Folk* por parte desta geração de compositores norte-americanos, Copland, que era do Brooklin, viu no *Blues* a possibilidade de uma tipicidade norte-americana em seu discurso musical. A peça, executada pelo pianista uruguaio também traz elementos da chamada *imposed simplicity*, que dentro do histórico de posicionamentos políticos do músico, que sempre se viu como um comunista por

⁹⁶ No mesmo ano de 1941 Copland teria visitado o Brasil e a execução de sua nova sonata para piano teria impressionado bastante Koellreutter.⁹⁶

excelência, representou um posicionamento em direção á acessibilidade de sua produção musical⁹⁷.

Seu direcionamento político-ideológico, de certa forma, forçou suas tomadas de posição em relação a uma escrita musical que parecesse simples de ser executada, porém que não desvalorizasse a obra do ponto de vista estético. Soma-se ainda seu desejo de popularizar a produção norte-americana.

e) Hugo Balzo

O Outro nome que chama atenção na nota de jornal é o do pianista Hugo Balzo, que teve uma grande importância para a realização dos empreendimentos de Lange. Não somente por sua grande habilidade ao piano, que favoreceu importantes estréias de compositores ligados ao *Americanismo Musical*.

Balzo nasceu em Montevideú, em 29 de junho de 1912. Teve obras de compositores como Ginastera dedicadas a ele e ocupou a função de solista do OSSODRE. Lange tinha uma grande admiração pelo pianista, como fez crer em sua correspondência para Balzo: “Eu vou te dizer que você se comportou como nunca antes no concerto de Ginastera. Eu nunca vi pianista mais *macho* do que você, isto porque eu na realidade nunca o tinha visto em Pelotas (me refiro, naturalmente, a cidade brasileira)” (LANGE, ACL, 21.020.011).⁹⁸

Balzo colaborou com Lange, sendo uma espécie de porta-voz de seus empreendimentos nos países que visitou. Em troca de sua colaboração, Lange o conectou a nomes com Scherchen, como foi o caso do agenciamento de concertos feitos por Lange junto ao colega regente alemão, já descrito anteriormente. Também foi por chancela de Lange que o pianista conseguiu meios para ampliar sua receptividade artística em outros países, como os

⁹⁷ Copland teve uma participação importante para os movimentos culturais forjados pela crise de 1929 nos EUA, quais sejam *Cultural Front* e *Proletarian Avant-garde*, as peças que produziu neste período se alinham ao um certo radicalismo político calcado em ideologias esquerdistas, segundo o próprio Copland, tal alinhamento nunca deixou de figurar como força em relação ás suas tomadas de posição. Neste mesmo contexto, podemos destacar peças que como a *Variações para piano* e também seu *Workers Songbook*, que inclui peças para coro profissional ou amador. Tanto Seeger como Copland são associados à produção de música para o *Front*.

⁹⁸ Trecho de carta enviada para Hugo Balzo de Curt Lange, em Montevideú em 21 de julho de 1941. ACL, 21.020.011.

Estados Unidos. A carta abaixo pode exemplificar um pouco da rotina de colaboração entre os dois.

Inteirado de seu interesse em iniciar atividades pianísticas nos Estados Unidos da América no Norte, e tendo presente a cada instante sua dedicação excepcional e quase única dos anais da música latino-americana, em seu ramo pianístico, quis manifestar-lhe nestas linhas, que esta direção resolveu auxiliar sua viagem, nomeando-o Delegado Oficial do *Instituto interamericana de Musicologia*, e iniciando, a partir de hoje, as questões pertinentes a uma atuação contínua de vossa senhoria naquele enorme país. Com este propósito, que eu escrevi abaixo, se segue por este momento, as seguintes instituições:

Division of Cultural Relations, Department of State, Washington D.C.

Comittee Interamerican Relations of the Field of Music, in Divison of Music, Library of Congress, Washington.

Pan American Union, Washington.

American Council of Learned Societies, Washington.

The New York Public Library, New York City.

The Rockefeller Foundation, New York.

The Guggenheim Corporation, New York City.

The Carnige Corporation, New York City.

The National Federation of Music Clubs.

Parte destas instituições, se dará avisos em conservatórios e instituições similares, munindo vossa senhoria de cartas de apresentação, escrevendo ainda hoje, a todas as instituições a fim de anteciparmos sua chegada. (LANGE, ACL, 2.1.017.312)⁹⁹.

Levando em conta o texto da carta supracitada, podemos perceber que o relacionamento de Lange e Balzo se deu dentro de um esquema de favorecimento duplo, no qual, por intermédio de Lange, Balzo teve possibilidade de expandir seu universo de recepção artística. Em contrapartida, Balzo se propôs a colaborar com os empreendimentos de Lange, sobretudo nos Estados Unidos.

Balzo era sempre incumbido de realizar tarefas a pedido de Lange, que iam desde visitar agentes importantes para os esquemas do Pan-americanismo em relação á América do Sul, bem como entregar e receber material intelectual nos Estados Unidos. É importante também prestar atenção no caráter oficializador desta correspondência, o que destaca a importância dos posicionamentos institucionais intermediados por Lange para cooperação entre os dois. Outras cartas, seguindo este mesmo modelo foram enviadas de Lange para Balzo, sempre com detalhamento de tarefas a serem cumpridas em solo norte-americano.

⁹⁹ Carta enviada a Hugo Balzo em Montevideú, por Curt Lange, em 30 de outubro de 1940, na mesma cidade. ACL, 2.1.017.312.

Assim podemos perceber, que como Koellreutter no Brasil, Hugo Balzo estava entre os artistas que cooperaram com Lange para realização de seus empreendimentos em um plano internacional. Também no Brasil, Balzo teve a oportunidade de apresentar obras de compositores norte-americanos. Ao que parece, apresentou também o *Blues* n° 2 de Copland.

Um pequeno incidente envolvendo Balzo e o *Blues* n° 2, causado talvez pelo esquecimento ou perda da partitura, poderia ter forçado Lange a recrutar os favores de Koellreutter no Brasil, para ajudá-lo a resolver. Assim ele escreveu para Balzo, sobre a partitura:

Logo após sua partida, estive aqui seu pai, pedindo o *Blues* n° 2. Este *Blues* está mais perto de você que de mim, posto que enviei todo o suplemento musical a São Paulo para ser impresso. (LANGE, ACL, 21.020.011)¹⁰⁰

Em São Paulo, uma das funções atribuídas a Koellreutter era a representação dos assuntos editoriais de Lange. Assim Lange orientou Balzo a procurar seu agente no Brasil. Lange teria permitido ao pianista fazer uma cópia do material, com certa restrição. Uma vez que a peça de figuraria no ECIC dedicado a produção norte-americana. “Eu o autorizo unicamente para que a utilize no caso de que se comprometa a fazê-lo lá mesmo, pois esta obra já não pode sair mais de São Paulo” (LANGE, ACL, 21.020.011¹⁰¹).

A maior parte dos editoriais de Lange foram impressos em São Paulo, com a ajuda de Koellreutter que era um mediador entre Lange e a Imprensa Moderna. Assim Lange orientou o pianista Uruguaio a procurar seu ajudante alemão em São Paulo. “Em consequência, vá ter com o senhor Koellreutter, que é meu braço direito lá, em matéria de impressão e pede que faça a cópia com custos a seu cargo (inevitavelmente), o *Blues*” (LANGE, ACL, 21.020.011¹⁰²). Além das impressões, Koellreutter cuidou para que Balzo tivesse outras oportunidades em São Paulo. “Eu entrei em contato com Balzo, para que ele possa fazer ainda um concerto em São Paulo” (KOELLREUTTER, ACL, 2.2.515.0949)¹⁰³.

¹⁰⁰ Carta enviada para Hugo Balzo em São Paulo, de Curt Lange em Montevideú, em 21 de julho de 1941. ACL, 21.020.011.

¹⁰¹ Carta enviada para Hugo Balzo em São Paulo, de Curt Lange em Montevideú, em 21 de julho de 1941. ACL, 21.020.011.

¹⁰² Carta enviada para Hugo Balzo em São Paulo, de Curt Lange em Montevideú, em 21 de julho de 1941. ACL, 21.020.011.

¹⁰³ Carta enviada a Lange em Montevideú de Hans-Joachim Koellreutter em São Paulo, em 24 de novembro de 1941. ACL, 2.2.515.0949.

O recital do pianista teria causado uma grande impressão no jovem alemão, que teve juntamente com Camargo Guarnieri a oportunidade de se aproximar de Copland. Koellreutter também cuidou de informar Lange sobre a permanência do compositor norte-americano em São Paulo. “A estadia de em São Paulo foi muito agradável. Ele ficou exclusivamente comigo e Camargo. Ficou maravilhado quando viu algumas das minhas coisas” (KOELLREUTTER, ACL, 2.2.515.0949¹⁰⁴). Uma oportunidade importante para um jovem aspirante a compositor de compartilhar seus trabalhos com um compositor já estabelecido.

De acordo com os depoimentos de Slonimsky, ele esperava que o “Starre” em princípio fosse ser música schoenberguiana. E ficou surpreso quando ele encontrou uma linguagem musical mais profunda do que ele pensava, mais na direção de Alban Berg. Tivemos uma conversa muito interessante. Este é o meu trabalho e eu acho que infelizmente Alban Berg morreu muito cedo. A linguagem atonal deu vida a ele. (KOELLREUTTER, ACL, 2.2.515.0949)¹⁰⁵.

O carisma de Copland parece ter tido um impacto sobre o jovem Koellreutter e sua obra parece ter lhe causado grande impressão, como sugere o trecho desta carta enviada a Lange: “Então fiquei surpreso porque Slonimsky¹⁰⁶ não me disse que ele não era tão atonal na maneira schoenberguiana, ou como o dodecafonismo foi. A nova sonata de Copland causou uma grande impressão em mim” (KOELLREUTTER, ACL, 2.2.515.0949¹⁰⁷).

Assim como Lange contou com seu colaborador Koellreutter durante a estadia de no Brasil, também como de costume, Lange pediu a Balzo que fizesse algumas representações de seus editoriais junto a músicos brasileiros: “Outra coisa: quanto se encontrar no Rio, dê um abraço em Burle-Marx¹⁰⁸. Diga-lhe, e a todos os especialistas, que cooperem em se fazer factível o Tomo VI do *Boletín* no Rio de Janeiro. Ele pode contribuir muito. E os outros também” (LANGE, ACL, 21.020.011¹⁰⁹). Além de Copland e Bartholomew, muitos outros artistas ligados a política cultural norte-americana visitaram Montevidéu em 1941, como sugere o artigo de Diego Erradonea, secretário de Curt Lange na revista *Música Viva* de 1942.

¹⁰⁴ Carta enviada a Lange em Montevidéu de Hans-Joachim Koellreutter em São Paulo, em 24 de novembro de 1941. ACL, 2.2.515.0949.

¹⁰⁵ Carta enviada a Lange em Montevidéu de Hans-Joachim Koellreutter em São Paulo, em 24 de novembro de 1941. ACL, 2.2.515.0949.

¹⁰⁶ SLONIMSKIY, Nicolai Leonidovich. Regente, compositor e pianista russo, naturalizado norte-americano. Mais conhecido pelo seu nome americano de Nicolas Slonimsky.

¹⁰⁷ Carta enviada a Lange em Montevidéu de Hans-Joachim Koellreutter em São Paulo, em 24 de novembro de 1941. ACL, 2.2.515.0949.

¹⁰⁸ BURLE-MARX, Walter. (1902-1990). Regente brasileiro, regeu nomes como Guarnieri no contexto do *Americanismo Musical* de Lange.

¹⁰⁹ Carta enviada para Hugo Balzo em São Paulo, de Curt Lange em Montevidéu, em 21 de julho de 1941. ACL, 21.020.011.

A revista contou com artigos de nomes de diversos profissionais da música, que participavam da grande rede de relacionamentos de Lange e para sua realização, Lange contou com a colaboração de Koellreutter, não só para as questões ligadas a impressora Moderna, mas como co-editor do periódico.

CAPÍTULO IV- *Música Viva, 1942- Intercambio cultural transatlântico*

1. H. J. Koellreutter.

Mais de dez anos depois da chegada de Curt Lange no continente latino-americano, desembarcou no Brasil, outro alemão. O jovem flautista que aos 22 anos de idade desembarcou no Rio de Janeiro, no ano de 1937, talvez não tivesse idéia de que as poucas moedas de troca que tinha ao desembarcar em solo brasileiro alcançariam no decorrer da história uma cotação tão alta dentro da economia dos bens simbólicos daquele país. Segundo Kater, Hans-Joachim Koellreutter, ou simplesmente Koellreutter, como ficou conhecido, teve uma trajetória conturbada em seu relacionamento familiar dado a sua oposição ao regime político que se instaurava na Alemanha de então. Apesar da pouca idade e das dificuldades econômicas que se instauraram no continente europeu, Koellreutter teria tido uma sólida formação musical, o que incluía além da *performance* de seu instrumento, a flauta transversal, formação como regente e compositor.

Entre 1934 e 1936 freqüentou a *Staaliche Akademische Hochschule für Musik* em Berlim, na qual pode estudar flauta, como Gustav Scheck, piano como C.A. Martienssen. Teve a chance de estudar composição com Gerg Schuenemann e musicologia com Max Seiffert. E com Kurt Thomas aprendeu composição e regência de coral.¹¹⁰ Também em Berlim, o jovem flautista teve contato com artistas de produção moderna, sobretudo com Paul Hindemith, do qual freqüentou cursos e conferências na *Volkshochschule*.

Do capital que acumulava no episódio de sua chegada ao Brasil, o conhecimento e contato com a produção moderna de música foi a moeda de troca que mais lhe valeu no que diz respeito às estratégias que empreendeu. Munido de um senso de cooperação e de organização, o jovem empreendedor não teve dificuldade em se estabelecer no campo da música. Suas primeiras estratégias se deram também por intercambio de práticas já vivenciadas em seu continente de origem. “Mas o lado dinâmico de Koellreutter não se manifestou só depois de sua chegada ao Brasil: em 1935, ele criou o Círculo de Música Nova de Berlim e no ano seguinte, participou da criação do Círculo de música contemporânea de Genebra” (NEVES,

¹¹⁰ Informações retiradas da tese de Kater, H.J Koellreutter e *Música Viva*, movimentos em direção a modernidade.

