SAID TUMA

**“Elevar o nível” e “frear” a decadência do gosto:
usos do disco, do rádio e da história da música como
instrumentos de educação e divulgação musicais**

SÃO PAULO

2017

SAID TUMA

**“Elevar o nível” e “frear” a decadência do gosto:
usos do disco, do rádio e da história da música como
instrumentos de educação e divulgação musicais**

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Musicologia, Linha de Pesquisa Musicologia e Etnomusicologia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música, sob orientação do prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior

SÃO PAULO

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Tuma, Said

"Elevar o nível" e "frear" a decadência do gosto: usos do disco, do rádio e da história da música como instrumentos de educação e divulgação musicais / Said Tuma. -- São Paulo: S. Tuma, 2017.

217 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Mário Rodrigues Videira Júnior
Bibliografia

1. História da música 2. Disco 3. Rádio 4. Musicologia I. Rodrigues Videira Júnior, Mário II. Título.

CDD 21.ed. - 780

TUMA, Said. **“Elevar o nível” e “frear” a decadência do gosto: usos do disco, do rádio e da história da música como instrumentos de educação e divulgação musicais.** 2017. 217 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

À Comissão de Bolsas da Escola de Comunicações e Artes pela concessão da bolsa Capes;

Ao professor Mário Videira por aceitar o pedido para ser o orientador deste trabalho e pela confiança em mim depositada;

Ao professor Eduardo Monteiro, meu orientador durante o mestrado, pelo interesse permanente e o encorajamento para a realização do doutorado;

Aos professores Lilia Schwarcz e Marcos Branda Lacerda, pela meticulosa leitura do Relatório de Qualificação e pelas preciosas sugestões por ocasião do Exame de Qualificação;

À banca examinadora da defesa, formada pelos professores Alberto Ikeda, Lilia Schwarcz, Paulo Iumatti e Flávia Toni, pela leitura atenta da tese e pelas contribuições inspiradoras. Muitas delas abriram para mim novos horizontes de pesquisa;

Aos professores Ana Paula Simioni e Paulo Iumatti pela leitura tão cuidadosa de meu projeto de pesquisa e pelas inúmeras sugestões apresentadas no decorrer da disciplina “Estudos Brasileiros: Projetos e Metodologias”;

Aos professores Lilia Schwarcz e João Felipe Gonçalves pelo acolhida tão calorosa quando participei da disciplina “Antropologia do Tempo e da Temporalidade” por eles ministrada. Agradeço a eles também a atenção com que acompanharam o desenvolvimento da monografia final, de onde tirei muitas ideias para este trabalho;

À professora Flávia Toni pela presença constante e à generosidade de compartilhar tantos materiais preciosos;

Ao Dante Cavalheiro pelas discas preciosas sobre histórias da música;

Aos funcionários da Biblioteca do IEB – Daniela, Márcia e Flávio – e ao pessoal do Arquivo – Bete, Denise, Patrícia, Paulo e Dona Joana –, pela atenção constante e a eficiência com que responderam às minhas solicitações. Ao pessoal do Arquivo agradeço também a oportunidade muito especial de ter trabalhado com eles na catalogação de um conjunto de partituras;

Aos funcionários das várias divisões do Centro Cultural São Paulo – Discoteca Oneyda Alvarenga, Arquivo Histórico e Arquivo de Multimeios – e, em especial, à Jéssica e ao Marçal, pela atenção constante e pela generosidade de apresentarem muitos materiais novos, muitos deles verdadeiras novidades para mim;

Aos amigos queridos! Ao Sérgio, ao Marcelo, à Carol e ao Eduardo. Agradeço a vocês por tantos momentos especiais que passamos juntos! Ao Eduardo, em especial, agradeço pelo carinho com que dividiu comigo a organização dos saraus, as inúmeras conversas e as coisas novas que me levou a conhecer! Às queridas Giuliana, Juliana e Virgínia: fontes permanentes de inspiração! À Juliana e à Virgínia agradeço especialmente as leituras tão meticulosas deste e de outros trabalhos. Ao Pedro Fragelli pelo estímulo e pelas sugestões de leituras. Ao Joel, pela amizade e sobretudo pela paciência (!!) de me ajudar na transcrição de tantos textos escritos pelos autores aqui estudados. À Lyka, à Selminha, à Camila, ao Marcel, ao Marcelo Queiroz, à Adriana, à Fátima, à Rose e ao Edílson, que perto ou longe são sempre grandes companheiros! Ao Roberto por tornar – com suas maravilhosas massas e boa conversa – mais gostosa a vida na “árida” São Paulo! E aos alunos-amigos, Livia, Vera, Carolina, Vinícius, com quem tanto tenho aprendido! À Kátia, pela presença constante ao longo dos últimos nove anos.

