

O GRUPO  
MÚSICA NOVA  
E A MÚSICA  
ELETRACÚSTICA



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

ANTONIO JOSÉ DE ALMEIDA MEIRELLES

Coordenadora Geral da Universidade

MARIA LUIZA MORETTI



Conselho Editorial

Presidente

EDWIGES MARIA MORATO

ALEXANDRE DA SILVA SIMÕES – CARLOS RAUL ETULAIN  
CICERO ROMÃO RESENDE DE ARAUJO – DIRCE DJANIRA PACHECO E ZAN  
IARA BELELI – IARA LIS SCHIAVINATTO – MARCO AURÉLIO CREMASCO  
PEDRO CUNHA DE HOLANDA – SÁVIO MACHADO CAVALCANTE

Denise Hortência Lopes Garcia

O GRUPO

MÚSICA NOVA

E A MÚSICA

ELETRACÚSTICA

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP  
DIVISÃO DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO  
Bibliotecária: Maria Lúcia Nery Dutra de Castro – CRB-8ª / 1724

---

G165g Garcia, Denise Hortência Lopes  
O grupo Música Nova e a música eletroacústica / Denise Hortência  
Lopes Garcia. – Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2022.

1. Mendes, Gilberto. 2.Oliveira, Willy Corrêa de. 3. Duprat, Rogério.  
4. Cozzella, Damiano. 5. Música eletroacústica. 6. Grupo Música Nova.  
I. Título.

CDD – 786.7  
– 780.981  
– 786.7

ISBN 978-85-268-1570-4

---

Copyright © Denise Hortência Lopes Garcia  
Copyright © 2022 by Editora da Unicamp

Opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas  
neste livro são de responsabilidade da autora e não  
necessariamente refletem a visão da Editora da Unicamp.

Direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19.2.1998.  
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,  
por escrito, dos detentores dos direitos.

Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados a  
Editora da Unicamp  
Rua Sérgio Buarque de Holanda, 421 – 3º andar  
Campus Unicamp  
CEP 13083-859 – Campinas – SP – Brasil  
Tel./Fax: (19) 3521-7718 / 7728  
[www.editoraunicamp.com.br](http://www.editoraunicamp.com.br) – [vendas@editora.unicamp.br](mailto:vendas@editora.unicamp.br)

## Agradecimentos

À Fapesp, pelo apoio aos dois projetos de pesquisa que compõem este trabalho.

A Gilberto Mendes, pela recepção carinhosa e pela colaboração generosa em diversos momentos da pesquisa.

A Willy Corrêa de Oliveira, pelo reencontro depois de muitos anos com o mestre e pela também generosíssima colaboração com o trabalho.

A Regiane Gaúna, que abriu seu acervo nos cedendo material inédito de Rogério Duprat e Damiano Cozzella.

Ao meu ex-orientando Clayton Mamedes, que superou as expectativas, realizando comigo um trabalho excelente.

A Carlos Kater, pela entrevista sobre *Cidade*, de Gilberto Mendes.

Ao colega e amigo professor Jonatas Manzolli, pela colaboração na análise de *KLAVIBM II*.

Ao grupo Parallax, da Unicamp, que produziu com garra interpretações da obra *Cidade*, de Gilberto Mendes.

Ao maestro Olivier Toni, pelas informações preciosas, pela fraternidade e pela disponibilização de material sobre a Orquestra de Câmara de São Paulo.

A Alex Pascoal e Maria Lúcia Pascoal, pela entrevista e pelas informações esclarecedoras.

Ao maestro Roberto Duarte, por me receber generosamente e disponibilizar documentação sobre o Madrigal *Ars Viva*.

PREFÁCIO	8
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	18
CONTEXTUALIZANDO O GRUPO MÚSICA NOVA	
18	Origens do grupo: ligação com o Música Viva
24	Maestro Olivier Toni e a Orquestra de Câmara de São Paulo
28	Klaus-Dieter Wolff, movimento Ars Nova e o Madrigal Ars Viva
36	Vínculo com a poesia concreta
47	Cursos Internacionais de Verão de Música Nova de Darmstadt
51	O manifesto, o Festival Música Nova e outras ações ( <i>happenings</i> e M.A.R.D.A.)
60	E depois? O grupo, os frutos
CAPÍTULO 2	74
MÚSICA ELETROACÚSTICA: REVENDO CONCEITOS E DEFINIÇÕES	
74	Preâmbulo
75	Os conceitos
78	Definições
92	Proposta de classificação das obras que utilizam a mídia eletroacústica