2008: 129). Os envolvimento com atividades antifascistas forçaram sua ida a Genebra, onde conclui seus estudos no *Conservatório de Musique*. Um ano depois de sua chegada ao Brasil já era professor no conservatório Brasileiro de Música, no qual ensinou contraponto, composição e harmonia e onde teve contato com agentes da produção local como Luiz Heitor¹¹¹. E aos poucos sua rede de sociabilidade foi se ampliando, à medida que conseguiu converter seu capital simbólico para valores locais.

Como já foi dito anteriormente, entre as estratégias de organização de campo que visavam à difusão de produção de música contemporânea na Europa, a cooperação entre agentes em uma perspectiva internacional teria sido uma das quais garantiria mesmo em um momento turbulento e difícil, como se deu com o crescimento da política nazista na Alemanha, que jovens artistas pretendentes, pudessem ter sua entrada no campo da produção musical. Os próprios empreendimentos de Scherchen, quanto à criação da orquestra *Musica Viva* em 1936, visavam possibilitar que seus alunos pusessem em prática seus ensinamentos. Ao que tudo indica Koellreutter teria sido um dos alunos de H.Scherchen. Segundo Neves, Koellreutter desembarcou com uma sólida bagagem musical, recebida de Kurt Thomas e de Hermann Scherchen, de quem foi discípulo dileto e assistente (NEVES, 2008: 129).

A participação de Koellreutter em grupos de difusão de música moderna e seu engajamento político foram sem dúvida vivências que forjariam sua personalidade empreendedora. Porém o relacionamento com Scherchen, que segundo Kater, foi muito mais que um professor para ele, teria sido decisivo para formação do caráter do jovem alemão. “Na realidade o renomado regente alemão (Berlim, 1891-Florença, 1966), não foi apenas um entre seus professores. Scherchen foi mais prioritariamente o mestre que exerceu sobre a formação pessoal do jovem Koellreutter uma influência profunda e decisiva” (KATER, 1991: 31) e naturalmente o jovem músico se viu compelido a dar continuidade às iniciativas de seu mestre.

Se todas as informações referentes ao passado europeu de Koellreutter procederem, o jovem flautista foi testemunha de momentos importantes da carreira de H. Scherchen, tanto como regente, tanto como empreendedor, editor de revista da revista *Musica Viva* de 1936 e

¹¹¹ AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. (1905-1992). Musicólogo e folclorista brasileiro, mais conhecido como Luiz Heitor.

criador de grupos artísticos. Também foi *Música Viva*¹¹² o nome do movimento cultural que Koellreutter fundou no Brasil, que aqui chamaremos de grupo *Música Viva*. As primeiras atividades do grupo *Música Viva* no Brasil, ocorreram em 1939, um ano depois de sua criação. Desde o início do movimento, as estratégias adotadas se orientavam na edificação de instâncias que pudessem alinhar produção artística, difusão e reprodução, seguindo o modelo de Scherchen em seus empreendimentos na Europa.

2. Em busca de adesões.

Duas forças antagônicas marcam o princípio das atividades do grupo *Música Viva* no Brasil. Embora Koellreutter se batesse pelo internacionalismo em música, parte dos membros do grupo tinha uma mentalidade marcada pela valorização da genuinidade de uma produção local em música.

Podemos notar que estas duas forças antagônicas definem o teor das tomadas de posição do grupo em relação ao campo da música. Ao mesmo tempo, em que o grupo pleiteou posições em sociedades internacionais, como foi o caso da tentativa de se tornar a seção brasileira para IGNM, também precisou se aproximar de nomes importantes para a música folclorista brasileira, como o compositor Heitor Villa-lobos, que foi escolhido como presidente honorário do grupo. “Nessa mesma linha, quando da iniciativa do *Música Viva* em criar no seio do movimento a Seção Brasileira da IGNM, Villa-Lobos - o expoente máximo da música nacional da época é tornado, a convite do próprio grupo, seu presidente honorário” (KATER, 2001: 51).

Esta apropriação de captais de Villa-Lobos ilustra bem o esquema de tomadas de posição do grupo, que por esforços de seu fundador tentou encontrar meios de internacionalizar produção, se orientando sempre por produção internacionalista, o que mais tarde orientaria sua opção pelo dodecafonismo como método oficial para a produção do grupo. Porém tais estratégias não podiam deixar de lado o interesse por uma música genuína brasileira, forçada pela presença de músicos, críticos e musicólogos, que como Andrade Muricy, tinham outros posicionamentos estéticos.

¹¹² Segundo Kater, outros núcleos *Musica Viva* foram criados por outros alunos de Scherchen. Um Exemplo seria o núcleo do Cairo criado por Hans Hickmann.

Assim podemos observar que as duas tendências definiram as práticas inaugurais do grupo *Música Viva* no Brasil. Como sugere o trabalho de Adriana Miana de Faria:

O *Música Viva* no início, últimos anos da década de 30 e primeiros anos da década de 40, conta com a presença de duas principais tendências, uma que defende o nacionalismo musical, e outra, a utilização de novas técnicas e estéticas preconizadas por alguns compositores contemporâneos. (FARIA, 1977: 37).

As dificuldades impostas a Koellreutter no Brasil, tanto no que diz respeito ao recurso materiais, quanto á conquista de adesões para consagração de seu movimento, também foram determinantes para suas tomadas de posição. Inicialmente Koellreutter conseguiu adesão de alguns agentes para a realização de seus empreendimentos em *Musica Viva* no Brasil. Ele organizou audições e comunicações em espaços cedidos, contando com a presença de jovens pretendentes e alguns nomes estabelecidos no campo da música erudita do país. Como foi o caso do crítico de música Andrade Muricy, que embora tivesse pontos de discordâncias em relação aos entendimentos estético de Koellreutter, decidiu colaborar como o alemão. E como colunista e crítico de Arte e cultura se posicionou favorável aos empreendimentos de Koellreutter: “A primeira audição do grupo *Música Viva*, realizada na residência de Koellreutter, é novamente ressaltada, na coluna de Andrade Muricy, a qualidade das apresentações e o prestígio que essas audições estavam merecendo por parte do público” (FARIA, 1977: 57).

Além de Muricy, o grupo contou com a participação de Brasília Itiberê, Egydio de Castro e Silva, Fructoso Viana, Luiz Cosme e Luiz Heitor Correa de Azevedo. Sobre a participação de alguns destes agentes, Koellreutter comunicou a Lange: “O grupo *Musica Viva* está em uma situação muito difícil, você nem pode imaginar. Eu, Itiberê e Artur Pereira arcamos com a metade dos custos” (KOELLREUTTER, ACL, 2.2. S15.0949).

As dificuldades financeiras e, sobretudo as dificuldades de agregação de ideais conflitantes, em relação aos membros do grupo, forçaram também tomadas de posição de Koellreutter, como sugere o trecho de carta enviada por ele ao musicólogo em Montevídeu: “Ainda não sei como continuar o *Música Viva* em São Paulo. A dificuldade é muito grande e eu acho que seria mais apropriado concentrar todas as nossas energias em um único ponto

para alcançar nosso objetivo” (KOELLREUTTER, ACL, 2.2. S15. 0949).¹¹³ A tomada de posição de Koellreutter neste período foi em direção às possibilidades de internacionalizar produção artística na América Latina. Em seu relacionamento com Lange, Koellreutter percebeu que poderia ampliar seus empreendimentos em um plano internacional, onde talvez as questões estéticas fossem mais ampliadas. Por intermédio de Lange, ele conseguiu se conectar com compositores como Paz, da Argentina, que como os dois alemães via os esquemas de internacionalização praticados na Europa com um espaço de possíveis para América Latina.

3. Tomada de posições.

É uma tarefa difícil precisar exatamente quando se deu o encontro dos dois imigrantes alemães, Francisco Curt Lange, residente em Montevideu e Hans-Joachim Koellreutter no Rio de Janeiro. Para Fugellie, o começo do relacionamento entre Lange e Koellreutter deu-se por volta de 1940. “Koellreutter tinha muito interesse em relacionar com artistas internacionais” (FUGELLIE, 2016:3), o que de certa forma, fazia parte das práticas de cooperação internacional que intercambiava por meio de suas ações associativas no Brasil. “E no contexto de seus projetos de difusão da *Nova Música* tinha muito interesse na troca com países estrangeiros”, (FUGELLIE, 2016: 3). Em uma mesma medida as ações do compositor argentino Carlos Paz, que foi um dos poucos artistas latino-americanos que tiveram um papel de destaque nos empreendimentos colaborativos da IGNM, também tinham certo alinhamento com as estratégias para viabilização do grupo *Música Viva*. Por meio de estratégias associativas, o grupo liderado por Paz, de atuação de Vanguarda musical, passou a ser reconhecido em 1932 como seção argentina da IGNM.

Este olhar de Koellreutter para América Latina chama a atenção não só por seu interesse em inteiração com outros artistas, como foi o caso de seu contato com Paz, mas como evidência da amplitude que suas ações estratégicas em relação ao campo da produção musical pretendiam alcançar. Koellreutter tinha interesse em fazer do grupo *Música Viva* uma seção brasileira da IGNM (KATER, 1991: 34). Curt Lange teria sido o mediador do

¹¹³ Carta enviada a Curt Lange em Montevideu, de São Paulo por Hans-Joachim Koellreutter em 4 de junho de 1941. ACL, 2.2. S15. 0949.

relacionamento entre os dois pretendentes, Paz e Koellreutter, o que poderia ser visto como uma ampliação natural da sua rede de sociabilidade. “Você não precisa se incomodar se eu ainda não pude mediar uma aproximação entre você e Carlos Paz.” (LANGE, ACL, 2.1.017.344).¹¹⁴ Assim como Lange intermediou o recebimento do boletim editado pelo grupo *Musica Viva* do Brasil para Ginastera, também teria feito o mesmo em relação á Paz. “Como me dirijo para o norte de Argentina dentro de alguns dias, eu lhe darei uma resposta muito em breve. Estou escrevendo a Juan Carlos Paz e apenas coloquei em sua revista uma explicação sobre seus desejos. Ele certamente lhe responderá. Eu os vejo no domingo” (LANGE, ACL, 2.1.017.344).¹¹⁵

O período em que Lange e Koellreutter cooperaram marcou os empreendimentos dos dois alemães, tanto no tocante ao *Americanismo Musical*, quanto ao incipiente grupo *Música Viva*. A década de quarenta inaugurou um período de profunda cooperação entre os dois alemães. E se Koellreutter participou como importante colaborador do *Americanismo Musical* de Lange, também foi importante para o grupo *Música Viva* no Brasil as contribuições de Lange. Tanto no que diz respeito à parte financeira, quanto aos capitais simbólicos que o nome de Lange creditou aos empreendimentos do jovem Koellreutter.

Como já foi dito anteriormente, Koellreutter era responsável pelos assuntos de impressão dos editoriais de Lange no Brasil. Ele fazia a mediação entre Lange e a Imprensa Moderna em São Paulo. Também era responsável por auxiliar no agenciamento de compositores brasileiros para os editoriais de Lange, sobre tudo o E.I.C.I, para o qual recebia as partituras de compositores no Brasil, que tinham suas obras publicadas no *Editorial*, e também recolhia a parte cabida dos compositores para financiamento da impressão. Desta forma ele Auxiliou para a concretização de adesões de compositores, que como no caso de Cláudio Santoro já se conectavam a rede de Curt Lange. O trecho seguinte de carta trocada entre os dois alemães pode exemplificar isto: “SOCIOS - Escreva me por favor, se o Senhor aceitou Cláudio Santoro. Ele tem neste momento algum dinheiro para dispor, bem como uma

¹¹⁴ Carta enviada de Lange para Koellreutter, de Montevidéu para Hans-Joachim Koellreutter no Rio de Janeiro, em 4/11/1940. ACL, 2.1.017.344.

¹¹⁵ Carta enviada de Lange para Koellreutter, de Montevidéu para Hans-Joachim Koellreutter no Rio de Janeiro, em 4/11/1940. ACL, 2.1.017.344.

peça para enviar e gostaria que sua sonata para violino aparecesse no *Editorial* (KOELLREUTTER, ACL, 2.2.S15.0949).¹¹⁶

Lange tinha interesse que o catálogo de composições ofertadas no *Editorial* pudesse ter um número significativo de compositores associados, por isso contou com a colaboração de seus agentes para ampliar o número de compositores interessado em publicar. O que nem sempre foi uma tarefa fácil, pois contava com contrapartida financeira dos interessados. “SANTORO: até agora não encontrou mais dinheiro. Prosseguimos com a pausa para os amigos brasileiros. Também: Santoro, Cosmo e Camargo. Por favor, anime seu amigo Camargo, no sentido de participar definitivamente” (LANGE, 2.1.020.120).¹¹⁷

Assim Koellreutter garantiu novas adesões para o *Editorial*, como no caso de Santoro e Guarnieri, ajudando nas negociações com os compositores: “Eu estou por hora na mesma posição com Guarnieri, porém certamente participará mais tarde com algo” (KOELLREUTTER, ACL, 2.2.S15.0949). Koellreutter também cuidou de detalhes práticos da publicação: “Despachando nosso Editorial: por favor, não faça pacotes muito grandes, para que hoje, ou amanhã, não haja nenhum gasto excedente” (LANGE, 2.1.020.120).¹¹⁸ Ele desenvolveu um importante papel como porta voz do *Editorial* no Brasil, mas também seus interesses se fazem sentir em relação às trocas que manteve com Lange: “Eu trago mais uma vez a ideia do grupo como organizador da seção brasileira do *Editorial*” (KOELLREUTTER, ACL, 2.2.S15.0949).¹¹⁹

De fato o grupo *Música Viva* conseguiu esta posição em relação ao editorial de Lange, e Koellreutter obteve também favorecimentos para publicação de sua própria produção, tendo sido uma de suas composições publicadas em 1941 no E.I.C.I. . A obra em questão foi sua peça *Música 1941*.¹²⁰ Neste período também podemos perceber um aproximação por parte de Koellreutter em relação ao dodecafonismo, o que se supões pelo interesse de alguns alunos

¹¹⁶ Carta enviada a Curt Lange em Montevideu, por Hans-Joaquim Koellreutter em São Paulo, em junho de 1941. ACL, 2.2. S15. 0953.