Aos meus irmãos Fabíola e Thiago! E de modo muito especial ao André, que infelizmente nos deixou no final de 2015 de modo inesperado. Sua generosidade amenizou tantos momentos difíceis que tive que enfrentar, particularmente, durante os longos quatro anos de pesquisa!

Aos meus pais, Vera e Said, pelo dom da vida e o apoio constante!

RESUMO

Neste trabalho investigaram-se os usos que um grupo de atores sociais ligados à música clássica fizeram do disco, do rádio e da história da música como instrumentos de educação e divulgação musicais. A investigação se concentrou no arco temporal compreendido entre os anos de 1922 a 1945.

Como preocupação metodológica procurou-se levar em conta a rica semântica do termo “história da música”, conceito investigado por meio dos periódicos consultados. Privilegiou-se uma orientação interdisciplinar para o tratamento das questões levantadas. Utilizou-se como fontes primárias um conjunto de periódicos brasileiros especializados em música, além de cartas, documentos oficiais, entrevistas, depoimentos e materiais impressos de apoio a programas de rádio. Como fontes bibliográficas destacaram-se obras de história cultural, musicologia e etnomusicologia.

Como resultado da investigação, constatou-se a centralidade dos novos meios tecnológicos (disco e rádio) na pauta das discussões dos especialistas musicais. Verificou-se a importância da questão pedagógica e da divulgação em inúmeras iniciativas desses atores sociais, bem como uma produção significativa de trabalhos de história da música com objetivo de “vulgarização”. O levantamento permitiu identificar também certo caráter autoritário nas ações dos promotores da música de concertos, comportamento caracterizado pela desconfiança e até certo desprezo pelas práticas musicais dos indivíduos visados por tais iniciativas. Perceberam-se também algumas mudanças no horizonte de escrita da história da música, em favor de uma orientação científica e de maior especialização para o pesquisador musical.

Palavras-chave: História da música. Disco. Rádio. Musicologia.

ABSTRACT

This study investigates the uses, made by a group of social actors related to classical music, of the records, radio and music history as instruments of music education and popularization. The investigation is focused on the time period from 1922 to 1945.

As a methodological concern, we have taken into account the rich semantics of the expression “music history”, a concept investigated by means of the periodicals consulted. An interdisciplinary orientation was favored for the treatments of the issues raised. The author used as primary sources an ensemble of Brazilian periodicals specializing in music, besides letters, official documents, interviews, testimonies and printed materials supporting radio programs. Bibliographical sources included particular works of cultural history, musicology and ethnomusicology.

As a result of the investigation, the study evidenced the centrality of the new technological media (record and radio) in music specialists’ discussion agenda. It was demonstrated the importance of the pedagogical issue and of the broadcasting in numberless initiatives of those social actors, as well as a significant production of music history works with the purpose of “vulgarization”. The research allowed us to identify also some authoritarian features in the actions of promoters of concert music, a behavior characterized by the mistrust and even certain contempt for the musical practices of the individuals targeted by such initiatives. It was possible to notice also some changes in the horizon of the writing of music history, in favor of a scientific approach and a greater specialization for music researchers.

Keywords: Music History. Record. Radio. Musicology.