CAPÍTULO 3	98	GILBERTO MENDES
	99	<i>Nasce e morre</i> (1963)
	108	<i>Cidade</i> (1964)
	117	<i>Vai e vem</i> (1969)
	125	<i>Santos Football Music</i> (1969)
	136	<i>Atualidades: Kreutzer 70</i> – homenagem a Beethoven (1970)
	142	Outras obras
CAPÍTULO 4	144	WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA
	145	Período de formação e obras
	150	Música incidental para teatro na década de 1960
	152	<i>Cinco Kitchs</i> (1967-1968)
	160	<i>Materialies</i> (1980)
CAPÍTULO 5	168	ROGÉRIO DUPRAT E DAMIANO COZZELLA
	168	<i>KLAVIBIM II</i> (1963)
	185	<i>Anéis</i> (1968)
		CONCLUSÃO 188
		REFERÊNCIAS 192
		ANEXOS 203
		204 Anexo 1: <i>Cidade</i>
		230 Anexo 2: <i>Atualidades: Kreutzer 70</i>
		234 Anexo 3: <i>KLAVIBIM II</i>

## PREFÁCIO

Carole Gubernikoff

Tive a honra de ser convidada a escrever o prefácio deste livro de Denise Garcia, que é professora de Composição e Análise Musical da Unicamp, compositora e musicóloga. Convivemos alguns anos na Escola de Comunicação e Arte da USP na década de 1970 e seguimos caminhos diferentes: eu me instalando no Rio de Janeiro, e ela, depois de aprendizagem na Alemanha, se fixando na Universidade Estadual de Campinas.

Seguimos compartilhando ao longo dos anos da mesma paixão pela música contemporânea. Seguimos com a mesma curiosidade sobre o que tinha acontecido conosco naqueles anos. Estávamos sob a fortíssima influência dos anos da vanguarda paulistana, que nos comove e nos arrasta ao longo da vida. Tanto para mim como para Denise, esta questão continua aberta: o que se deu, que forças nos envolveram com tal ímpeto que não queremos abandoná-la como questão.

Seu livro já nasce de uma dúvida: o grupo Música Nova efetivamente fez música eletroacústica? Difícil responder. As páginas do livro de Denise se esforçam em respondê-la e chegam à conclusão de que não importa o nome ou como defini-la ou descrevê-la. Vários autores que se consideram autores e criadores da música eletroacústica se recusam a aceitar sua existência. Querem modelos que preencham seus desejos e não aceitam a diversidade. O que importa e permanece é a questão aberta pela própria música eletroacústica: sua existência. Precisava existir? O mundo não seguiria o destino da produção de artefatos eletrônicos em massa se não a tivéssemos nomeado? Mas Denise, para responder a essa pergunta, escreve um livro, que foi uma tese, em que o caminho da possível música eletroacústica é questionado e retraçado a cada capítulo.

O que mais me impressionou e interessou neste livro foi a recapitulação da sequência dos movimen-

tos artísticos. A suposta influência de Hans-Joachim Koellreutter sobre todos os movimentos modernistas em música, desde os anos 1940 até os anos 1980, fica finalmente esclarecida, através dos liames e dos vasos comunicantes entre gerações. Comovente foi a leitura de como a influência dele atravessa gerações, através de discípulos que reproduzem passo a passo suas condutas.

As origens e as práticas do grupo Música Nova são esclarecidas, mesmo que com documentação às vezes falha ou descrições de eventos que se pretendiam produzidos e que foram apagados pelo experimentalismo. Apenas à guisa de comparação, *happenings* idealizados por John Cage nos mesmos moldes, acontecimentos que se deram em galerias de arte e outros espaços que não a sala de concerto foram devidamente gravados e publicados. A série de *long playings* intitulados *Variations* guarda o registro sonoro dos ruídos de coquetel, copos, conversas e intervenções sonoras de música ou sintonia de rádios. Denise encontrou e registrou para nós a série de eventos de um desses *happenings* paulistanos e finalmente nos revela algumas das práticas daquela época.