¹¹⁷ Carta enviada de Curt Lange em Monevidéu para Koellreutter em são Paulo, em 18/08/1941. LANGE, 2.1.020.120.

¹¹⁸ Carta enviada de Curt Lange em Monevidéu para Koellreutter no Rio de Janeiro, em 18/08/1941. LANGE, 2.1.020.120.

¹¹⁹Carta enviada à Curt Lange em Montevidéu por Koellreutter, em 4 de junho de 1941. ACL, 2.2.S15.0949

¹²⁰ Partitura contida em UFMG/ACL 4.209.

em experimentar a técnica, como foi o caso de Santoro. “Cláudio Santoro, depois de meio ano de aulas com Koellreutter, escreve uma sinfonia para duas orquestras de cordas que tinha elementos seriais. Sua primeira sonata para violino solo, escrita em 1939/40, utiliza a técnica dodecafônica” (FARIA, 1977:62).

A aproximação entre Koellreutter e Santoro da estética dodecafônica não ocorre em desacordo com os interesses de Lange, que tinha um apreço pela produção serial, como uma prática contemporânea. Lange estimulou uso do serialismo na produção de compositores que agenciou. Seu interesse na obra de Paz e do grupo *Renovación*, na Argentina pode exemplificar isto:

Para Curt Lange, o conceito de música contemporânea e moderna está vinculado aos trabalhos realizados por Arnold Schoenberg, Alois Haba e Ernest Krenek, entre outros nomes. Andrade Muricy não desconhecia estes trabalhos, pois com podemos observar na coluna 15 de março de 1939, o crítico recebia o boletim e os suplementos musicais publicados por Curt Lange, no qual eram editadas obras de compositores modernos chilenos e argentinos. (FARIA,1997: 33)

Assim o movimento de Santoro em direção ao serialismo pode ter sido um dos fatores de aceitação de sua obra por parte de Lange em seu editorial: SANTORO- trará sua sonata para violino para o *editorial* (KOELLREUTTER, ACL, S.1.5, 0953).¹²¹ O posicionamento estético de Lange e Koellreutter em direção ao serialismo de Schoenberg não ocorre sem crítica como sugere Faria:

Andrade Muricy também observa que o cerebralismo na música dodecafônica se dá quando a obra, um simples exercício escolar, portanto longe das obras de Alban Berg por exemplo, é apresentada como o produto de uma nova arte, o que acaba por prejudicar o próprio movimento encabeçado na América Latina por Curt Lange, Juan Paz e Koellreutter. (FARIA, 1977: 42)

A colaboração de Koellreutter com Lange, na década de 1940, e seu interesse nas possibilidades de campo ofertadas nas práticas internacionais de Lange no continente americano, determinaram as tomadas de posições de Koellreutter em relação ao *Americanismo Musical* de Lange.

Neste período são interrompidas as publicações do boletim *Música Viva* e Koellreutter é designado, ainda em 1942, chefe das publicações musicais do instituto Interamericano de Musicologia, cujo diretor é Francisco Curt Lange, musicólogo alemão radicado em Montevideú. Logo em seguida, é detido, mais uma vez por um período aproximado de 3 meses, na Emigração, onde alemães, japoneses e italianos ficam presos. (FARIA, 1977: 74)

¹²¹ Carta enviada a Curt Lange em Montevideú de Koellreutter, de São Paulo em maio de 1941. ACL, 2.2.915.0949.

Entre 1941 e 1942 podemos observar uma tentativa de fusão dos movimentos que Lange e Koellreutter encabeçavam em seus países de adoção. O *Americanismo Musical*, como prática internacional, porém sediadas em montevidéu e o incipiente grupo *Música Viva* no Brasil. Neste contexto, podemos observar um movimento por parte de Lange para publicação da Revista *Música Viva* de 1942, com a colaboração de Koellreutter e com fundos advindos de sua associação com órgão de fomento da política da boa vizinhança. Em princípio seria um periódico mensal, á ser lançado em agosto de 1942. Assim no período em que Lange se dedicou a publicação do tomo V do BLAM, também se ocupou da revista *Música Viva* de 1942, seguindo o modelo do periódico multilingual editado por Scherchen em 1936. “O boletim mensal *Musica Viva* sairá futuramente como órgão oficial do E.C.I.C em três línguas, em português, espanhol e inglês, que dizer cada artigo será publicado no idioma do nativo do seu autor. Deve sair o primeiro número em março. A edição será de 5000 exemplares” (LANGE, ACL 3.119) .

4. Revista *Musica Viva*, 1942.

A revista *Música Viva*¹²² editada em agosto de 1942 (e por esta razão será chamada aqui de revista *Música Viva* de 1942), na qual Lange assina como editor chefe e Koellreutter como co-editor, foi uma publicação fruto da cooperação internacional entre musicólogos e intelectuais de toda a América. Escrita em 3 idiomas diferentes, com artigos de importantes nomes da musicologia do continente. É inevitável aqui a comparação entre as revista *Musica Viva* de 1936, editada por H. Scherchen e a revista *Música Viva* de 1942¹²³, fruto da cooperação entre o Lange e Koellreutter como um empreendimento vinculado ao *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores*.

Embora o sucesso dos periódicos assinados por Lange, a idéia subtendida na publicação de *Música Viva 1942*, era de editar uma revista que tivesse uma periodicidade mais regular e pontual. Sabendo-se que os *boletíns* foram publicações anuais e que tiveram alguns problemas de continuidade para suas publicações. A este respeito, escreveu para

¹²² Embora a estabilidade do Editorial Cooperativo Interamericano de compositores (ECIC), Lange interessou-se pela Idea de uma revista mensal, A revista *Música Viva*, (FUGELLIE, 2016).

¹²³ Diferente do que Kater diz, a revista *Música Viva* de 1942 tem artigos em três línguas diferentes, português, inglês e espanhol. A confusão aqui se dá provavelmente pelo fato da revista *Musica Viva* de 1936 apresentar artigos em cinco línguas diferentes, padrão que não foi obedecido em sua congênere americana.

Koellreutter com certa confiança: “*Revista Musica Viva*: Eu sugiro que você procure outra coisa mais. A publicação, apresentação e resultados, comentem nosso *Editorial* e expresse. Eu sempre quis uma revista mensal, apenas para informação. Isso vai acontecer” (LANGE, ACL, 2.1.020.048).¹²⁴

De fato a revista foi editada. E continha artigos de nomes importantes da música de vários países da América do Sul, como Mário de Andrade do Brasil, Diego Errandonea do Uruguai entre outros. Mas é a presença de artigos de Aaron e Charles Seeger, fato que nos apresenta o entendimento maior do processo de colaboração que se estabeleceu para execução do periódico, do qual as posições favoráveis a política da boa vizinhança por parte de Lange ajudaram a viabilizar.

O artigo escrito por Charles Seeger que tinha o título *The importance to the Cultural understanding of Folk and popular music* apresentou alguns tópicos de seu pensamento musicológico. Em 1939, o governo norte americano por meio da *Divisão de Relacionamento Cultural* organizou conferência de relacionamento entre as Américas nas áreas de letras, belas artes, artes e música com o intuito de fomentar cooperação e melhor entendimento da América Latina (PESCATELLO, 1992:173).

A palestra de Seeger por ocasião desta conferência recebeu o mesmo título do artigo que assinou na revista *Música Viva* em 1942. A revista ainda contou com um artigo do musicólogo Mário de Andrade, em português. *A Sonata*, artigo em que Mário de Andrade aborda a obra de Francisco Mignone e sua importância para cultura do Brasil. Também contou com três artigos, em espanhol. O primeiro sobre as ideias apresentadas por Aaron Copland em seu livro *A Nova Música*¹²⁵.

O segundo artigo escrito foi *La actividade musical en Montevideú no ano de 1941*, assinado por Diego Errandonea, secretário de Lange, enumerando as inúmeras apresentações artísticas e visitas de compositores em Montvidéu no ano de 1940 e 1941, quais sejam,

¹²⁴ Fragmento de carta enviada de Lange em Montevideú para Koellreutter no Rio de Janeiro em 29 de julho de 1941. ACL, 2.1.020.048.

¹²⁵ *A Nova Música* de Aaron Copland, que sofreu revisão pelo próprio compositor em 1967 aborda a história da música do século XX, em uma perspectiva internacionalista e também a história da produção musical norte americana no século XX na perspectiva da organização das ligas e sociedades musicais nos Estados Unidos.

Orquestra da N.B.C de Nova York sob a regência de Arturo Toscanini¹²⁶, Leopold Stokowski¹²⁷ com sua orquestra jovem, Também contou com a presença de nomes como o do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos e um grupo de intérpretes brasileiros, . Bem como uma série de outros artistas quais sejam André Segóvia¹²⁸, Yehudi Menuhin¹²⁹, o *American Ballet* dentre outras atrações. O terceiro artigo, foi assinado por Paz, chamava-se *O Itinerário da música argentina*. O periódico trazia também notas sobre a vida musical de alguns países sul-americanos e publicidade voltada para o público de músicos.

O reporte de Lange aos capitais acumulados por Scherchen foi uma estratégia para validar o intercambio cultural que estava empreendendo. Também no Brasil, país escolhido para a edição da revista, Lange cuidou de que as associações com os capitais de Scherchen fossem explicitadas. A nota de jornal abaixo seria uma tentativa de explicar esta apropriação por parte dos alemães do capital referente à Scherchen:

Música Viva não é um título novo. Teria sido fácil achar outro, mas aprouve-nos escolher o mesmo como continuação dos esforços de Hermann Scherchen antes na Europa e de grupo de jovens no Brasil, ultimamente o essencial desta revista de deve procurar no afã de unir, mas estreitamente os elementos de ascensão de nossa América. Diário de São Paulo. (UFMG/ACL, 3.123)¹³⁰

Dois pontos aqui precisam ser considerados na nota acima, o primeiro a relação de Curt Lange com jovens compositores brasileiros, do então incipiente grupo *Música Viva* e a amplitude do termo nossa América, tratado na nota de jornal. O princípio conceitual por trás de *Musica Viva*, do qual artistas se reúnem e se organizam para difundir sua produção musical, por meio da realização de concertos e publicação de periódicos, nos remota ao periódico publicado por Hermman Scherchen, como estratégia de consagração de produção utilizada em seus empreendimentos homônimos em Bruxelas. Lange e Koellreutter se esforçavam para associar a imagem de seus empreendimentos aos capitais já acumulados pelo regente alemão.

¹²⁶ TOSCANINI, Arturo. (1867-1957). Maestro Italiano

¹²⁷ STOKOVISK, Leopoldo. (1882-1997). Regente de orquestra foi um dos colaboradores para divulgação da obra de Charles Ives, com quem manteve relacionamento de amizade.

¹²⁸ SEGÓVIA, André. (1893-1987). Guitarrista espanhol.

¹²⁹ MENUHIN, Yehudi. (1916-1999). Regente de orquestra e um dos mais importantes virtuosos do violino no século XX.

¹³⁰ DIÁRIO DE SÃO PAULO. *Música Viva*, 1942. Recorte. São Paulo: In Arquivo Curt Lange: Belo Horizonte, biblioteca central da UFMG. Dossiê: ACL 3.123. Sem data.

O segundo ponto tratado na nota de jornal é a extensão geográfica sugerida pelo termo nossa América. Nos anos iniciais do *Americanismo Musical*, Lange quis salientar a importância do desenvolvimento da produção musical latino-americana e a necessidade dos países de fazer a revisão histórica sobre sua música. A referência da nota sugere uma ideia mais abrangente, contemplando além da América Latina, os EUA e sua produção musical. E isto fica bem claro se levarmos em conta a escolha de artigos de Seeger e Copland, bem como o fomento para a edição da revista, por parte das instituições mantenedoras das políticas afirmativas dos EUA na América Latina.

A revista *Música Viva* de 1942 pode ser vista como um documento da interação entre agentes dos Estados Unidos e da América Latina, mediado pelas ações associativas de Curt Lange para o qual H.J. Koellreutter, justamente nos primeiros anos de sua estadia no Brasil, atuou como importante colaborador. Embora a revista não tenha logrado sucesso como os outros empreendimentos de Curt Lange ela foi uma importante peça de um projeto ambicioso. Como revela a nota de jornal, provavelmente escrita por Lange:

No verão de 1936, o regente de orquestra suíço Hermann Scherchen publicou, em Bruxelas, o primeiro número da revista *Musica Viva*, no qual todos os artigos foram publicados no idioma nativo de seus autores. Junto com resumos em francês, alemão, inglês, italiano e espanhol. Foi a última tentativa de abordagem integradora no domínio musical. A ideia era agrupar em torno de um revista os elementos mais avantajados da nova geração que renasceu, em 1940, no Brasil, onde um núcleo de compositores e professores, entre os quais H.J. Koellreutter, Octavio Bevilacqua e Luis Heitor Correia de Azevedo, fundaram o grupo *Música Viva*, seu órgão era a revista com o mesmo nome, que publica também um suplemento musical com o nome de Edição *Musica Viva*. O movimento se estendeu ao Uruguai, onde o *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores* lançou em Agosto deste ano o primeiro número de seu órgão oficial. Pela terceira vez nasce, esta última *Música Viva* como bandeira de progresso e cooperação. Seu diretor Francisco Curt Lange “pai do *Americanismo musical*”, em uma ocasião, o DR. Carleton Sprague Smith, diretor musical da Oficina Interamericana de cooperação N. Rockefeller, a *Música Viva* Uruguai se publica em castelhano, português e inglês. A revista começa sua circulação na América em momento crucial da existência do continente. “No espírito de todo o indivíduo- declara sem eu editorial- pesa o Hecatombe que arrastou novamente ou mundo todo para o sangue, o fogo e as cinzas Mas do que nunca crêem seus fundadores que faz falta a combatividade dos conscientes e sua compenetração espiritual para salvar o patrimônio musical do continente. Em seu conteúdo destaca-se um trabalho de Charles Seeger (União Pan americana) sobre a importância do folclore musical, e *O Itinerário da Música Argentina*, de Juan Carlos Paz, a redação de *Música Viva* fica no

A ideia era creditar ao *Americanismo Musical*, capitais simbólicos que pudessem validar os intercâmbios propostos por Lange. Assim, sem abandonar a adequação de suas práticas ao contexto do nacionalismo na América Latina, Lange conseguiu um arranjo que creditaria capital aos seus empreendimentos, já *retraduzidos* para o campo da música da América Latina. Porém, agora em uma perspectiva que agregava capitais já validados por Scherchen, e com certa validação pelos empreendimentos, mesmo que incipientes realizados pelo grupo *Música Viva* do Brasil. Assim podemos perceber, que mais que editar uma revista, Lange pretendia reeditar um movimento cultural, intercambiando assim práticas já validadas por Scherchen no campo da música erudita europeu.