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	9
INTRODUÇÃO	11
UM PERCURSO INESPERADO	11
CAPÍTULO 1.....	25
SINGULARIDADES DA HISTÓRIA DA MÚSICA E O SURGIMENTO DA NECESSIDADE DE EXPLICAR E DIFUNDIR A MÚSICA	25
1.1 ESCUTANDO POR MEIO DA LEITURA: MUDANÇAS NA PERCEPÇÃO E NA PEDAGOGIA MUSICAIS	26
1.2 OS PRIMEIROS ESCRITOS SOBRE MÚSICA NO BRASIL: DICIONÁRIOS, COMPÊNDIOS E GUIAS DE CONCERTO	33
1.3 A HISTÓRIA DA MÚSICA: ENTRE A PEDAGOGIA E A VULGARIZAÇÃO	36
1.4 “COMPLETANDO” A SEMÂNTICA DO CONCEITO DE “HISTÓRIA DA MÚSICA”	43
CAPÍTULO 2.....	53
A HISTÓRIA DA MÚSICA, O DISCO E O RÁDIO NA PAUTA DOS ARTICULISTAS DE “WECO”, RABM E RBM	53
2.1 EXPECTATIVAS EM TORNO DA PEDAGOGIA OU LETRAMENTO MUSICAL	54
2.2 PREOCUPAÇÕES COM AS CONSEQUÊNCIAS DA “MECANIZAÇÃO” DA MÚSICA	77
2.3 “DEFICIÊNCIAS” PERCEBIDAS NA GRAVAÇÃO E IRRADIAÇÃO DO SOM	82
2.4 POTENCIALIZAÇÃO DA DIFUSÃO MUSICAL PROPORCIONADA PELO DISCO E PELO RÁDIO	88
2.5 APROPRIAÇÕES DA MÚSICA DE CONCERTOS, DOS INTÉRPRETES DA “MÚSICA SÉRIA” OU DA HISTÓRIA DA MÚSICA COMO FORMA DE PRESTÍGIO.....	93
CAPÍTULO 3.....	100
EM DIREÇÃO A UMA HISTÓRIA DA MÚSICA CIENTÍFICA?	100
3.1 ESFORÇOS DE DELIMITAÇÃO DE UM PERFIL PARA O HISTORIADOR DA MÚSICA OU DO MUSICÓLOGO E DEFINIÇÃO DE PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS PARA A MUSICOLOGIA	101
3.2 A ESCRITA DA HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA: PERMANÊNCIAS E RUPTURAS.....	117
CAPÍTULO 4.....	120
ONEYDA ALVARENGA, SEUS CONCERTOS DE DISCOS; A FONOGRAFIA PEDAGÓGICA DE FRANCISCO CURT LANGE E O “MUSIC APPRECIATION HOUR”, SEGUNDO T. ADORNO	120
4.1. ONEYDA ALVARENGA E A HISTÓRIA DA MÚSICA	122
4.1.1 A HISTÓRIA DA MÚSICA EM INICIATIVAS DO DEPARTAMENTO DE CULTURA DE SÃO PAULO	122
4.1.2 A DISCOTECA PÚBLICA, OS CONCERTOS DE DISCOS E AS PALESTRAS DE HISTÓRIA DA MÚSICA	128
4.1.3 ONEYDA ALVARENGA E MÁRIO DE ANDRADE: UM RECEITUÁRIO PARA A ESCRITA DA HISTÓRIA DA MÚSICA	135
4.2 CURT LANGE E A FONOGRAFIA PEDAGÓGICA	144
4.2.1 CURT LANGE NO URUGUAI: DA POLIFONIA DOS PAÍSES BAIXOS À PEDAGOGIA MUSICAL.....	144
4.2.2 A FONOGRAFIA PEDAGÓGICA: O DESPERTAR ESTÉTICO PARA A “MÚSICA ATIVA”	146
4.2.3 OS CONCERTOS DE DISCOS: COMENTÁRIOS, PROGRAMAS E OUTRAS ESTRATÉGIAS DE EDUCAÇÃO E DIFUSÃO MUSICAIS	155
4.3 A HISTÓRIA DA MÚSICA EM PROGRAMAS DE RÁDIO E AS EXPECTATIVAS DE THEODOR ADORNO SOBRE O PROGRAMA “MUSIC APPRECIATION HOUR”	163
4.3.1 ALGUMAS OBSERVAÇÕES PRELIMINARES	163

4.3.2 “MUSIC APPRECIATION HOUR” (MAH)	165
4.3.3 ADORNO E O SEU ESTUDO ANALÍTICO SOBRE O MAH	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS	178
REFERÊNCIAS	182
ARQUIVOS, BIBLIOTECAS E INSTITUIÇÕES PESQUISADOS	182
JORNAIS, REVISTAS E PERIÓDICOS MUSICAIS	182
FONTES	183
BIBLIOGRAFIA	187
ANEXOS	192
ANEXO A	193
TRANSCRIÇÕES RELATIVAS AO PROGRAMA “INSPIRAÇÃO” DA RÁDIO NACIONAL.....	193
ANEXO B	195
ANÚNCIO DO PROGRAMA “3 SÉCULOS DE EVOLUÇÃO MUSICAL” IRRADIADO PELA RÁDIO TUPI (JORNAL DAS MOÇAS 18 MAR. 1937)	195
ANEXO C	196
FOLHA DE ROSTO DO LIVRO “HISTÓRIA DA MÚSICA” (1926) DE AMÉLIA DE REZENDE MARTINS.....	196
ANEXO D	197
IMAGENS DO LIVRO “HISTÓRIA DA MÚSICA CONTADA À JUVENTUDE” (1935) DE MARGARET STEWARD E FRANCISCO MIGNONE.....	197
ANEXO E	199
FRAGMENTO DA COLUNA “HISTÓRIA DA MÚSICA PELA SENHORA SCHUMANN HEINK” (PARA TODOS 19 ABR. 1930).....	199
ANEXO F	200
FRAGMENTO DE UM CADERNO DE HISTÓRIA DA MÚSICA, DE UMA ALUNA DO CDMSP, DITADO PELO PROFESSOR MÁRIO DE ANDRADE EM SUAS AULAS E DATADO ENTRE 1923 E 1924	200
ANEXO G	203
TÍTULO DAS 54 PALESTRAS PREVISTAS PARA O PROGRAMA DE PALESTRAS DE HISTÓRIA DA MÚSICA DA DISCOTECA PÚBLICA DO DEPARTAMENTO DE CULTURA DE SÃO PAULO	203
ANEXO H	206
TRANSCRIÇÃO DE FRAGMENTOS DO TEXTO “FONOGRÁFIA PEDAGÓGICA” DE F. CURT LANGE (LANGE 1934).....	206
ANEXO I	212
FRAGMENTOS DO “STUDENT’S NOTEBOOK” DO MAH DA NBC	212
ANEXO J	215
FRAGMENTOS DO “INSTRUCTOR’S MANUAL” DO MAH DA NBC.....	215