Mas Denise Garcia não se sentiu satisfeita em fazer musicologia, contextualizando o surgimento dessas obras. Da musicologia histórica, ela salta para a descrição e a interpretação dos dados de cada uma, realizando um trabalho bastante inédito de contextualização e análise musical. Apoiada em dados, ela passa à análise musical de cada obra em que pelo menos um mínimo de utilização de aparelhos de produção e reprodução sonoras foi empregado. Sua análise vai além da mera constatação quanto a haver ou não equipamentos eletrônicos. Descreve cada obra e, quando não há acesso a partituras, pesquisa e transmite o entorno e o meio ambiente, revelando o momento de grande potência criadora, do qual emanam nossas indelévels admiração e fidelidade.

## INTRODUÇÃO

O grupo Música Nova foi integrado pelos compositores Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzella. Como grupo, se formou em 1961 e em 1963 publicou o “Manifesto Música Nova” na revista *Invenção*.<sup>1</sup> Historicamente, o manifesto pontua a chegada dos movimentos musicais de vanguarda a São Paulo, no campo da composição musical.

José Maria Neves, em seu livro *Música contemporânea brasileira*,<sup>2</sup> sintetiza de maneira muito coerente as origens e o percurso do grupo na década de 1960, atestando a importância do trabalho desses compositores em um movimento maior de abertura da música brasileira para movimentos musicais internacionais do pós-guerra, depois de longo predomínio da linguagem nacionalista. Em seu texto, Neves atesta que o grupo Música Nova enfim realiza as ideias estéticas já esboçadas pelos modernistas na década de 1920, que em termos musicais pouco se desenvolveram. Sem nomear especificamente o grupo, afirma:

1 – Assinaram o manifesto, além dos quatro compositores mencionados, os músicos Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia e Alexandre Pascoal. O manifesto está reproduzido também nas seguintes publicações: Kater (2000, p. 350) e Prada (2010, p. 125). Ver também: Cozzella et al., 1963.

2 – Neves, 1981.

Só muito depois, com a revolução “modernista”, representada, sobretudo, pelo concretismo literário, a criação musical se colocaria em pé de igualdade com as demais manifestações artísticas, ultrapassando mesmo o experimentalismo relativo que se podia observar no período áureo do Música Viva. Realiza-se então o desejo dos modernistas que buscavam a “atualização de inteligência brasileira”, entendendo-se por isto a utilização dos mesmos recursos e segundo o mesmo caminho da arte contemporânea internacional. Dentro desse neomodernismo, aparece na música brasileira um sincronismo claro com a pesquisa criativa desenvolvida nos diferentes países do mundo: os jovens compositores brasileiros seguirão praticando o serialismo integral, a aleatoriedade, a arte-total, a eletroacústica.<sup>3</sup>

3 – *Idem*, p. 147.

Neves se pergunta como se deu esse movimento de renovação radical da linguagem musical, tentando entender suas origens e reconhecendo sua ousadia: “Onde encontrar as origens deste grupo de composito-

res que, no meio de um ambiente hostil a todo experimentalismo, define-se rapidamente como o mais profundo e corajoso movimento de renovação da música brasileira?”<sup>4</sup>

4 – *Idem*, p. 161.

A documentação sobre história da música brasileira no século XX está em plena expansão com a definitiva implantação dos programas de pós-graduação em Música no Brasil. A busca mais recente de interpretação e documentação sobre esse momento da história da música se concentra significativamente em estudos biográficos dos compositores.<sup>5</sup> Não de menor importância são os testemunhos dos próprios compositores em seus trabalhos monográficos,<sup>6</sup> assim como artigos de jornais da época escritos por esses mesmos compositores ou por outros músicos que participaram ativamente desse movimento.<sup>7</sup> Mais recentemente, puderam-se ainda somar estudos analíticos das obras desses compositores.<sup>8</sup>

5 – Gaúna, 2001; Rizzo, 2002; Prada, 2006 e 2010; Souza, 2011; Cunha, 2013.  
6 – G. Mendes, 1994; Oliveira, 1996a; 1996b.

7 – Coelho, 2008.

8 – Camargo, 2010; Bonis, 2012; Lana, 2013.