Ao iniciar *Música Viva* seu caminhar através das terras americanas, em modestas vestimentas, mas respaldadas moralmente por muitos, cumpre uma nova etapa do Americanismo Musical. Os tempos que ocorrem são tempos difíceis, nossos países não deixaram sua composição étnica, social e espiritual heterogenia, e antes que comecemos uma luta real por sua existência, já somos um grande número derrotados. Por isso sabemos desde já, que a fraternal compenetração de nossos interesses e a defesa de nós mesmos prosperara lentamente, com a mesma segurança com que foi evolucionado o *Americanismo Musical*. (LANGE, 1942:1) ¹³²

Carlos Kater insiste no posicionamento de que a ampliação do *Música Viva* dentro de uma perspectiva de campo que intercede como o *Americanismo Musical* de Lange não alterou a estrutura de capitais dos empreendimentos de Koellreutter no Brasil, podendo ser visto como um desvio pouco significativo de rota no tocante as suas ações para o grupo para *Música Viva* no Brasil¹³³. O musicólogo entendeu que embora o posicionamento dominante de Lange, foi mérito de Koellreutter a concepção da Revista *Música Viva* de 1942:

Um parco conhecimento da história da música brasileira talvez ofuscado ainda pela magnitude das atividades de Lange, conforme ele próprio as

¹³¹TEMPO. Semanário da Vida e da Verdade. *Coluna Cine-Música-Teatro*. Montevideú, 13 de novembro de 1941, In Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê: ACL, 3.119.

¹³² MUSICA VIVA. Montevideú, agosto de 1942. Editorial assinado por Curt Lange. In Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central da UFMG. Dossiê: ACL, 3.122 m.

¹³³ É importante observar que Kater usa a grafia em português para se referir ao movimento *Música Viva*, não diferenciando o *Musica viva* de H. Scherchen do grupo *Música Viva* de Koellreutter já no Brasil. Para esta pesquisa optou-se por grafar *Musica Viva* sem acento agudo em música, respeitando a grafia utilizada na revista *Musica Viva* de 1936, editada por Scherchen. Para sua edição congênere latino-americana optou-se por grafar *Música Viva* com acento agudo, como ocorre com o periódico editado por Curt Lange em cooperação com Koellreutter em 1942 e por consequência o grupo *Música Viva* também será grafado com acento agudo conforme seu uso na língua portuguesa.

concebeu e divulgou, levou alguns a proclamarem: Foi o fundador igualmente da revista *Música Viva*, que só teve um número; editada no Brasil, em cinco línguas no início da Segunda Guerra Mundial, teve que ser interrompida pela disposição do governo brasileiro de somente permitir, neste tempo, publicações em língua portuguesa. Cf. “Quem é Curt Lange” in: suplemento literário, Minas Gerais 16/06/1973, p.2. Apud- (KATER, 1991,50)

Este entendimento de Kater, que de certa forma reduz a importância de Lange nos empreendimentos de *Música Viva*. Porém, é preciso ponderar que a situação dominante de Lange em relação ao campo pode ter oferecido credibilidade aos empreendimentos de Koellreutter. E que bem antes da chegada de Koellreutter no Brasil, Lange já tinha conhecimento das práticas de Scherchen na Europa.

Em junho de 1936, Lange recebeu em Montevidéu um telegrama, provavelmente acompanhado de um periódico, originalmente escrito em francês e assinado por Hermann Scherchen. O texto do telegrama é o seguinte:

Nós enviamos ao senhor para o mesmo “correio” um número espécime da revista *Musica Viva* e esperamos que o senhor queira tornar-se assinante da mesma. Pelo pagamento, lhe será suficiente depositar a quantia de 25 belgas (...). Seu endereço nos foi dado pelo Dr. Otto Mayer. A partir do nº 3 a revista será publicada da mesma forma em espanhol. No número 2, o senhor Gehrard Loan Miro, Vicente Gosssol, Adolfo Salaga, Adolfo (...), Dr Mayer colaborarão. Com nossos cumprimentos. (H.S. SCHERCHEN, ACL, 2.2. S72. 2346)¹³⁴.

Dr. Otto Mayer citado no telegrama é provavelmente o musicólogo espanhol Otto Mayer-Serra¹³⁵, que migrou para o México em 1940, e que possivelmente participou da rede de sociabilidade de Lange e também de Scherchen. O que poderia dar uma ideia de como se conheceram. Também em 1936, Lange publicou um artigo no BLAM tomo III, de Hanna Weislova, no qual a musicóloga fala da importância de nomes como Schoenberg, Hartmann e Scherchen para música do século XX. O que de certa forma mostra como Lange já naquela época tinha conhecimento dos empreendimentos de Scherchen na Europa bem como dos processos de cooperação que se deram a partir da criação da IGMN.

¹³⁴ Carta enviada a Curt Lange em Montevidéu de Hermann Scherchen em Zurique, em 9 de junho de 1936, ACL, 2.2. S72. 2346.

¹³⁵ SERRA-MAYER, Otto. (1904-1968) Musicólogo de origem alemã que foi mais tarde adotado por família espanhola, foi um grande pesquisador da música mexicana.

Por ter sido editada no Brasil, uma vez que Koellreutter intermediava o serviço de impressão junto a Imprensa Moderna para impressão de peças a serem publicadas por Lange, se deu o impedimento da revista. “Como a revista era impressa no Brasil, Koellreutter afirmou a Lange que precisaria de uma autorização do DIP para publicá-la em três idiomas” (ARCANJO, 2011: 51). O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão ligado ao presidente Getúlio Vargas, que além de promover a imagem do chefe de estado, controlava o teor das publicações intelectuais em solo brasileiro:

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que se torna porta-voz do regime. Ligado diretamente á Getúlio Vargas, é um aperfeiçoamento do DNP, com maior autonomia, que passa a cercar toda a liberdade de expressão e pensamento. O DIP, entre outras finalidades, também tem como objetivo promover a liberdade a imagem do chefe de estado e incentivar manifestações cívicas. (FARIA, 1977:11)

Desta forma o que pareceu como um espaço de possíveis configurações favoráveis a sacralização dos empreendimentos de Lange na América Latina, encontrou um grande impedimento junto ás configurações políticas do Brasil. Preocupado com o andamento da publicação da revista, Lange escreveu á Mignone, para pedir ajuda ao compositor junto ao órgão repressor:

(...) O primeiro número da revista *Musica Viva* que já chegou a suas mãos por intermédio de Koellreutter, envie-me por favor, com a maior rapidez, via avião, alguns comentários e detalhes de vossa atuação nos Estados Unidos, para serem incluídos no número 2 da revista, que já está pronto para ser impresso no Brasil(...). Tivemos a infelicidade que uma nova disposição ditada pelo DIP, que impede publicar no Brasil não sendo em idioma Português. E a situação da nossa revista não está prevista na lei, por que se trata de um governo amigo, impressa e editada no Brasil, que aparece em três idiomas oficiais dos países da América, e que destinada a um americanismo prático e real. Além do que, a revista é técnica. Se o senhor puder fazer algo, junto ás relações que mantém no DPI, faria um grande serviço á nossa causa. A revista é impressa na Imprensa Moderna de São Paulo, e está atualmente detida. (LANGE, ACL, 2.1.023.304)¹³⁶

Sobre alguns assuntos referentes à correspondência acima, Mignone escreveu provavelmente em resposta á algumas questões levantadas por Lange. Porém não se posicionou em relação ao impedimento da revista.

Soube da visita do Señor Guarnieri do Rio para dirigir concertos em Montevidéu. (segue trecho ilegível) recebi o primeiro número da revista *Música Viva* e foi o Senhor João Itiberé de Cunha que me emprestou para eu

¹³⁶ Carta enviada de Curt Lange, em Montevidéu para Francisco Mignone no Rio de Janeiro em 16 de agosto de 1942.

ler o artigo que escreveu Mário de Andrade a respeito da minha sonata. (Segue trecho ilegível que cita Charles Seeger). Minhas atividades nos EUA se limitam a apresentação na liga dos compositores. (MIGNONE, ACL, 2.2. S15. 0990)¹³⁷

O alinhamento das posições de Lange e de Koellreutter com a política da boa vizinhança, principalmente em relação aos empreendimentos do ano de 1941, que são notificados na revista *Música Viva* por meio do artigo de Erradonea, e que alimentou de certa maneira esta ilusão de que a América Latina poderia ser um pólo oposto ao passado que desejaram intercambiar como parte de suas estratégias, aos poucos revela que a arena que se posicionaram expôs de certa forma a fragilidade de suas ações. Isto ocorre á medida que eles se defrontam com esta realidade, de que o campo que empreendem, dentro de sua incipiência, também foi capaz de encontrar autonomia para as regras que lhe favorecia. Os dois agentes também precisaram reposicionar suas estratégias. E a América Latina, que se acreditou como um campo para internacionalização no imaginário dos dois alemães se confronta com um Brasil que quer ter um lugar nesta arena.

Também podemos ver como as expectativas de Koellreutter em relação às experiências que teve na internacionalização da música, que motivam em certa medida o direcionamento de suas estratégias em relação ao campo da música no Brasil e na América Latina, são confrontadas com a dinâmica política e social de seu país de adoção. Um desapontamento previsível para alguém que como Koellreutter, que viveu a experiência de uma suposta neutralidade nas ações das organizações internacionais na Europa, que supostamente suprimiram a medida do que era possível o posicionamento político e ideológico, paras quais os posicionamentos de correntes nacionalistas ou universalistas não subjugavam a estratégia fundamental do campo. “Eu não entendo isso em vista da política de boa vizinhança e pan-americanismo”. (KOELREUTTER, ACL, 2.2. S.15.0949)¹³⁸

A respeito da negativa por parte do DIP, baseada na configuração política e ideológica que marcou este período da história do Brasil, Loque Arcanjo Júnior diz:

Sobre controle estatal e em nome de valores políticos e ideológicos, certamente, a justificativa para tal envolvia também a valorização da cultura nacionalista. Porém

¹³⁷ Carta enviada a Curt Lange em Montevideu por Francisco Mignone no Rio de Janeiro em 20 de agosto de 1942. ACL, 2.2. S15. 0990.

¹³⁸ Trecho de carta enviada de Hans-Joachim Koellreutter do Rio de Janeiro, Brasil para Curt Lange em Montevideu, em 23 de julho de 1943. ACL, 2.2. S15. 049.

outro elemento deve ser acrescentado a esta problemática. O estudo dos intelectuais da primeira metade do século XX permite nos afirmar que este embate está ligado também, a historicidade que envolve a construção do lugar Brasil, a outra América em relação à América Latina. (ARCANJO, 2011:51)

O fracasso da edição da revista também é o que marca o início do fim do relacionamento entre os alemães. A desconfiança de Lange sobre questões administrativas de responsabilidade de Koellreutter começa a ressoar em correspondência com outros agentes de sua rede de sociabilidade.

(...) Curt Lange trabalhara em conjunto com Koellreutter, em prol da publicação de alguns números da revista *Música Viva*, incorporada à *Editorial Interamericana de Compositores*. Porém, diante de alguns desentendimentos, de ordem administrativa, Koellreutter foi rotulado por Curt Lange de *moderno Judas*. (BOSCACIO, 2009: 118)

O motivo da desconfiança por parte de Lange foi por que descobriu que Koellreutter era comissionado pela Imprensa Moderna. O que pareceu bastante irregular para Lange, uma vez que o serviço que lhe era prestado pelo jovem músico era também renumerado. Também após as dificuldades com a publicação da revista, Lange se confrontou com a fragilidade de seus empreendimentos, que sem auxílio das instituições mantenedoras norte-americanas, caiu em grandes dificuldades. A este respeito escreveu em caráter de urgência para Hugo Balzo. O objetivo era compartilhar uma informação confidencial a ela por Seeger:

Faz um dia, exatamente que recebi uma carta confidencial de Charles Seeger em que me disse que toda ajuda foi completamente paralisada, sem explicar os motivos, mas lamentando profundamente o acontecido e dizendo que nem ele nem os outros amigos de Washington poderão fazer algo para que esse assunto seja resolvido. Em uma palavra; este é o fim para todos nós. O Instituto e o *Editorial*. Como você bem sabe estive no Brasil, onde coloquei nosso *Editorial* sobre uma base mais ampla, fundei o *Editorial*, fundei o departamento de publicações, nomeando Koellreutter chefe do mesmo, depois da saída da revista *Música Viva* para abril e me comprometi com uns 50 compositores para seguir adiante, aceitando giros e investindo para outros. Quero decidir, pois já não posso voltar atrás. O dinheiro anunciado está comprometido. Nada poderá tirar-me do que prometi antecipadamente, pois o anúncio e a resolução eram para mim coisas sagradas. Conheço a seriedade das instituições oficiais dos Estados Unidos e seu comprometimento neste tipo de compromisso. (LANGE, 2.1.022.073)¹³⁹

¹³⁹ Carta enviada de Curt Lange, em Montevideu para Hugo Balzo em Nova York em 23/02/1942. ACL, 2.1.022.073.