INTRODUÇÃO

Um percurso inesperado

Em sua primeira formulação este trabalho consistia na análise de um “corpus” de obras de história da música brasileira publicadas entre o ano de 1908 – ano da publicação de “A música no Brasil”, de Guilherme de Mello (1867-1932) – até 1942 – ano de lançamento da segunda edição da “História da Música Brasileira”, de Renato Almeida (1895-1981). Estavam contempladas também: a primeira edição, de 1926, do livro de Almeida; a “Storia della musica nel Brasile”, escrita pelo italiano Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928), e publicada também em 1926, e, finalmente, o “Compêndio de História da Música”, de Mário de Andrade (1893-1945), cuja primeira edição saiu em 1929. A investigação inicial se preocupava com a escrita dessas histórias e tinha como objetivo compreender os possíveis interlocutores e explicitar concepções históricas, estéticas e ideológicas dos autores do corpus. Entretanto, de modo bastante inesperado, certo alargamento no conceito de “história da música”, além de uma ampliação no conjunto de fontes primárias utilizadas, acabaram me conduzindo à descoberta de um objeto novo e por mim completamente desconhecido.

Esse novo objeto apareceu primeiramente quando realizava o mapeamento da semântica do termo “história da música” nos periódicos, em geral, e nas revistas de variedades, como a “Fon-fon”, em particular. Colocadas de lado em um primeiro momento, em favor de revistas com maiores pretensões intelectuais como “Klaxon”, “Movimento” e “Festa” – para ficar em apenas três exemplos –, as publicações de cunho mais popular mostraram-se particularmente atentas e interessadas pelo tema da história da música.

Tomando o termo “história da música” como conceito-chave e acompanhando sua ocorrência pela revista “Fon-fon” foi possível notar que, de modo um tanto inesperado, o termo vai abandonando as colunas e artigos ligados à música de concertos e, ao mesmo tempo, se fazendo notar, cada vez de forma mais presente, nos escritos ligados ao rádio. Esse movimento se dá a partir dos anos 1930 e vai se adensando em direção aos anos 1940,

movimento este observado também em vários periódicos que circulavam naqueles anos¹. Entretanto essa passagem não se dá, como a princípio se poderia pensar, pela extinção ou diminuição dos artigos e textos sobre o universo da música clássica. Ao contrário, os materiais dessa procedência tornaram-se, paulatinamente, mais volumosos, como foi o caso da sofisticada coluna de Oscar D’Alva², “Notas de Arte” que, além de longa, passou a ocupar porções sempre maiores na revista.

O conceito de “história da música” passou a ser apropriado pelo universo do “broadcasting” carioca, aparecendo de forma privilegiada nas discussões sobre o valor do rádio e do seu repertório. A questão do valor estava muito presente também nas páginas devotadas à música clássica³. A apropriação se dava por meio da recomendação de textos, normalmente na forma de livros, mas de um tipo especial. Apresentados aos ouvintes e, sobretudo aos “broadcasters”, estes deveriam lê-los e consultá-los de modo a enfrentar “a preguiça intelectual que prejudica o Rádio em nossa terra”⁴, como havia pontificado Magdala da Gama Oliveira⁵, mais conhecida pelo pseudônimo Mag, em um artigo de 1943 (Fon-fon 20 nov. 1943: 38). Os autores desses textos – como, por exemplo, Guilherme Figueiredo e Francisco Acquarone – eram especialistas musicais ligados por estreitos laços à música de concerto, fato que possivelmente conferia junto aos radialistas credibilidade e valor aos livros por eles escritos.

Esses livros especiais de história da música – assim considerados devido ao seu caráter sintético e por não abusarem dos termos “técnicos” – eram também resenhados nessas mesmas colunas. Muitas vezes eram publicados inclusive os sumários desses livros.