Antes da implantação desses programas, encontra-se uma bibliografia mais específica sobre a música de concerto paulista do século XX em teses e monografias de pesquisadores do Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP)<sup>9</sup> e do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).<sup>10</sup> Esses estudos dão conta de esclarecer as dimensões políticas dos movimentos culturais/musicais que agitaram São Paulo no século passado, tão importantes em uma compreensão contextualizada e frequentemente deixadas de lado nos estudos estritamente musicológicos. Encontram-se também estudos mais recentes a respeito da contextualização política dos movimentos musicais no século XX.<sup>11</sup>

9 – Zeron, 1991; Contier, 1991.

10 – Abdanur, 1992; Coli, 1998.

11 – Duprat & Volpe, 2009.

Dessa forma, este livro se inicia com uma contextualização do grupo Música Nova, da formação musical dos compositores e da circunscrição do espaço cultural em que atuavam, que possibilitava seu desenvolvimento e a divulgação de suas músicas. A ideia do contexto parte de uma verificação empírica de fatos e não de interpretação a partir de alguma premissa teórica. A

premissa aqui é muito simples, advinda da própria experiência profissional: primeiramente, sem intérpretes, as obras dos compositores não existem. Tampouco existem sem condições socioculturais nas quais as interpretações musicais das obras possam se realizar.

As perguntas, então, que se colocaram para essa primeira parte do trabalho foram: quais foram as condições, quais foram as influências e quem foram os intérpretes que colocaram essas obras no espaço cultural paulista e a seguir nacional e internacional nas décadas de 1960 e 1970? Para isso foi necessário o estudo não apenas dos documentos bibliográficos acima listados, mas também de materiais primários, como jornais, programas de concerto e catálogos de obras. O confronto desses materiais com as pesquisas já realizadas sobre esses compositores traz detalhamentos e esclarecimentos que esses trabalhos não trazem.

A circunscrição desse contexto se delinea, então, a partir da ligação do grupo Música Nova com as premissas do grupo Música Viva, apontada pela maioria dos autores. Observou-se que um dos compositores do grupo Música Nova, Damiano Cozzella, foi aluno de Koellreutter e que os outros compositores do grupo foram alunos de alunos do mesmo mestre, Claudio Santoro e o maestro Olivier Toni. Mas Toni não teve apenas a função de professor de composição de Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira: foi também o primeiro regente a apresentar as obras desses compositores em São Paulo, com a Orquestra de Câmara de São Paulo (OCSP). Paralelamente a Olivier Toni, outro regente, Klaus-Dieter Wolff, também aluno de Koellreutter, teve um papel primordial na divulgação inicial das obras do grupo Música Nova, com o Madrigal Ars Viva.

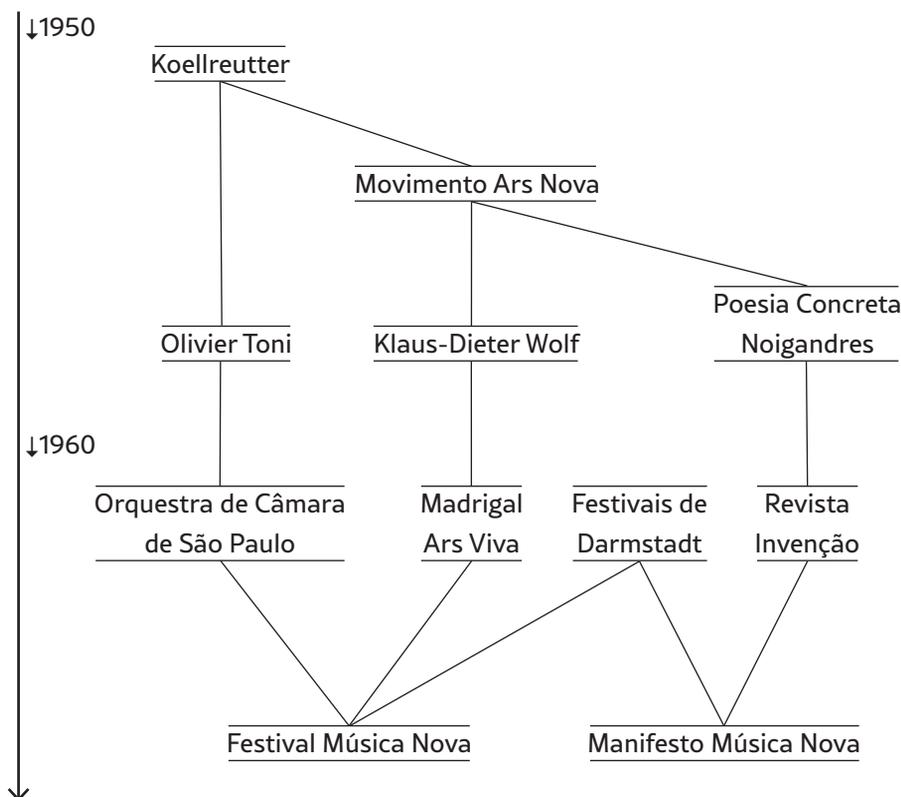
Além do papel-chave desses dois regentes para a divulgação musical do grupo, dois outros fatos são fundamentais para entender os caminhos desses compositores: primeiramente, sua aproximação do grupo Noigandres, a identidade com as suas premissas artísticas,