A crença que depositou na integração interamericana, baseava-se na presença do capital norte-americano em seus empreendimentos na América Latina. O que forçou de certa forma suas tomadas de posição em favorecimento á produção musical dos EUA.

O alemão naturalizado uruguaio desejava que os recursos financeiros do instituto fossem votados por todos os países americanos e seus valores calculados de acordo com o número de habitantes de cada um deles. Essa verba seria destinada às publicações, investigações de campo, concertos e reuniões periódicas de compositores, musicólogos e pedagogos musicais. Segundo Lange, essa instituição lutaria pela inclusão de uma obra nacional e outra americana em todo o programa musical, público. (MOYA, 2015: 33)

E o espaço suposto de negociação entre ele e os agentes da política da boa vizinhança parece ter sucumbido, o que restringiu bastante suas tomadas de posição.

É possível que o Americanismo proposto por Lange tenha sido sufocado pela própria integração do continente-levada a cabo pelos americanos: a dependência econômica atrelada ao *american way of life* e a Política da Boa Vizinhança. Cabe ressaltar, porém que as instituições organizadas pelo alemão naturalizado uruguaio abriram caminhos para futuros musicólogos e compositores que iriam surgir em vários países sul-americanos. (MOYA, 2015: 33,34)

Em 1944 Koellreutter retoma efetivamente as atividades do grupo *Música Viva* do Brasil, agora com maior alinhamento entre os participantes e a publicação de seu manifesto em primeiro de maio deste mesmo ano. O grupo privilegiava agora a estética serial como prática composicional e contou com a presença de compositores como Cesar Guerra-Peixe e Cláudio Santoro. Em 27 de maio de 1947 o grupo apresenta pela primeira vez no Brasil, por meio de audição de disco, o *Pierrot Lunaire*.¹⁴⁰

Durante toda a década de 1940 o grupo teve outras reorganizações, e publica outro manifesto em 1944. Até que em 1950 Camargo Guarnieri publica sua *Carta Aberta* aos Músicos, com um texto depreciativo a prática do serialismo no Brasil, o que prejudicou muito os saldos de capitais do grupo e do próprio Koellreutter. Os embates de campo posteriores a publicação da *Carta Aberta* minaram de certa forma as possibilidades de retomada do grupo. E os principais compositores que participavam do grupo *Música Viva* do Brasil, se posicionaram favoráveis á Camargo Guarnieri. Um duplo fracasso para Koellreutter, que além de ver seu projeto de *Musica Viva* arruinado, também passa ocupar um pólo oposto em

¹⁴⁰Segundo peça publicitária do grupo *Música Viva* contida em ACL, 2.2. S15. 095.

relação ao colega Camargo Guarnieri, com que manteve proximidade nos primeiros anos de sua estada no Brasil.

Este distanciamento à medida que Koellreutter e Guarnieri adquirem *autonominação*¹⁴¹, não traz surpresa na perspectiva de campo da produção erudita. O relacionamento entre os dois, a amizade e aproximação nos anos de sua formação artística, são situações que não omitem a condição real dos dois agentes dentro do campo de forças em que estavam inseridos. Onde a natureza das relações estabelecidas se dá sempre em uma arena para disputa pela consagração de produção cultural e na qual o par Guarnieri e Koellreutter se relacionava por via de um clientelismo natural de produtores que só podem produzir para produtores. Porém o que os aproxima é sempre o que os distancia. Assim, estão fadados a serem clientes-concorrentes, dentro do entendimento do campo de cultura erudita.

Lange também é forçado a redimensionar seu sistema de tomadas de posições. No final da década de 1940 ele se muda para a Argentina, onde ajuda a fundar em 1948 o *Instituto Superior da Artes e Investigaciones Musicales*, a pedido da *Universidad de Cuyo*. Neste período fundou a *Revista do Estudos Musicales* (1949-1954). A partir de 1956, Lange trabalhou como professor convidado em universidades norte-americanas. Entre 1958 e 1960 Minas Gerais realizou investigações musicológicas em Minas Gerais, com especialista da UNESCO. Esta época marca uma maior aproximação com Hermann Scherchen. Mais tarde, no princípio dos anos 60, Lange trabalhou como Adido Cultural da embaixada do Uruguai em Bonn, na Alemanha. O que já parecia ser um desejo seu, como sugere o trecho da carta trocada com Hermann Scherchen:

Os países a visitar são todos os que estão do lado da cortina de ferro (acho é assim que se diz), a Jugoslávia está intocada. É claro que estou interessado principalmente na Suíça, na Bélgica (ou mesmo em Bruxelas onde Collär trabalhou uma vez), Luxemburgo, Paris, Inglaterra, Dinamarca, Suécia, Noruega, e especialmente na Alemanha. (LANGE, ACL, 2.1.061.142)¹⁴²

¹⁴¹ Referindo se aqui a etapa de especialização dentro do campo da cultura, que se da com o surgimento de um corpo de produtores especializados, habilitados a expressar um juízo estético sobre os produtos artísticos e a fixar seu valor, como entendeu Bourdieu em as Regras da Arte.

¹⁴² Trecho de carta enviada a Hermann Scherchen, em Gravano por Curt Lange, de Mendoza na Argentina, em 27 de maio de 1954, ACL, 2.1.061.142.

Nos anos posteriores participa de vários congressos internacionais voltados para a musicologia latino-americana, também trabalha como professor convidado de várias instituições, além de dirigir outros periódicos como a *Revista Musical Venezuelana*. Em 1989 recebe o título de doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal de Minas Gerais. Sua importância para a musicologia histórica do Brasil acabou por ser a posição que lhe rendeu maior destaque no Brasil. Tendo sido suas descobertas importantes para a música deste país.

CAPÍTULO V – Considerações finais.

A música e suas estruturas profissionais que organizam no campo de sua produção as instâncias de produção, reprodução e difusão, passa a ser um modelo para o entendimento das práticas colaborativas internacionais na primeira metade do século XX. A cooperação entre imigrantes, a formação de redes transnacionais e a importância das ligas e sociedades para difusão do conhecimento intelectual, são estratégias que marcaram os empreendimentos de uma geração de intelectuais e artistas que foram compelidos a cooperar em uma perspectiva internacional, orientados pelo *Spirit of Harmony*.

Também na América Latina, a cooperação e a internacionalização de produção pareceram práticas possíveis para estruturação de um campo de música com bases internacionais. E as práticas vivenciadas na Europa, por certos agentes que acabaram por migrar para a América Latina, passam a ser readequadas às demandas culturais do continente. Os empreendimentos protagonizados aqui pelos agentes dessa cooperação se alinham tanto à mentalidade vigente como intercambiam uma organização de campo que remete às práticas já vivenciadas em seu continente de origem.

O posicionamento de Lange frente ao campo da produção musical da América Latina, suas possibilidades profissionais e de redimensionamento de produção intelectual apresentou-se como uma possibilidade real para uma jovem pretendente, já familiarizado com códigos e condutas, e posicionado dentro de um esquema inaugural de práticas culturais. Que de certa forma o impeliram a reproduzir modelos de organização já validados por outros produtores, readequando as práticas de seu campo de origem ao seu campo de adoção. Construindo assim um grande esquema de *retradução* das sujeições externas para um campo de produção cultural, em uma tentativa de construir uma conexão entre dois extremos. A Europa e a América Latina. Assim podemos perceber que na tentativa de intercambiar sistemas e organizações já vivenciadas na Europa, é que se deram as práticas inaugurais de Francisco Curt Lange na América Latina. Tais intercâmbios, de certa forma, nominaram sua presença no campo da produção latino americana. Neste sentido Bourdieu determina:

É uma única e a mesma coisa entrar em um campo de produção cultural, mediante, um direito de entrada que consiste essencialmente na aquisição de um código específico de conduta e de expressão e descobrir o universo

finito das liberdades sob coação e das potencialidades estilísticas ou temáticas a explorar, contradições a superar, ou mesmo rupturas revolucionárias a efetuar. (BOURDIEU, 2004: 266)

E as práticas de Lange na América Latina, tanto em Montevideú, quanto nos outros países que residiu, exemplificam os esforços que empreendeu dentro das limitações impostas pelo campo da cultura e da música, e que em certa medida lhe favoreceram com um conjunto de possibilidades profissionais.

Dentro da construção de seu esquema de legitimação artística cultural, Lange não se sentiu desconfortável em participar como colaborador das políticas de fomento cultural promovidas pelas instituições associadas ao Pan-americanismo. Foi por meio desta associação e com apoio institucional também sustentado nas políticas de fomento a cultura em seu país de adoção, que ele pode por em prática parte de seus projetos intelectuais. E nesse contexto, de práticas associativas dentro do campo da música erudita e de fomento cultural dentro das políticas públicas que cruzavam a estrutura sociocultural da América Latina, ele pode afirmar sua posição como americanista, o que poderia lhe creditar a potência de um idealista em prol de uma causa maior. Porém é preciso considerar, que na estrutura central de seu movimento cultural, está o interesse que ele mesmo teve em relação ao campo em que empreendeu e o que este lhe poderia oferecer, como contrapartida possível.

O fracasso de seu *Musica Viva*, não desvaloriza todo o histórico de capitais que acumulou. Pelo contrário, as sujeições externas acabaram por redefinir as estruturas de seus empreendimentos. É dentro de seus interesses específicos, como agente no campo da música, associados às diferentes posições que ocupou, ora como musicólogo pesquisador ora como agente cultural e incentivador da música contemporânea, que é preciso buscar, segundo Bourdieu, o princípio de suas tomadas de posição, para compreender qual a forma que as forças externas podem se apresentar, “ao termo de sua *retradução*”, seja no momento de uma expansão, de uma ruptura ou uma crise qualquer que apresente como força maior (BOURDIEU, 2004: 262).

Dentro desta mesma lógica, se apresentam as trocas estabelecidas entre Lange e Seeger. Uma vez que Seeger ocupou um lugar privilegiado em relação às políticas de intervenção cultural dos Estados Unidos para América Latina, se deu sua aproximação com os

empreendimentos de Lange. Tais empreendimentos eram pautados no desenvolvimento da musicologia e da cultura musical do continente sul-americano e se deram com ajuda do fomento financeiro das instituições ligadas ao expansionismo norte-americano, do que se convencionou chamar de Pan-americanismo. Seeger pode ser visto como um agente de uma diplomacia feita por civis, mas fomentada por interesses claros governamentais. Mas não foram somente as questões diplomáticas e os recursos materiais que delimitam a natureza desta relação. É interessante observar, que a correspondência entre os dois musicólogos, e a participação de Seeger na edição do *Boletín*, Tomo V, foi uma troca que não se deu somente no nível institucional.

Seeger tinha um olhar especial para a América Latina, como um lugar possível de trocas musicológicas. Sua participação junto aos empreendimentos de Lange ainda precisa ser mais bem investigada. Seeger já pontuava neste período a importância do multilinguismo para a pesquisa musicológica e suas pesquisas com o tema de *Barbara Allen* direcionaram sua musicologia para o uso de referencial metodológico da lingüística e semiótica, de nomes como Saussure. A importância de Seeger e de Curt Lange, para o desenvolvimento da musicologia tanto na América Latina, quanto nos EUA precisa ser sempre considerada. E um estudo musicológico mais detalhado do relacionamento entre os dois musicólogos, e sobre a produção do BLAM Tomo V pode oferecer elementos para o entendimento da história da musicologia moderna.

As estratégias empreendidas por Francisco Curt Lange no Uruguai, onde participou da criação do *Instituto Interamericano de Musicologia*, que deu suporte para principais publicações do que se entende por *Americanismo Musical*, de certa forma garantiram a credibilidade de suas ações colaborativas. Lange também esteve na direção do SODRE, que mais tarde oportunizaria a criação da OSSODRE e que depois da vinda de Baldi para o cargo de regente começou a tocar mais frequentemente repertório moderno. Aqui chama a atenção à similaridade com os empreendimentos de Scherchen, em *Musica Viva*. Se o *Americanismo musical* de Lange foi uma rede de sociabilidades que lhe permitiu ampliação de suas ações, ou se foi um movimento cultural dado pela organização de uma rede transnacional ou ainda se foi a tríade que envolveu atuação institucional, publicações de periódicos, radiodifusão de repertório orquestral, todos os casos apresentam semelhanças estruturais com os

empreendimentos culturais de Scherchen na Europa. E a revista *Música Viva* de 1942 seria a peça chave para este encaixe, mesmo tenha sido um fracasso sua publicação.

Carlos Kater foi o primeiro a perceber a semelhança entre as estratégias de Curt Lange para edificação de se *Americanismo Musical* e o modelo de *Musica Viva*.

O Americanismo musical, idealizado por Lange, demonstra também nítidas analogias de princípios com *Música Viva*- especialmente em seu primeiro momento, - visando ampliação de horizontes e atualizações de conhecimento a nível internacional (... “no viver em uma aldeia retrógada y sentirse vibrar com la mejor musica Del mundo”, cf. “relatório F.Curt Lange, Venezuela, 1988). (KATER, 1998:50)

O fracasso editorial da revista *Música Viva* de 1942 e as dificuldades apresentadas a Koellreutter em seus empreendimentos para o grupo *Música Viva* no Brasil, de certa forma exemplificam a ideia proposta por Bourdieu sobre o que chamou do espaço de possíveis. Para Bourdieu, as lacunas estruturais possíveis não estão definidas como experiência subjetiva dos agentes. E o que pareceu definitivo, na tentativa de intercambio cultural protagonizada por Lange e Koellreutter, revelou que o campo que se inseriram, conseguiu de antemão reorganizar as regras para seu próprio benefício. As questões culturais e sócio-políticas da América Latina são variantes que se interpuseram às expectativas dos dois alemães. A este respeito, Bourdieu fala:

Para apreender o efeito do espaço dos possíveis que age como revelador das disposições, basta , procedendo á maneira dos lógicos que admitem que cada indivíduo tem suas “contrapartidas” em outros mundos possíveis sob a forma do conjunto dos homens que ele teria sido se o mundo tivesse sido diferente, imaginar o que teriam podido ser os Barcos, Flaubert ou Zola se houvessem encontrado em outro estado do campo uma oportunidade diferente de desenvolver suas disposições. (BOURDIEU, 2004: 266)

Cabe então falar dos diferentes empreendimentos culturais, que pelo mundo afora, se deram também na tentativa da validação de seus atos inaugurais por meio de capitais já acumulados por Hermann Scherchen, em seu *Musica Viva*. Assim como Koellreutter iniciou sua campanha de adesões em 1944 para seu *Música Viva* no Brasil, pela execução pública por meio de disco, do *Pierrtot Lunaire*, também Hartmann em seu *Musica Viva* de Munique entendeu que sem conhecimento prévio das vanguardas inauguradas na década de 1920, não seria possível aos jovens compositores acessar a produção contemporânea de música que já se propunha no pós-guerra.