¹ Esse levantamento foi possível graças à ferramenta de busca disponibilizada pelo site <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> da Biblioteca Nacional (BN). Apesar do interesse trazido por esses dados, sua consideração nesta pesquisa foi limitada pelo fato de que as séries dos periódicos comumente são curtas ou incompletas, isto é, muitas publicações no Brasil têm vida curta e, além disso, o acervo da BN algumas vezes não dispõe da coleção completa de alguns dos periódicos aqui utilizados.

² Oscar D’Alva era o pseudônimo usado pelo escritor Reis Carvalho para assinar vários de seus artigos. Ele foi colaborador de numerosos periódicos como a revista “Kosmos”, publicada entre 1904 e 1909, além da “Revista Brasileira de Música” (RBM).

³ Vários articulistas das colunas voltadas à música de concerto, sobretudo nas revistas de variedades, manifestavam verdadeira obsessão pela questão do valor. Eram inúmeras as referências ao “valor” de certo compositor e à sua “posição” na história da música.

⁴ Nas citações diretas foi respeitada a grafia dos textos originais.

⁵ Segundo informa Tania da Costa Garcia, Magdala da Gama Oliveira era uma personalidade muito conhecida que fazia crítica de rádio e que possuía uma coluna no prestigioso jornal “Diário de Notícias”, do Rio de Janeiro. Parece que uma das suas predileções era investir contra o samba, diminuindo sua importância e desclassificando-o como música brasileira. Ainda segundo Garcia, a perseguição de Mag era tão implacável que acabou imortalizada no samba “Pra que discutir com Madame” de autoria de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, como a protagonista do texto. Segundo as próprias palavras da composição: “Madame diz que o samba tem cachaça//Mistura de raça, mistura de dor//Madame diz que o samba é democrata//É música barata//Sem nenhum valor” (Garcia 2001).

A descoberta desses livros de história da música permitiu a incorporação de um novo significado para a rica semântica desse conceito: o de obra de divulgação ou, nos termos de seus autores, de “vulgarização”. Assim como vários outros títulos descobertos durante a pesquisa, tanto nacionais quanto internacionais, essas obras se voltavam primordialmente para a divulgação e difusão da música de concertos, objetivo que as distanciava daquelas histórias da música citadas inicialmente e que constituíram meu primeiro objeto de interesse. Talvez tenha sido pela ausência de referências a procedimentos metodológicos e pretensões científicas explicitados em sua escrita que essas obras de divulgação nunca tenham sido estudadas por musicólogos, que preferiram mantê-las longe de seu foco de interesse.

Outra novidade trazida pela ampliação do horizonte da pesquisa foram os programas de rádio cujo tema era a “história da música”. Entre eles destacou-se “Inspiração”, um programa radiofônico de caráter biográfico que por meio de radioatores encenava momentos importantes da vida de grandes compositores, sempre ilustrados com música. Tratava-se de um “programa fino” transmitido pela Rádio Nacional antes do programa “Balança, mas não cai”. Afinal, como lembrou o radialista Saint Claire Lopes⁶, a emissora bem sabia que, antes de dar o que o “povo queria”, era preciso dar aquilo de que ele “precisava” (Lopes 13 set. 1979)⁷.

Parece que esse programa não era o único no gênero. Apesar de não ter feito um levantamento mais aprofundado sobre o assunto, foi possível identificar iniciativas similares como “A história da música e dos grandes mestres”, programa apresentado pela Rádio Tupi (PRG3) todas as sextas-feiras às 20:30 h (Ilustração Brasileira dez. 1936: 75). Pouco tempo depois, o “Jornal das Moças” anunciava o programa “3 Séculos de Evolução Musical: A história da música e dos grandes mestres”, irradiado também pela Rádio Tupi, todas as sextas-feiras (Jornal das Moças 18 mar. 1937)⁸. A “Fon-fon” do início de setembro de 1943 trazia um artigo sobre “A música através dos séculos”. Segundo a matéria, tratava-se de um “interessante Curso Cultural [...] realizado [...] todas as quintas-feiras, entre 19 e 20 horas” pela PRD-5, a “Difusora da Prefeitura”. O artigo se referia à iniciativa como “um curso de história da música, com ilustrações sonoras apropriadas” (Fon-fon 4 set. 1943: 37). Sem

⁶ Falecido em 1980, Saint Claire Lopes foi radialista, tendo atuado como locutor, radio ator e diretor de programas. Grande parte de sua trajetória profissional foi dedicada à Rádio Nacional, sobretudo durante os anos de 1930 e 1940. Um dos destaques da sua atuação como ator foi interpretando o personagem “O Sombra”, adaptação do programa “The Shadow”, da NBC, centrado na figura de Orson Welles.