a influência desse e o acolhimento dos compositores, como grupo já estabelecido, e o caminho de criação de uma vanguarda brasileira por meio de trabalhos composicionais com a poesia concreta; em segundo lugar, a participação dos quatro compositores nos Cursos Internacionais de Verão de Música Nova de Darmstadt (vulgarmente conhecidos no Brasil como Festivais de Darmstadt), a partir dos quais as suas linguagens musicais tomaram novos caminhos experimentais, com a adoção de elementos aleatórios, com o uso de recursos eletroacústicos, com o teatro musical, com explorações sonoras, com o *happening*, trazendo para o Brasil a vanguarda pós-guerra.

Dessa forma, a circunscrição contextual que será detalhada no primeiro capítulo deste trabalho se delinha no seguinte gráfico:

**Gráfico 1:** Resumo de contextualização do grupo Música Nova.

Fonte: Elaborado pela autora.



A década de 1950 é aqui retratada como período de influências e formações, com pessoas e movimentos-chave; a década de 1960 trata das realizações propriamente ditas, dos conjuntos musicais que interpretaram as primeiras obras dos compositores e das atuações que elencaram a deflagração da formação do grupo.

Há duas abordagens que não são tratadas neste trabalho: a primeira é a questão do confronto entre as premissas nacionais e as internacionais – encaradas na década de 1940 em relação ao movimento Música Viva como contraponto entre nacionalismo e dodecafonismo e, na década de 1960, como confronto entre nacionalismo e vanguarda. Essa foi uma questão muito importante para o início de carreira dos compositores e é apenas mencionada no começo do próximo capítulo. A opção por não abordar essa temática se deu porque a questão já foi bastante tratada por outros autores e não se acrescentaria nada de novo a ela, por ser um tema que foge do escopo deste trabalho. A segunda questão, interligada à primeira, é ideológica e também muito importante, especialmente porque houve de fato uma complexidade na vivência dos compositores no que tange à posição política de esquerda que assumiam e um enfrentamento dessa ideologia com as premissas de uma música experimental de vanguarda. Essa questão foi abordada por Zeron<sup>12</sup> em sua dissertação, mas de maneira parcial, pois claramente o autor assume na sua abordagem uma postura ideológica que restringe a sua leitura, anunciando um favoritismo em relação aos caminhos tomados pelos compositores. Essa abordagem foi também estratégica em um artigo mais recente de Regis Duprat e Maria Alice Volpe,<sup>13</sup> no qual os autores fazem uma leitura interpretativa ligando os movimentos musicais do século XX no Brasil a ideologias políticas, iniciando-se com a Semana de Arte Moderna de 1922 e finalizando com o movimento tropicalista, com a interpretação dos diversos manifestos e de outros documentos do período. Neste livro, essa questão será apenas brevemente abordada no final do primeiro

12 – Zeron, 1991.

13 – Duprat & Volpe, 2009.

capítulo, quando é tratada a dissolução do grupo. A razão de uma negativa de abordagem aprofundada desse tema, tão complexo quanto importante, se deu também por ser merecedor de estudos integralmente a ele dedicados, o que fugiria completamente da finalidade aqui colocada.