Hartmann permaneceu coordenador da série *Musica Viva* de Munique até sua morte em 1963. Depois dele, *Musica viva* Munique foi assumido Wolfgang Fortner, até 1978. Por Jürgen Meyer-Josten até 1997, por Udo Zimmermann até 2011 e por Winrich Hopp até os dias de hoje.

As práticas inaugurais do *Musica Viva* de Hartmann se deram pela tentativa de conectar uma geração de novos músicos com a produção moderna que teve acesso negado por políticas culturais restritas e pela própria guerra. Porém, não houve aparentemente privilégio de corrente artística ou compositor em seus concertos em Munique. Ele se esforçou para tornar pública a obra de nomes como Stravinsky, Hindemith, Bartók e a escola de Viena. Para Karl Heinrich Ruppel¹⁴³ “*Musica Viva é living music*, no sentido de música em movimento, o que não implicava em música moderna ou contemporânea. E este foi então o teor das primeiras séries de concerto *Musica Viva* de Munique que apresentou repertório de obras variadas” (ROTHER, 2015: 241).

O *Musica Viva* Austrália, começou suas atividades como o nome de Richard Goldner’s Sydney *Musica Viva* e ainda hoje se mantém ativo como um núcleo de formação artística, série internacional de concertos e orquestra. Seu fundador, Richard Goldner, violista romeno de origem judia, encontrou exílio na Austrália fugindo do nazismo. Goldner tocou viola na orquestra *Musica Viva* de 1937, regida por Scherchen¹⁴⁴. Ele teve uma bem sucedida carreira como músico e professor. Optou pelo uso de *Musica Viva* para homenagear Hermann Scherchen. As práticas formativas parecem ter tido um grande peso para consolidação do núcleo *Musica Viva* Austrália, sendo ainda hoje fomentadas por incentivo privado e doações¹⁴⁵.

O núcleo *Musica Viva* do Cairo, que segundo Kater, Koellreutter teria lhe confiado em entrevista ter sido fundado por Hanns Hickmann¹⁴⁶, não aparece em destaque como um empreendimento ligado ao currículo do musicólogo e egiptólogo. O que

¹⁴³ RUPPEL, Karl Heinrich. (1900-1980). Diretor de atores na *Staatstheater Stuttgart*.

¹⁴⁴ De acordo com o programa de concerto da Orquestra *Musica Viva* de 1937, contido no site do *Musica Viva* Austrália.

¹⁴⁵ Informações contidas no sitio institucional online do *Musica Viva* Australia. In <https://musicaviva.com.au/>.

¹⁴⁶ HICKMANN, Hanns. (1908-1968). Musicólogo e egiptólogo alemão com atuação no Cairo. Informação contida em nota de rodapé em KATER, 2011: 47. Dentro outros currículos do musicólogo chegado, tomou-se como referencia para a pesquisa o apresentado pela *Library of Congress* in <https://www.loc.gov/item/ihas.200155650/>.

não nega a sua existência, mas pode trazer dúvidas sobre sua importância. De fato Koellreutter e Hickmann estiveram no mesmo ano, 1934 na *Berliner Hochschule für Musik*, o que não descarta a possibilidade de estarem envolvidos em um mesmo núcleo de produção. Também, no Peru, Rodolfo Holzmann,¹⁴⁷ outro ex-aluno de Scherchen teve atuação como compositor. Desde sua chegada em solo peruano, teve um profundo interesse pela música praticada ali. Sua produção composicional, inicialmente marcada pelo neoclassicismo, aos poucos foi se referenciando pelo serialismo musical.¹⁴⁸

Outros empreendimentos pelo mundo levam o nome *Musica Viva*, e com possíveis histórias de associação com o nome de Hermann Scherchen, como a orquestra *Musica Viva Boston* e a orquestra de câmara *Musica Viva Moscow*, ambos com atividades até os dias de hoje. Cada um destes núcleos, provavelmente construiu sua história, salvo a influência de Scherchen, dentro do sistema particular de tomadas de posições dos agentes envolvidos em sua edificação, o que pode exemplificar a singularidade das tomadas de posição, como fenômeno que se apresenta como um conjunto de sujeições prováveis, mas que não podem ser previstas.

Para compreender o efeito do espaço dos possíveis, bastaria supor que cada alteração proposta dentro do campo em relação às tomadas de posição, sugeriria uma mudança total nas práticas empreendidas. Assim Bourdieu traz luz a este entendimento, quando se refere às contrapartidas que se apresentam a cada tomada de posição:

É o que se faz espontaneamente quando, a propósito de uma obra de música antiga, pergunta-se se é o mais lógico empregar-se o cravo, instrumento para o qual foi concebido ou substituí-lo pelo piano, por que a contrapartida do autor que teria composto em um mundo que comportasse esse instrumento, teria empregado o piano, sabendo bem que, escrevendo para esse instrumento, esse compositor teria atualizado da mesma maneira suas intenções, que elas próprias seriam diferentes. (BOURDIEU, 2005: 265-266)

A opção de Koellreutter, para sua distinção dentro do campo da produção artística do Brasil, foi a apropriação do serialismo como vanguarda oficial do grupo *Música Viva*. Fato que desde o princípio das atividades do grupo, gerou certo desconforto por parte de membros como o crítico Andrade Muricy. Aqui as questões de uma autenticidade cultural, são trazidas

¹⁴⁷ HOLZMAN, Rodolfo. (1910-1992) Compositor teuto-peruano, ex-aluno de regência de Hermann Scherchen em Bruxelas.

¹⁴⁸ Por intermédio de Lange, Scherchen tentou algumas vezes adquirir notícias de Holzmann no Peru.

ao ponto de urgência, por um jovem empreendedor, que uma vez inserido em um campo de produção com um ciclo definido de *autonomização*, e com os esquemas de distinção estruturados, precisou encontrar estratégias para sua distinção. A este respeito Bourdieu afirma:

É verdade que a iniciativa da mudança cabe quase por definição aos recém-chegados, ou seja, aos mais jovens, que são também desprovidos de capital específico, e que, em um universo onde existir é diferir, isto é, ocupar uma posição distinta e distintiva, existem apenas na medida em que, sem ter necessidade de querer, chegam a afirmar sua identidade, ou seja, sua diferença, a fazê-la conhecida e reconhecida (fazer um nome) impondo modos de pensamento em vigor, portanto, destinados a desconcertar por sua obscuridade e sua gratuidade. (BOURDIEU, 2004: 271)

Se Koellreutter, precisou se valer do serialismo como moeda distintiva, isto não ocorreu sem a contribuição de Lange. O movimento de Lange como incentivador da prática serial na América Latina, ainda precisa ser mais bem estudado. Para Fugellie a reorganização do grupo *Música Viva* em 1944 estava ligada a pessoa de Curt Lange o que seria um aspecto até agora ignorado pelos estudos musicológicos em torno do grupo liderado por Koellreutter. (FUGELLIE, artigo não publicado)¹⁴⁹. O grupo retoma suas atividades neste período com um posicionamento favorável ao serialismo como estética oficial. O que de certa forma se alinha ao interesse de Lange pela vanguarda serial, bem como sua chancela á grupos de vanguarda musical que optaram por esta linguagem na América Latina da década de 1940, como foi o caso do grupo *Renovación* e o grupo *Música Viva* do Brasil.

Também chama a atenção as hostilidades impostas a Koellreutter para conquista de adesões para seu *Musica Viva*, que desde o principio de sua atuação se fizeram presentes no campo da música brasileira. Para ARCANJO, seria perceptível que desde o momento de sua fundação, em 1939, o grupo *Música Viva* provocou dissonâncias entre discursos de seus integrantes e as idéias de Mário de Andrade. (ARCANJO, 2011: 45). Não é possível inferir na figura de Mário de Andrade todos os posicionamentos políticos do Governo brasileiro de Getúlio Vargas e as determinações governamentais propostas do ponto de vista das afirmações culturais deste governo. Porém também não é possível omitir seu alinhamento e sua representatividade para tais imposições culturais. Assim, a negativa do DIP em relação ao lançamento da revista *Música Viva* de 1942, também pode ser reveladora em relação ao nível

¹⁴⁹ *El Embajador de Schoenberg em Sudamérica?* Francisco Curt Lange como promotor de la música vanguarda (1933-1953)

de hostilidade que se apresentou para com os empreendimentos de Lange no Brasil. E por consequente para com o grupo *Música Viva*.

O posicionamento de Mário da Andrade, como o intelectual da música, para usar o termo de Born¹⁵⁰, sua posição junto ao governo de Vargas, e suas tomadas de posição em relação à construção de uma identidade nacional brasileira não foram favoráveis às perspectivas propostas pelo *Americanismo Musical* de Lange. O que em linha geral, também apresenta a oposição do Brasil à “outra América”, como entendeu Arcanjo Júnior Arcanjo referindo se aos países da América Latina hispânica. Este embate entre o nacionalismo no Brasil e o *Americanismo Musical*, ampliou a somatória de adversidades experimentadas por Lange e seus esquemas de sacralização na América Latina.

Em correspondência trocada com Mignone, na década de 1970, podemos perceber uma introspecção de Lange em relação a sua participação para o desenvolvimento da música em seu continente de adoção:

“Nós temos tido diversos acidentes na nossa vida sacrificada, depois de um Americanismo Musical positivo, capaz de incentivar a vida musical do continente. Muito se tem conseguido e tudo mudou bastante, embora não estejamos ainda nas medidas de organização e desenvolvimento que os nossos países merecem.” (LANGE, ACL, 2.1. 116. 218)¹⁵¹

Aqui, o tom confessional de Lange, não omite o valor especial que seu *Americanismo Musical* ocupou em seu entendimento da história que participou. Também não o faz em relação aos enalços que lhe foram apresentados em sua trajetória. A vida sacrificada que Lange se refere, na correspondência, em um tom de evidente auto-referência, acresce-se ao incêndio que destruiu parte de seu acervo e a perda lamentável de seu filho em um acidente de trânsito, fatos também explicitados na mesma correspondência enviada a Mignone, “tudo que aconteceu anteriormente, como a perda da minha biblioteca e arquivo num incêndio em Buenos Aires, 40 anos de trabalho duro e a única documentação rica do continente latino americano (...), ficou sem transcendência diante do desaparecimento de Hermann” (LANGE,

¹⁵⁰ Referência aos apontamentos de Georgina Born por meio da teoria de Bourdieu, feitos no primeiro capítulo.

¹⁵¹ Carta enviada de Curt Lange em Montevideu, no Uruguai para Francisco Mignone no Rio de Janeiro, Brasil, em 18 de setembro de 1971. ACL, 2.1. 116. 218

ACL, 2.1. 116. 218¹⁵²). Sua estadia no Brasil rendeu frutos e publicações importantes, o que não ocorreu sem embate, como sugere outro trecho da mesma correspondência: “(...) Renato Almeida, por exemplo, quem me jurou morte, pela modificação total de seu livro História da Música Brasileira, no capítulo colonial (...)” (LANGE, ACL, 2.1. 116. 218).

Em linhas gerais podemos dizer que a trajetória profissional de Lange, na América Latina, foi um percurso que não se deu sem embates e readaptações de estratégias. Lange foi responsável pela publicação de livros e descobertas musicológica em Minas Gerais, também esteve na frente da edição de importantes periódicos. Seus empreendimentos, sobretudo no Brasil, como musicólogo pesquisador acabaram por nominar sua produção cultural. O que não excluiu sua importância como incentivador das vanguardas e agente cultural da música das Américas na década de 1940.

¹⁵² Carta enviada de Curt Lange em Montevideu, no Uruguai para Francisco Mignone no Rio de Janeiro, Brasil, em 18 de setembro de 1971. ACL, 2.1. 116. 218

VI. BIBLIOGRAFIA:

ARCANJO JÚNIOR, Loque. *Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e os nacionalismos musicais*. (1932-1944) in *Temporalidades-Revista discente do programa de pós graduação em História da UFMG*, vol. 3, n.1, janeiro/julho de 2011-issn:1984-6150, WWW.fafich.ufmg.br/temporalidades.

_____. *Um músico brasileiro em Nova York: O Pan-americanismo na obra de Heitor Villa-Lobos (1939-1945)*. In *Revista Estudos Políticos*, vol.6/nº2. ISSN 2177-2851.

_____. (Re)dimensionando as fronteiras do nacional: identidades musicais de Heitor Villa-Lobos entre o Americanismo e o Pan-Americanismo. *Relações internacionais no mundo atual*, Curitiba, ano 1, n. 1, p.116-140, 2000.

ANDRADE, Mário. *A sonata*. In *Revista Música Viva*, Nº 1. Montevideu: Editorial cooperativa Interamericana de Compositores, 1942.

ASSIS, Ana Claudia. *Os doze sons e a cor nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. São Paulo, Annablume, 2014.

BAUER Marion e REIS, Claire R. *Twenty-five years with the league of composers*. Downloaded from <http://mq.oxfordjournals.org/> at University of Glasgow on June 24, 2015.

BORN, Georgina. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. California: University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A Produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2004.

_____. *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

_____. “Economia das trocas simbólicas.” Organização Miceli Perspectiva, São Paulo 2013

_____. “O poder do simbólico.” Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005.

_____. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

BRUHN, Christopher. *Leo Ornstein: Modernist Dilemmas, Personal Choices*. Journal of The Society for American Music, 6, pp379-383 doi:10.1017/s1752196312000235, Publicado online: 13 de agosto de 2012.