⁷ Ver no Anexo A a transcrição do trecho de uma entrevista de Saint Clair Lopes na qual o radialista fala sobre o programa “Inspiração”. Ver no mesmo local a transcrição de um fragmento do programa “História do rádio” (1980), da Rádio Cultura, sobre o mesmo programa.

⁸ Ver anúncio do programa no Anexo B.

esquecer o programa “O dia de hoje na história da música” irradiado pela mesma emissora e que foi um dos vencedores do concurso patrocinado pela “Fon-fon”, os “Melhores de 1945”, justamente na categoria “melhor programa de educação musical” (Fon-fon 4 nov. 1944: 32).

A constatação desse movimento identificado nas revistas de variedades – dos “broadcasters” mobilizando a história da música como espécie de estratégia de educação musical e de seu uso como instrumento de divulgação – levou-me à curiosidade de saber se existiria o movimento contrário, isto é, do universo da música de concertos mobilizando o disco e o rádio com objetivo de facilitar a pedagogia da arte dos sons e sua divulgação.

Para o levantamento dessas possíveis expectativas pareceu-me oportuno focar a atenção em um conjunto de fontes que permitissem observar de perto esses anseios, como as revistas especializadas em música que começavam a aparecer. Nesse sentido intuí que possivelmente uma publicação como a “Weco”, cujo subtítulo era “Revista de vida e cultura musical”, publicada entre 1928 e 1931, sob a direção artística de Luciano Gallet, pudesse trazer pistas dessas preocupações. À lista de fontes possíveis logo se juntaram a “Revista da Associação Brasileira de Música” (RABM) e também a “Revista Brasileira de Música” (RBM), que a ela sucedeu. Nova surpresa: todas as três – mesmo apresentando perfis singulares – se dedicaram ao universo do disco e do rádio, tratando desses dois temas tanto de forma difusa – ao longo de suas páginas – como também de forma sistemática – em colunas especificamente voltadas ao disco e à radiodifusão. Com isto firmou-se a ideia de investigar como os articulistas dessas publicações mobilizaram o disco e o rádio com vistas à pedagogia musical. Com o desenvolvimento do trabalho, revelaram-se outras facetas dessa ambígua associação criada entre o universo da música “séria” – termo largamente empregado na época, desde Adorno até Mário de Andrade – e aquele dos novos meios tecnológicos de difusão musical, meios que despontaram e que passaram por mudanças significativas no período estudado. Como se verá ao longo do trabalho, algumas dessas facetas de certo modo se encaixavam dentro do que se poderia chamar de divulgação musical ou, para usar o termo nativo, “vulgarização” musical. Assim, acompanhando esse termo ao longo das fontes estudadas é possível defini-lo como o esforço de vários atores sociais para facilitar – por meio de estratégias próprias que miravam um público bastante amplo – o conhecimento e a fruição da obra musical. Porém da mesma forma que essas iniciativas se afiguravam como um esforço de ampliação do público dos concertos e de melhoria da formação do estudante de música, essas ações mostravam um caráter autoritário e unidirecional. Aos promotores dessas iniciativas que despontavam com uma espécie de política cultural incipiente não interessavam

as práticas musicais dos grupos vistos por eles como alvo de suas ações. Ao contrário, as poucas referências feitas a essas vivências musicais do público eram vistas com desprezo ou com grave preocupação. Talvez a convicção desses atores sociais na “superioridade” da música “séria” tenha sido a razão da completa ausência de debates sobre a pertinência dessa música para a efetivação dessas iniciativas.

Em outro momento do percurso investigativo, pareceu-me oportuno mapear os textos escritos por Theodor W. Adorno acerca do tema, como fontes interpretativas, uma vez que ele havia dado, em sua produção, bastante atenção ao assunto do rádio e também ao disco, sobretudo dentro das discussões em torno do conceito de “indústria cultural”⁹. Nova surpresa se revelou quando me deparei com um estudo analítico de Adorno – seu primeiro trabalho escrito em inglês e razão de sua mudança da Inglaterra, onde vivia como refugiado, para os Estados Unidos – “Analytical Study of the NBC ‘Music Appreciation Hour’” (Adorno 1994 [1939]). Trata-se de estudo a respeito de um programa radiofônico: uma das iniciativas mais importantes de irradiação de música clássica com objetivos pedagógicos e formativos identificadas nos Estados Unidos. Esse programa foi idealizado por Walter Damrosch (1862-1950), regente da Orquestra Sinfônica de Nova Iorque que abandonou o prestigioso posto quando pressentiu as possibilidades oferecidas pelo rádio para ampliar e formar o público de concertos irradiando a música clássica para escolas americanas de todo o país, por meio da National Broadcasting Company (NBC). As transmissões dividiam-se em diferentes séries, de acordo com a idade dos alunos, sendo que uma delas, a série D, voltada para secundaristas e universitários, utilizava a história da música como instrumento de sua ação pedagógica e de divulgação musical.