O objetivo principal aqui é situar as produções musicais dos compositores do Música Nova no contexto histórico da música eletroacústica brasileira. As bibliografias sobre a música brasileira em geral<sup>14</sup> citam de maneira superficial o pioneirismo desses compositores paulistas na integração da mídia eletroacústica em suas obras. Isso se explica pela compreensão e pela circunscrição conceitual restrita das décadas de 1960, 1970 e 1980 do que poderia ser classificado como música eletroacústica. Dessa forma, o primeiro estudo a abordar com seriedade a produção dos compositores do grupo Música Nova na história desse gênero musical no Brasil é o estudo de Maués,<sup>15</sup> no qual o autor faz um quadro completo da música eletroacústica do Brasil dos anos de 1956 a 1981. Em seu catálogo de obras eletroacústicas brasileiras, Maués lista 15 dos compositores brasileiros do Música Nova. Apesar disso, ele afirma que “os compositores que integraram o grupo não desenvolveram trabalho mais específico na área”.<sup>16</sup>

Essa questão conceitual permeia também as afirmações dos próprios compositores quando entrevistados: nos primeiros contatos com Gilberto Mendes, ele perguntou se suas obras que integram a mídia eletroacústica realmente poderiam ser classificadas como música eletroacústica, crendo que o que fez nessa área foi muito pouco ou muito simples para poder ser chamado de eletroacústica.<sup>17</sup> Willy Corrêa de Oliveira considera que chamar sua *Kitsch 5* de música eletroacústica, tal como está catalogada na dissertação de Maués, seria aviltante para o gênero eletroacústico.<sup>18</sup>

Outros compositores tampouco entenderam essas obras pioneiras dos paulistas como música eletroacústica: Neves cita que Reginaldo de Carvalho mal-

14 – Neves, 1981; Mariz, 2000.

15 – Maués, 1989.

16 – *Idem*, p. 14.

17 – Fala de Gilberto Mendes em entrevista concedida à pesquisadora, em setembro de 2005, não gravada.

18 – Fala de Willy Corrêa de Oliveira em entrevista concedida à pesquisadora, gravada em 26/1/2006.

19 – Neves, 1981, p. 190.

20 – Com o tempo, entendeu-se que a razão para essa manifestação espontânea do compositor é o fato de constarem no *Répertoire International des Musiques Electroacoustiques – International Electronic Music Catalog* – de 1968 obras de Reginaldo de Carvalho, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, mas não constarem as obras de Antunes do período (Antunes, 2005, mensagem de e-mail).

No capítulo 3 são analisadas as obras *Nascemorre* (1963), *Cidade* (1964), *Vai e vem* (1969), *Santos Football Music* (1969) e *Atualidades: Kreutzer 70 – Homenagem a Beethoven* (1970), de Gilberto Mendes. Paralelamente a esse trabalho de classificação e análise, foi realizado um trabalho de restauração das mídias, e, mediante projeto de Iniciação Científica, Clayton Mamedes fez um trabalho de atualização e disponibilização das mídias eletroacústicas das obras de Gilberto Mendes em aplicativos de Max/MSP. O objetivo da atualização da mídia eletroacústica dessas obras para uma tecnologia contemporânea foi facilitar a utilização dessas partes eletroacústicas nas obras, de modo que elas possam mais facilmente ser interpretadas publicamente de forma integral.<sup>27</sup>

dosamente classificava músicas que utilizavam sons em fita magnética sem muita manipulação de música magnetofônica.<sup>19</sup> E, durante a realização da pesquisa que resultou neste livro, recebi uma mensagem do compositor Jorge Antunes, que, sem que fosse consultado sobre o tema, afirmou literalmente que Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira nunca tinham feito música eletroacústica.<sup>20</sup>

Por essa razão, no segundo capítulo, busco definir conceitualmente as obras dos compositores do grupo Música Nova que integram mídia eletroacústica ou processos de tecnologia computacional. Para isso foram confrontados os conceitos de música eletroacústica, encontrados nas mais diversas bibliografias. Como conclusão desse capítulo, são formuladas uma classificação final de tipos de utilização de mídia eletroacústica em música e a classificação das obras paulistas do Música Nova nessa tipologia, que vai direcionar o trabalho de análise das obras desses compositores.

27 – As gravações disponíveis das obras de Gilberto Mendes feitas pelo Coral Ars Viva não contêm as partes de *tape* que são opcionais.