BURKHOLDER, J. Peter. *Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of Last Hundred Years*. The Journal of Musicology, Vol. 2 (spring, 1983), pp115-134. University of California Press, 2012.

BUSCACIO, Cesar Maia. “Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri, 1943-1956.” Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2009.

Biographies: *Hanns Hickmann*. In Library of Congress, [https:// www.loc.gov/item/ihas.200155650/](https://www.loc.gov/item/ihas.200155650/).

CANDÉ, Rolande de. “História Universal da Música.” Martins Fontes, São Paulo, 2001.

COTTA, André Guerra. Guia do Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

COTTA, André Guerra. Correspondência pessoal como fonte histórica e musicológica. In Cadernos de Colóquios, v. 8, n. 1, 2006.

COPLNAD, Aaron. “A Nova Música”. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1969.

Collection: Aaron Copland. In Library of Congress, [https:// www.loc.gov/collections-copland/about-this-collection/](https://www.loc.gov/collections-copland/about-this-collection/)

CRAWFORD, Richard. *The American Musicological Society 1934-1984- An Anniversary Essay by Richard Crawford*. Philadelphia, Penn: American Musicological Society, 1984.

CRIST, Elizabeth B. “Music for the Common Man: Aaron during the Depression and War.” Oxford University Press, Inc, 2005.

DELIÈGE, Celestin. “Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l’Írcam. Contribution historiographique à une musicologie critique.”. Liège: Édition Mardaga., 2003.

EGG, André. Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945. Tese. USP, São Paulo, 2010.e-hum, Belo Horizonte, vol.3, no. 2, 2010,66

_____. *Modernismo musical e colaboração internacional na política de Boa Vizinhaça*. In *Baleia na Rede, Estudos em Arte e Sociedade*. ISSN 1808-8473-n. 10, vol.1, 2013.

ERRADONIA, Diego. *La actividade musical em Montevideú no ano de 1941*. In *Revista Música Viva*, Nº 1. Montevideú: Editorial cooperativa Interamericana de Compositores, 1942.

FARIA, Adriana Miana. “Koellreutter e a Crítica de Andrade Muricy.” Dissertação de mestrado apresentada junto ao Programa de Mestrado em Música Brasileira do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO. Rio de Janeiro, 1997.

FELDBAUM, Matthia. “English Wörterbuch.” Munique: Compact Verlag GmbH, sem ano de edição.

FLÉCHET, Anaïs. Por uma história transnacional dos festivais de música popular. Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1971. In *UNESP – FCLAs – CEDAP*, v.7, n.1, p. 257-271, jun. 2011.

FOX, Cristopher. *Music after Zero Hour* -Article in Contemporary Music Review · F

FUGELLIE, Daniela. *El ‘embajador de Schoenberg’ em Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de La música Vanguarda (1933-1953)*. Artigo não publicado entregue pela autora para realização da pesquisa.

_____. “*Musiker unsere Zeit*”, Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika.” Tese apresentada á Universität der Künste Berlin, 2016.

_____. *Zur Zusammenarbeit latein amerikanisher und österreichischer Musiker im Rezeptionprozess der Musik der Wiener Schule in Südamerika: Der fall der nueva Música in Argentinien*. Artigo não publicado entregue pela autora para realização da pesquisa.

GILMAN, Lawrence. *The music of Edwar Macdowell*. The North American Review Vol. 178, No. 571 (Jun., 1904), pp. 927-932.

GOMES, Rafael Nascimento. *Um ensaio sul-americano: nossas primeiras aproximações das relações entre o Brasil e o Uruguai na década de 1930*. Polis [online], 39/2014, posto on-line no dia 22 de janeiro 2015.

GRIFFITHS, Paul. “A música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.” São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1998.

HASS, OLe. *Musica Viva (Brussels, Rome, London, and Zurich, 1936)*. In Retrospective Index to Music Periodicals, (1760-1996). <http://www.ripm.org/?page=journalInfo&ABB=MUV>.

HESS, Carol. A. “Representing the Good Neighbor: Music, difference and the Pan American dream.” Osxford University Press. Nova York , 2013.

HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. [tradução Maria Célia Paoli, Anna Maria Quirino]. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1990.

HOEPNER, Luitz. (Coord.), “Langenscheidt, Universal-wörterbuch Portugiesisch.” Berlin: Druchaus Langenscheidt, 1994.

HUTCHISON, Dennis C. “Performance, Technology, and Politics: Hermann Scherchen's Aesthetics of Modern Music”. In Electronic Theses, Treatises and Dissertations The Graduate School, Florida State University Libraries, 2003.

KATER, Carlos Elias. “Eunice Katunda, musicista brasileira.” São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

KATER, Carlos Elias. “Música Viva: movimentos em direção à modernidade.” São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.

_____. *Música Viva*. Lbmus.emac.ufg.br.up/988/0/KATER-Música-Víva.pdf .

_____. “Música Viva: movimentos em direção à modernidade.” Tese apresentada junto á escola de música da UFMG, com requisito parcial em Concurso Público para Professor titular. Belo Horizonte, 1991.

KAHN, Gérard. (Coord.) – “Dictionnaire portugais, Hachette e verb: avec um guide de conversation.” Paris: Hachette livre, 2011.

KLEIN, Rudolf. *Musica Viva in Zürich*. In Brought to you by | Nanyang Technological University, Authenticated. Download Date 6/15/15 11:45 AM.

LANGE, Francisco Curt. *La difusion radio Electra como médio de educação de lãs massas y como factor de difusão cultural y científica*. In Boletín latino Americano de Musica, Tomo III. Montevidéo: Instituto Interamericano de Musicologia, 1936.

_____. “Nuestros Principios”. In Revista *Música Viva*, N° 1. Montevidéo: Editorial cooperativa Interamericana de Compositores, 1942.

_____. “Boletín Latino Americano de Musica”, Tomo V. Montevideu: Instituto Interamericano de Musicologia, 1941.

LIMA, L.M. Cooperação, o que vem a ser? In *Hegemonia* (Brasília), v. 1, p. 2, 2006.

LOCASTRE, Aline Vanessa. *Brasil, Estados Unidos e a política da Boa Vizinhaça através da revista “Em Guarda” (1940-1945)* Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

MARQUES, Tereza Cristina de Novaes. *Entre o igualitarismo e a reforma dos direitos das mulheres: Bretha Lutz na Conferência interamericana de Montevideu, 1933.* In *Estudos Feministas*, Florianópolis, 21(3): 496, setembro –dezembro/2013.

MARTÍNEZ, Álvaro. *Reconstruyendo y diseminando el patrimonio Musical Uruguayo. A diseminacion de La música académica uruguaya y su impacto em El formateo da La audición.* Universidad Nacional de Rosário. Ebuary 2007.

MICHAEL, Broyles. e GLAHN, Denise Von. *Leo Ornstein: Modernist Dilemmas, Personal Choices.* Bloomington: Indiana University Press, 2007

MICELI, Sérgio. “Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico de São Paulo”. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. “Poder, Sexo e letras na República velha.” São Paulo: editora Perspectiva S.A. 1977.

_____. “Vanguardas em retrocesso. Ensaio de história social e intelectual do modernismo latino-americano.” 1º edição- São Paulo: Cia das Letras, 2012.

MONTEIRO, Luís Merino. *Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción.* In *Rev. music. chil.* v.52 n.189 Santiago ene. 1998.

MOYA, Fernanda Nunes. “Francisco Curt Lange e o Americanismo Musical nas décadas de 1930 e 1940. In *Faces da História*, Assis-SP. N°1, p17-37, jan, - jun.2015

MORGAN, Paula. *Rudolph Réti*. In Dicionário Groove de música online:
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23259>

NEPOMUCENO, Maria Margarida C. “Construção de uma Diplomacia Cultural na América Latina no período Vargas (1930-1945).” Anais do XVII Encontro de História da Anpuh-Rio. ISBN 978-85-65957-05-2.

NEVES, José Maria. “Música contemporânea brasileira.” Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2008.

NONO, Luigi. *Écrits: réunis, presentes et annotés par Laurent Feneyrou ; traduits sous La direction de Laurent Feneyrou*. 2010-01-15 09:59:32.89 0,00 Feneyrou. França: Christian Bourgois, 1995. 556 p. (Collection musique/passé/présent ;). ISBN 2267011522 : 9782267011524.

O’GRADY, Terence J. e ORNSTEIN, Leo. *Conversation with Leo Ornstein*. In *Perspectives of New Music*, vol.23, N° 1, (Autumn-Winter, 1984), pp 126-133

OJA, Carol J. “Making Music Morden: New York in the 1920s.” Nova York: Oxford University press, 2000.

OWENS, Tom C. “*Selected correspondence of Charles Ives: Edited by Tom C. Owens.*” California: The Regents of the University of California, 2007.

PAUL, David C. “Charles Ives in the Mirror: American Histories of an Iconic composer.” University of Illinois Press, 2013.

PAZ, Juan Carlos. *Itinerário da Música Argentina*. In *Revista Música Viva*, N° 1. Montevideu: Editorial cooperativa Interamericana de Compositores, 1942

PERNET, Corrine A. “Culture as Policy: Cultural Exchanges between Europa and Latin America in the Interwar Period.” In *Puente@Europa-Año V- Número 3/4-Novembro de 2007*.

_____. “*Pela Cultura genuínas das Américas*” *Folclore musical e política cultural do Pan-americanismo, 1933-1950*, Revista Brasileira de Música/PPG de música-Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v27, n.1, pag19-51jan/jun.2014

_____. *The Spirit of Harmony and the politics of (Latin America) history at league of nation*. In: *Beyond Geopolitics: New Histories of Latin America at the League of Nations*. Albuquerque, pp. 135-153. 2015

PESCATELLO, Ann M. “*Charles Seeger: A life in American Music*.” Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 1992.

PICCHI, Achilli e SOUZA, Iracele Vera Livero. *Koellreutter e Guarnieri: aproximações e afastamentos entre dois pólos*. In *Academia*.

REIS, Mateus Favaro. *Americanismo (s) no Uruguai: Olhares entrecruzados dos intelectuais sobre a América Latina e os Estados Unidos (1917-1969)*. G. Belo Horizonte: departamento de história, FAFICH, UFMG, 2008. Dissertação de mestrado.

RÉTI, Rudolph. *Die Entstehung der IGMN*. Brought to you by | New York University Bobst Library Technical Services Authenticated. Download Date | 7/7/15 2:56 AM

ROSS, Alex. “O resto é ruído: escutando o século XX.” São Paulo: companhia das Letras, 2009.

ROTHER, Alexander. *Rethinking Postwar history: Munich’s Música Viva during the Karl Amadeus Hartmann. (1945-1963)*. In doi:10.1093/ musqtl/gdn009- at University of North Dakota, maio de 2015.

ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri. Um Grito Solto no Ar*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004.

SAFARATI, Gilberto. “Teoria de Relações internacionais.” São Paulo: Saraiva, 2015.

SEEGER, Charles. “Studies in Musicology, 1935-1975.” California: University of California Press, 1977.

_____. “Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology.” Edited by Bell Yung and Helen Rees; foreword by Anthony Seeger. University of Illinois Press Urbana and Chicago, 1999.

_____. *The importance to the Cultural understanding of Folk and popular music.* In Revista *Música Viva*, N° 1. Montevideu: Editorial cooperativa Interamericana de Compositores, 1942

_____. Versions and Variants of the tunes of “Bárbara Allen” As sung in traditional singing styles in the United States and recorded by field collectors who have deposited their discs and tapes in the Archive of American Folk Songs in the Library of Congress, Washington, D.C. In https://www.loc.gov/folklife/LP/BarbaraAllenAFS_L54_sm.pdf

SHACKELFORD, Rudy. *The Yaddo Festivals of American Music, 1932-1952. Perspectives of New Music* Vol. 17, No. 1 (Autumn - Winter, 1978), pp. 92-125

SHIMIDIT, Bernado. *Menotti Del Picchia fala de Edoardo Di Guarneri.* In O Patativa <http://bernardoschmidt.blogspot.com/2013/02/menotti-del-picchia-fala-de-edoardo-di.html>, 16 de fevereiro de 2013.

SIBILLE, Christiane. “Harmony must dominate the world: Internationale organizationen und music in der ersten hälfte des 20 jahrhunderts.” In *Quaderni di Dodis*, 6. Diplomatiche Dokumente der Schweiz, 2016.

TEMPLE. Mark. (Coord.). *Dicionário Oxford Escolar. Português-Ingles, Inglês- Português.* Oxford: Oxford University Press, 2007.

TORRES, Inês. *El surgimento de La radiodifusão em hispanoamerica. Contexto, modelo y El estudio de um caso singular: El SODRE, La rádio pública estatal de Uruguai, (1929)*. IN revista Internacional de história da comunicação, 2015.

VERHAALLEN, Marion. “Camargo Guarnieri: Expressão de uma vida.” São Paulo: Edusp, 2001.

WEISLOVA, Hana. *História preliminar do festival*. in Boletín Latino Americano de Música Tomo III. Montevideo, 1936.

WILDGANS, Friedrich. *Zum 26. Internationalen Musikfest der IGNM in Salzburg*. Brought to you by in Nanyang Technological University Authenticated. Download Date 6/9/15 1:40 PM

YUNG, Bell, e REES Helen. *Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology*. University of Illinois Pressw. Urbana e Chicago, 1977.

FONTES:

Partituras:

COPLAND, Aaron. Blues N° 2. *In Suplemento Musical do Boletim Latino Americano de Musica, Tomo V*. Montevidéo: Instituto Interamericano de Musicologia, 1941.

IVES, Charles. *La pregunta incontestada*. *In Suplemento Musical do Boletim Latino Americano de Musica, Tomo V*. Montevidéo: Instituto Interamericano de Musicologia, 1941.

SEEGER, Charles. *Danza para Violino*. *In Suplemento Musical do Boletim Latino Americano de Musica, Tomo V*. Montevidéo: Instituto Interamericano de Musicologia, 1941.

ORNSTEIN, Leo. *Poems for Piano, opus 41*. Nova York: Carl Fisher, 1918.