O estudo do filósofo, sociólogo e compositor T. Adorno possibilitou que as reflexões de uma figura central para os debates musicais, não se restringissem à condição de fonte bibliográfica. O polêmico trabalho de Adorno, que permaneceu sem publicação até 1994, quando então foi oferecido pela “Musical Quarterly”, tornou possível que o mapeamento das expectativas em torno da associação entre a história da música, o disco e o rádio contasse com mais um contundente testemunho.

Completando os contornos do objeto, a descoberta de um programa de audição de discos intitulado de “Fonografia Pedagógica”, desenvolvido pelo musicólogo alemão Francisco Curt Lange, nessa altura radicado no Uruguai, possibilitou focar um pouco mais a investigação nas relações entre a história da música e o disco. O autor naturalizado uruguaio,

⁹ Devo essa sugestão ao meu amigo Pedro Fragelli.

nessa publicação específica sobre o tema, deu pistas de como deveria ser escrita a história da música e de que modo esses textos se intercalariam nas apresentações de discos para o público infantil atendido pelo seu programa de escuta musical (Lange 1934). Personalidade caracterizada por muita iniciativa, Lange ofereceu rica oportunidade para se compreender um pouco mais da dimensão pedagógica e de divulgação musical projetada por ele sobre a inusitada simbiose entre a história da música e o disco. Alguns dos textos de Lange aqui analisados permitiram esclarecer também um pouco da sua ambígua relação com o rádio.

De modo similar ao realizado por Lange com crianças no país sul-americano, em São Paulo, contemporaneamente, Oneyda Alvarenga refletia sobre as várias formas de escrever a história da música na forma de textos que deveriam ser intercalados com as escutas musicais dos “Concertos Comentados de Discos”, patrocinados pelo Departamento de Cultura de São Paulo (DC), debate bem documentado pelas cartas trocadas entre ela e seu orientador musical, Mário de Andrade. Essa troca de correspondência permitiu olhar também, com um pouco de detalhe, para algumas expectativas e concepções ligadas à escrita da história, mesmo quando essa tarefa não mobilizava nenhum recurso tecnológico e ostentava outras pretensões intelectuais. Este aspecto foi tratado em um capítulo dedicado a perceber o desejo de parte do universo de atores sociais ligados à música clássica de investirem em uma história da música com orientação científica.

Aliás, mais particularmente em relação à história da música, foi possível identificar vários usos que dela fizeram especialistas musicais como Amélia de Rezende Martins, Carlos Pastorino, Luciano Gallet, Antônio de Sá Pereira, Mário de Andrade, Otávio Bevilacqua, entre tantos “broadcasters” e personalidades ligadas ao rádio. Utilizar a história da música como instrumento de pedagogia ou divulgação musical significou uma série de ações, como por exemplo: escrever uma história da música como um fim em si mesmo; recomendar a leitura desses textos; fazer conferências sobre o tema para acompanhar concertos de discos ou para serem irradiadas; organizar programas de rádio acerca desse tema, lançando mão de radioatores para encenar momentos da vida dos compositores; defender a criação da disciplina “história da música” em conservatórios ou na escola, entre outros.

Foi só ao final desse longo trajeto que tomou os dois primeiros anos de minha investigação e por caminhos muitas vezes tortuosos que, finalmente, pôde se delinear, com alguma clareza, o objeto deste trabalho: o pensamento de inúmeros especialistas musicais que usaram a história da música, o disco e o rádio como instrumentos para a educação e divulgação da música de concertos. Esse percurso caprichoso acabou implicando um tempo

reduzido de convívio com o novo objeto – os anos de 2015 e 2016. Não obstante o fascínio por ele exercido tenha constituído grande motivação para a consecução deste projeto, as limitações impostas pelos prazos institucionais levaram a escolhas e aproximações que talvez pudessem ter amadurecido de forma oportuna.

Com este trabalho, pretendo acompanhar os usos da história da música, do disco, do rádio e de suas múltiplas associações por um grupo de atores sociais ligados sobretudo ao universo da música de concertos como instrumentos de educação e divulgação musicais. Em um sentido mais específico, tenciono analisar um conjunto de escritos que de algum modo mobilizaram os três elementos referidos e que constituem um conjunto de fontes especiais para esse levantamento.