No capítulo 4, são analisadas as obras *Cinco Kitschs* (1967/1968) e *Materiales* (1980), de Willy Corrêa de Oliveira, com uma contextualização e um esclarecimento inicial do trabalho do compositor no âmbito das mídias eletroacústicas.

No capítulo 5, são abordados os poucos trabalhos de Rogério Duprat e Damiano Cozzella aos quais tive acesso. Rogério Duprat faleceu durante a realização da pesquisa, antes que eu tivesse entrado em contato com ele. Damiano Cozzella não se dispôs a prestar qualquer depoimento para este trabalho. No entanto, foi por meio da pesquisadora Regiane Gaúna que tive acesso ao manuscrito de *KLAVIBM II*, primeira composição assistida por computador realizada no Brasil, mencionada por alguns autores, gravada pelo pianista Alex Pascoal, signatário do “Manifesto Música Nova”,<sup>22</sup> mas inédita. A recuperação dessa obra é de significativa importância no quadro histórico das músicas que envolvem tecnologia computacional no Brasil. Para a sua análise, contei com a inestimável colaboração do professor doutor Jonatas Manzolli. Foi também analisada uma pequena peça para *tape* chamada *Anéis* (1968), de Duprat, constante no catálogo manuscrito do compositor.

22 – A menção sobre a gravação de *KLAVIBM II* foi feita pelo próprio pianista em entrevista concedida à pesquisadora em 2014, não gravada. Em recente consulta por *e-mail*, o pianista afirmou não possuir uma cópia da gravação.

## CAPÍTULO 1: CONTEXTUALIZANDO O GRUPO MÚSICA NOVA

### Origens do grupo: ligação com o Música Viva

Até fins dos anos [19]50, alguns compositores de São Paulo, depois de conhecidos pelo nome Grupo Música Nova, resolveram retomar os ideais do Manifesto Música Viva, de Koellreutter, e se colocar em dia com as modernas técnicas de composição da época, valendo-se do apoio e mesmo orientação do maestro Olivier Toni, que dirigia então a Orquestra de Câmara de São Paulo [Toni estudara com Koellreutter e Camargo Guarnieri; portanto, a verdadeira síntese dialética dessa velha antinomia vanguarda *versus* nacionalismo]. Retomam o dodecafonismo no seu estágio de serialismo integral, com base no estudo autodidático das obras de Stockhausen, Boulez, Nono, Pousseur, Berio. Depois, esses compositores frequentariam os cursos de Darmstadt. Éramos Rogério Duprat, Willy Correa de Oliveira, Damiano Cozzella e eu. Experimentamos então a música aleatória, microtonal, concreta, gestual [teatro musical], utilizando novos grafismos e meios mistos.<sup>1</sup>

1 – G. Mendes, 1991, p. 40.

Com essa sucinta descrição, Gilberto Mendes indica alguns dos principais elementos que compõem as origens do grupo Música Nova e sua atuação no cenário musical paulista. Retoma-se a pergunta de Neves, já citada na introdução deste trabalho: “Onde encontrar as origens deste grupo de compositores que, no meio de um ambiente hostil a todo experimentalismo, define-se rapidamente como o mais profundo e corajoso movimento de renovação da música brasileira?”<sup>2</sup>

2 – Neves, 1981, p. 161.

Primeiramente, Mendes faz, na citação inicial acima, a menção de que esse grupo de compositores retoma os ideais do “Manifesto Música Viva”, de Koellreutter. Neves fala do ambiente hostil ao experimentalismo, e vários autores afirmam que, depois da famosa

“Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil” (1950), de Camargo Guarnieri, o nacionalismo musical se impôs e foi o movimento estético predominante durante a década de 1950. Observa-se que quase todos os compositores do grupo Música Nova também se iniciaram com o nacionalismo.