MACDOWELL, Edward. With Sweet Lavands, opus 64, N° 4. Nova York, 1907.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Música 1942. Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores. Instituto interamericano de Musicologia, Montevideú, 1941.

Gravações, áudios e filmes:

Barbara Allen-Gravado por TARWATER, Rebeca, vocalista gravado por SEEGER, Charles em 1936. Audio track taken from afs2087a recorded at the *libray of congress* 1936 (general)

GARNFUNKEL, Art. Barbara Allen- traditional song in Cd Grace Cathedral. Neww York, The seasons, 1973.

HURST, Brian Desmond. *Scrooge*, A Christmas Carol. Filme de 1951.

GRANFUNKEL, Art. Barbara Allen- traditional song in Cd Grace Cathedral. New York, The Seasons, 1973.

Periódicos:

JORNAL LA MANÃNA. Nota sobre a realização de conferencia, Montevideú, 9 de junho de 1941, in Acervo Curt Lange. Belo horizonte: Biblioteca Central da UFMG. Dossiê 3.119.

JORNAL DA MAÑANA. NOME DA NOTA. Montevideú, 13 Junho, 1941. Recorte in Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central da UFMG. Dossiê 3119.

Recortes de jornal referente à revista *Música Viva*. Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central da UFMG. Dossiê 3.140

DIÁRIO DE SÃO PAULO. *Música Viva*, 1942. Recorte. São Paulo In: Arquivo Curt Lange: Belo Horizonte, biblioteca central da UFMG. Dossiê: ACL 3.123. Sem data.

DIÁRIO DE SÃO PAULO. *Música Viva*, 1942. Diário de São Paulo recorte Arquivo UFMG/ACL 3.123- sem data.

MÚSICA VIVA. Montevideu, agosto de 1942. Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central da UFMG. Dossiê: 3.122 m.

TEMPO, Semanário da Vida e da Verdade. *Coluna Cine-Música-Teatro*. Montevideu, 13 de novembro de 1941, In Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central/UFMG. Dossiê: ACL, 3.119.

MONTEVIDEU. Nota. Montevideu, em 4 de abril de 1940 In Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central da UFMG. Sem mais referencias. Dossiê 3.119

Programa de Conferências:

FUNDAÇÃO INTERNACIONAL PARA INVESTIGAÇÃO MUSICAL-ELETROACUSTICA. *O que é música Ligeira?* 24 a 30 de julho, 1955. Programa da conferencia In Acervo Curt Lange. Belo Horizonte: Biblioteca Central da UFMG. Dossiê , 2.2. S72. 2346

Correspondência:

Compositores e colaboradores da rede de sociabilidade de Francisco Curt Lange citados a partir de seu epistolário.

Carta enviada de Curt Lange para Hugo Balzo:

ACL, 2.1.002.30- Montevideu para Montevideu, 11/05/1934.

ACL, 2.1.005.100-Montevideu para Montevideu, 29/9/1935.

ACL, 2.1.006.165-Lima, no Peru para Montevideu no Uruguai, 28/01/1936.

ACL, 2.1.006.372- Montevideú, Uruguai para Maldonado, Uruguai, 15/01/1936.¹⁵³
ACL, 2.1.007.386-Montevideú, Uruguai para Paris, França, 24/10/1936.
ACL, 2.1.007.387- Montevideú, Uruguai, para mesma cidade, 24/10/1936.
ACL, 2.1.008.288- Montevideú, Uruguai para Paris, França, 0/0/1937¹⁵⁴
ACL, 2.1.008.491-Montevideú, Uruguai para Paris, França, 9/03/1937.
ACL, 2.1.017.312- Montevideú, Uruguai para mesma cidade, 30/10/1940.
ACL, 2.1. 017.401-Santiago Del Estero, Argentina para Montevideú, Uruguai, 14/11/1940
ACL, 2.1.017.497-Montevideú, no Uruguai para Nova York, EUA, 14/12/1940.
ACL, 2.1.018.009-vários, (não especificados), 4/1/1941.
ACL, 2.1.018022- Montevideú, Uruguai para Nova York, EUA, 9/01/1941.
ACL, 2.1.018.152- Montevideú, Uruguai para Nova York, EUA, 31/01/1941.
ACL, 2.1.019.419- Montevideú, Uruguai para a mesma cidade, 22/06/1941.
ACL, 2.1.020.011-Montevideú, Uruguai para São Paulo, Brasil, 21/07/1941.
ACL. 2.1.021.272- De Montevideú para Nova York. 27/11/1941.
ACL. 2.1.021.418-De Montevideú para Nova York 7/02/1942

Cartas recebidas de Hugo Balzo por Curt Lange, contidas em A5G3D063:

ACL, 2.2S74. 2389 - 30 de dezembro de 1936 a 23 de janeiro de 1942.

Cartas enviadas de Curt Lange para Francisco Mignone

ACL, 2.1.004.023-Montevideú para Rio de Janeiro, 14/01/1935.
ACL, 2.1.005.090-Montevideú para Rio de Janeiro, 27/09/1953.
ACL, 2.1.005.176-Montevideú para Rio de Janeiro, 08/08/1953.
ACL, 2.1.005.234-Montevideú para Rio de Janeiro, 20/08/1953.
ACL, 2.1.006.485-Montevideú para Rio de Janeiro, 2/07/1936.
ACL, 2.1.010.268-Montevideú para Rio de Janeiro, 25/07/1938.
ACL, 2.1.018.032-Montevideú para Rio de Janeiro, 10/01/1941.
ACL, 2.1.020.311-Montevideú para Rio de Janeiro, 31/10/1941.
ACL, 2.1.021.194-Montevideú para Rio de Janeiro, 18/11/1941.

¹⁵³ Carta assinada por Lauro Ayestarán.

¹⁵⁴ Carta sem dia e mês discriminado.

ACL, 2.1.021.247-Montevidéu para Rio de Janeiro, 24/11/1941.
ACL, 2.1.023. 304-Montevidéu para Rio de Janeiro, 26/08/1942.
ACL, 2.1.023.354-Montevidéu para Rio de Janeiro, 20/04/1944.
ACL,2.1.023.358-Montevidéu para Rio de Janeiro , 01/05/1944.
ACL, 2.1.028.254-Montevidéu para Rio de Janeiro, 18/09/1971.
ACL. 2.1.018.32 Montevidéu para Rio de Janeiro, 10/01/1941.
ACL. 2.1.020.311 Montevidéu para Rio de Janeiro, 19/9/1941.
ACL. 2.1.021.080 Montevidéu para Rio de Janeiro, 31/10/1941.
ACL. 2.1.021.194 Montevidéu para Rio de Janeiro, 18/11/1941.
ACL. 2.1.021.247, Montevidéu para Rio de Janeiro, 2.1.023.354.
ACL. 2.1.116.218, Montevidéu para Rio de Janeiro, 18/09/1971

Cartas recebidas de Curt Lange por Francisco Mignone, contidas em A3GID013:

ACL, 2.2. S.15.0990- 09 de janeiro de 1935 á 05 de Agosto de 1971.

Cartas enviadas de Curt Lange para Hermann Scherchen:

ACL, 2.1.007.053- Montevidéu para Rhode St. Genèse, Belgica 30/7/1936
ACL, 2.1.034.097- Montevidéu para Santa Fé, EUA- 6/7/1946
ACL, 2.1.038.131-Montevidéu para Santa Fé, EUA-14/09/1947
ACL, 2.1.038.153- Montevidéu para Santa Fé, EUA-2/10;1947
ACL, 2.1.040.061-Montevidéu para Santa Fé, EUA-18/03/1948
ACL, 2.1.040.496- Austin, TX para Zurique, Suíça, 2/8/1948.¹⁵⁵
ACL.2.1.041.240- Austin, TX para Veneza, Itália ,26/08/1949.
ACL. 2.1.041.489- Washington, DC, EUA para Zurique na Suíça, 28/11;1948.
ACL.2.1.044.167. Mendoza na Argentina para Zurique na Suíça, 7/03/1950.
ACL. 2.1.044.292-Mendoza, Argentina para Zurique na Suíça, 30/03/1950.
ACL, 2.1.044.390- Mendoza , Argentina para Zurique na Suíça, 0-/4/1950¹⁵⁶
ACL, 2.1.045.467- Mendoza , Argentina para Zurique na Suíça , 25/07/1950
ACL,2.1.046.107- Mendoza , Argentina para Zurique na Suíça, 7/08/1950.
ACL, 2.1.048.376-Montevidéu, Uruguai para Zurique na Suíça , 23/10/1951.

¹⁵⁵ O remetente desta carta foi Carmen Coelho.

¹⁵⁶ Carta sem registro de dia.

ACL, 2.1.049.355-Mendoza , Argentina para Zurique na Suíça, 30/01/1952.

ACL, 2.1.061.142- Mendoza , Argentina para Gravesano, Suíça, 27/05/1954

ACL, 2.1.089.333- Lisboa, Portugal para Salzburgo, Viena, 3/08/1962.

ACL, 2.1.090.033- Lisboa, Portugal para Salzburgo, Viena, 15/8/1962.

Cartas recebidas de Hermann Scherchen por Curt Lange, contidas em A5G3D021:

ACL.2.2.S.72.2346- Suíça, 22 de julho de 1946 a 01 de agosto de 1950.

Cartas enviadas para Hans-Joachim Koellreutter:

ACL, 2.1.017.344- Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, 4/11/1940.

ACL, 2.1.018.259-Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, sem registro de data.

ACL, 2.1.018.318-Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, 11/03/1941

ACL, 2.1.018.376-Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, 22/03/1941

ACL, 2.1.019.004-Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, 27/03/1941.

ACL, 2.1.019.032-Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, 31/03/1941.

ACL, 2.1.019.120-Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, 24/04/1941

ACL, 2.1.019.157-Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, 29/04/1941.

ACL, 2.1.019.205-Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, 16/05/1941.

ACL, 2.1.019.251-Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, 27/05/1941

ACL, 2.1.019.257-Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, 27/05/1941.

ACL, 2.1.019.314-Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, 06/06/1941.

ACL, 2.1.019.315-Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, 09/06/1941.

ACL, 2.1.019.388-Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, sem registro de data.

ACL, 2.1.019.402-Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, 22/06/1941.

ACL, 2.1.019.446-Montevidéu, Uruguai para Rio de Janeiro, Brasil, 27/06/1941.

ACL, 2.1.019.470- Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 10/07/1941.

ACL, 2.1.019.486-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 10/07/1941.

ACL, 2.1.019.495-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 14/07/1941.

ACL, 2.1.020.031-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 22/07/1941.

ACL, 2.1.020.037-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 24/07/1941.

ACL, 2.1.020.046-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 26/07/1941.

ACL, 2.1.020.048-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 28/07/1941.
ACL, 2.1.020.066-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 30/07/1941.
ACL, 2.1.020.075-Montevidéu, Uruguai para São Francisco, USA, 31/07/1941.
ACL, 2.1.020.119-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 14/08/1941.
ACL, 2.1.020.120-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 18/08/1941.
ACL, 2.1.020.129-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 19/08/1941.
ACL, 2.1.020.142-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 20/08/1941.
ACL, 2.1.020.175-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 27/08/1941.
ACL, 2.1.020.189-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 28/08/1941.
ACL, 2.1.020.189-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 31/08/1941.
ACL, 2.1.020.192-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 30/08/1941.
ACL, 2.1.020.199-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 03/09/1941.
ACL, 2.1.020.255-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 09/09/1941.
ACL, 2.1.020.241-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 15/09/1941.
ACL, 2.1.020.287-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 17/09/1941.
ACL, 2.1.020.298-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 18/09/1941.
ACL, 2.1.020.298-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 18/09/1941.
ACL, 2.1.020.329-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 24/09/1941.
ACL, 2.1.020.357-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 26/09/1941.
ACL, 2.1.020.395-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 29/09/1941.
ACL, 2.1.020.464-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 04/10/1941.
ACL, 2.1.020.465-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 06/10/1941.
ACL, 2.1.020.485-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 13/10/1941.
ACL, 2.1.021.015 -Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 16/10/1941.
ACL, 2.1.021.057-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 23/10/1941.
ACL, 2.1.021.059-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 25/10/1941.
ACL, 2.1.021.110- Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 05/11/1941.
ACL, 2.1.021.116-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 06/11/1941.
ACL, 2.1.021.137-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 11/11/1941.
ACL, 2.1.021.153-Montevidéu Uruguai para São Paulo, Brasil, 14/11/1941.
ACL, 2.1.021/180-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 18/11/1941.
ACL, 2.1.021.227-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 21/11/1941.
ACL, 2.1.021.288-Montevidéu Uruguai para São Paulo, Brasil, 29/11/1941.

ACL, 2.1.021.331-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 16/12/1941.
ACL, 2.1. 021.343-Montevidéu, Uruguai para São Paulo, Brasil, 28/12/1941.

Cartas recebidas de Hans-Joachim Koellreutter por Curt Lange:

ACL, 2.2.S15.0949- correspondência trocada entre 1939 e 1942.

Cartas enviadas de Curt Lange para Charles Seeger:

ACL, 2.1.014.222, Montevidéu para Indianápolis, USA, 26/09/1939.
ACL, 2.1.021.175, Montevidéu para Indianápolis, USA, 06/10/1939
ACL, 2.1.021.231, Montevidéu para Washington, DC, USA, 7/01/1940.
ACL, 2.1.021.313, Montevidéu para Washington, DC, USA, 25/01/1940.
ACL, 2.1.021.351, Montevidéu para Washington, DC, USA, 27/03/1940.

Carta enviada á Sr. Flecher Hoges curador na *Pan-American Union*, por Concha Romero, chefe da Oficina de Cooperação intelectual.

ACL, 2.2. S33. 1783, em Washington D.C, em 10 de março de 1941.

Carta enviada á Curt Lane para Concha Romero:

ACL, 2.2. S33. 1783-Montevidéu para Washington D.C, 14 março de 1941.

Carta enviada de Flecher Rodges, curador na *Pan-American Union* , para Curt Lange em Montevidéu:

ACL, 2.2. S33. 1783. Washington D.C para Montevidéu, março de 1941.