Mas a história não se dá por cortes verticais – como parece quando se leem afirmações como a da citação de Neves. Koellreutter continuou atuante no cenário brasileiro por várias décadas, formando gerações de alunos com a visão que sempre norteou seu trabalho, uma visão universalista da música e um compromisso com a contemporaneidade. Na década de 1950, que antecedeu o encontro do grupo Música Nova, Koellreutter foi particularmente ativo, tendo implantado seminários, festivais e escolas que formaram importantes músicos atuantes no cenário musical das décadas seguintes até os dias de hoje. Em 1950, organizou e dirigiu o Curso Internacional de Férias Pró-Arte em Teresópolis (festival de enorme importância na formação musical brasileira contemporânea e que se repetiu de 1950 a 1989); entre 1952 e 1956, Koellreutter dirigiu a Escola Livre de Música (ELM) de São Paulo da Pró-Arte; e, entre 1954 e 1962, fundou e dirigiu, em Salvador, os Seminários Internacionais de Música, que se transformaram depois na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.<sup>3</sup> Foram alunos de Koellreutter nesse período: Diogo Pacheco, Isaak Karabtchewski, Henrique Gregório, Ernst Mahle, Luiz Carlos Vinholes;<sup>4</sup> Klaus-Dieter Wolff, Damiano Cozzella, Júlio Medaglia e Olivier Toni,<sup>5</sup> entre as várias gerações de alunos nessas diferentes escolas e seminários que fundou e dirigiu.

Em particular, a Escola Livre de Música de São Paulo da Pró-Arte, criada por Theodoro Heuberger e dirigida por Koellreutter de 1952 a 1956 (em 1956, passa a ser denominada Seminários de Música Pró-Arte), é citada como tendo tido um papel muito importante na formação de músicos em São Paulo, bem como na

3 – Kater, 2000, pp. 191-195.

4 – *Idem*, p. 195.

5 – Souza, 2011, p. 90.

divulgação e na promoção musical. Apesar da carência de documentação e estudos sobre essa instituição, podem-se encontrar rastros de depoimentos pessoais e outros documentos primários que atestam sua importância, descrevendo uma atuação que ia muito além da atividade pedagógica. Por meio de reportagens dos jornais da época, por exemplo, é possível observar que o Grêmio Béla Bartók – criado e dirigido pelos alunos da ELM na década de 1950 – mantinha uma programação constante de recitais de música de câmara e audições musicais das obras do século XX e de vanguarda produzidas no pós-guerra.<sup>6</sup>

6 – *O Estado de S. Paulo*, reportagens várias da década de 1950.

7 – O maestro Samuel Kerr, ex-aluno da Escola e ativo participante do referido Grêmio, escreveu dois textos: um que descreve a origem da Escola Livre de Música e outro sobre importantes atividades realizadas nela, que foram recentemente disponibilizados on-line pelo compositor Luiz Carlos Vinholes:



8 – Segundo o autor, o estúdio possuía gravador de três velocidades, gerador de sons senoidais, um traútônio, um *ondas martenot* e um *melocórdio*. Vinholes atesta que o afastamento de Mahle e Koellreutter do estúdio, na metade da década de 1950, acabou acarretando prejuízo das atividades dele, não se tendo preservado nenhum trabalho e estudo por parte dos alunos que o frequentaram, entre eles o próprio autor. Talvez esse fato corrobore o total desconhecimento da comunidade sobre a existência desse primeiro estúdio, o que mereceria uma pesquisa mais aprofundada. Texto disponível em:



O maestro Samuel Kerr e o compositor Luiz Carlos Vinholes, dois ex-alunos da Escola Livre de Música de São Paulo da Pró-Arte, produziram e continuam disponibilizando uma pequena documentação sobre o histórico e a importância dessa instituição em São Paulo.<sup>7</sup> Um texto de Vinholes, por exemplo, testemunha duas conferências de Pierre Boulez na Escola no ano de 1954, comentando a passagem também de outros músicos internacionais a convite de Koellreutter. E, não bastassem essas atividades já citadas, Vinholes testemunha no mesmo texto a implantação de um estúdio de música eletrônica na Escola – que então, por curto período, foi coordenado por Koellreutter e pelo compositor Ernst Mahle –, sendo descrito como o primeiro estúdio de música eletrônica da América do Sul, inaugurado em 1954.<sup>8</sup>

Dos quatro compositores do grupo Música Nova, Damiano Cozzella foi aluno de Koellreutter e professor na Escola Livre de Música de São Paulo da Pró-Arte, e os outros três, Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, foram alunos de Olivier Toni, outro ex-aluno de Koellreutter. Rogério Duprat foi aluno também de Claudio Santoro, que participou ativamente do Música Viva na década de 1940. Um outro aluno de Koellreutter acima mencionado, o maestro Klaus-Dieter Wolff, foi também uma figura-chave, ao lado do maestro Olivier Toni, na divulgação do trabalho com-