As associações entre a história da música, o disco e o rádio serão abordadas em quatro situações complementares. Em primeiro lugar serão estudados os textos publicados por várias personalidades da música “séria” que atuaram como articulistas das revistas “Weco”, “Revista da Associação Brasileira de Música” (RABM) e “Revista Brasileira de Música” (RBM), dentro do arco temporal compreendido entre os anos 1928 e 1944, período coberto pelas revistas. Em segundo lugar será analisada a iniciativa do Departamento de Cultura de São Paulo efetivada em seu programa de “Concertos Comentados de Discos”, levado adiante por Oneyda Alvarenga. Em terceiro lugar foi abordada a iniciativa de Curt Lange que culminou com audições de discos promovidas por ele no Uruguai. Por último, mas não menos importante, serão considerada como quarto aspecto do objeto as críticas de Theodor Adorno manifestadas em seu estudo sobre o já referido programa da NBC “Music Appreciation Hour” (MAH).

O estudo desses materiais levou-me à constatação de que, não obstante as relações desses estudiosos da música com as emergentes tecnologias do disco e do rádio estivessem marcadas por ambiguidades, seus escritos sobre elas revelaram grandes expectativas em torno do uso desses novos recursos, tanto para fins pedagógicos quanto para a divulgação musical. Tais ações se voltavam para um público bastante vasto, composto pela população em geral, por estudantes de música e por alunos dos ensinos primário, secundário, universitário ou de extensão. Por meio deste trabalho busquei demonstrar que as iniciativas de divulgação basearam-se exclusivamente na música de concertos, ignorando ou até mesmo desprezando as

expressões musicais vivenciadas pelo público-alvo dessas ações. Além disso, foi possível concluir, a partir dos inúmeros debates travados por esses especialistas musicais sobre as estratégias por eles empregadas em suas ações, que em nenhum momento foi questionada a pertinência do uso desse gênero musical para a consecução dos objetivos de tais iniciativas, não obstante, nesses mesmos materiais analisados, esses promotores musicais tenham revelado numerosas dificuldades para apresentar esse repertório, atingir bons resultados em termos da sua fruição e cativar o público.

Minha investigação permitiu constatar também o significativo impacto exercido pelos novos meios de difusão da musical sobre o universo da música de concertos. Nesse sentido foi observado, como problema secundário, ou seja, para além das preocupações com a pedagogia musical, certo fascínio pela potencialização da difusão da música “séria” (proporcionada pelo disco e pelo rádio), desconfianças e insatisfações devido aos limites técnicos impostos pela gravação e irradiação do som, transformações nos modos de ouvir a música de concertos, preocupações e angústias com as consequências da “mecanização” da música e o uso do disco como forma de registro cujos fonogramas passaram a ser vistos como potencial arquivo musical voltado à pesquisa musicológica. No que diz respeito aos atores sociais ligados às gravadoras de discos e sobretudo aos “broadcasters”, notou-se a apropriação da música de concertos, de seus intérpretes e da história da música como forma de prestígio, de educação musical dos ouvintes e dos “broadcasters” e como instrumento para a divulgação da música de concertos.

Para além das referências bibliográficas – que se distribuem em sua maior parte entre obras de musicologia, etnomusicologia e história –, algumas fontes primárias se mostraram fundamentais para o estudo do objeto. Entre elas destacam-se as já referidas revistas Weco, RABM e RBM, além de alguns relatórios produzidos pelo Departamento de Cultura de São Paulo sobre o tema dos “Concertos de Discos”; a correspondência trocada por Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade; o texto “Fonografia Pedagógica” de Curt Lange (1934) e outros artigos seus publicados no “Boletín Latino Americano de Música”; o estudo analítico escrito por Adorno sobre o programa da NBC “Music Appreciation Hour” e dois cadernos – testemunhos do material impresso de apoio ao programa – respectivamente o “Instructor’s Manual”, para a temporada de 1935-1936, e o “Student’s Notebook”, relativo à série A, para a sétima temporada de 1938-1939¹⁰.

¹⁰ Devo a minha amiga Ligia Takei a obtenção desse material nos Estados Unidos e seu envio para o Brasil.

Do ponto de vista metodológico cabe ressaltar que as três revistas citadas foram por mim lidas integralmente, com o objetivo de localizar todas as referências ao tema da história da música, do disco e do rádio. Outro cuidado do qual a pesquisa se cercou foi o mapeamento da semântica do conceito “história da música”¹¹ por meio de alguns periódicos¹², procedimento que acabou revelando a polissemia desse termo, e, como mencionei um pouco antes, contribuindo para que o delineamento do objeto se completasse.

O referido mapeamento mostrou a necessidade de se considerar a história da música em um sentido expandido, levando-se em conta uma dimensão que ultrapassava a corriqueira visão de obra impressa na forma de livro e produzida por um profissional da área. A pesquisa junto às fontes revelou, entre outros significados, que várias obras desse gênero denunciavam uma pretensão de contribuir para a divulgação e para facilitar a compreensão da música clássica. Aliás, em vez de usar o termo “historiadores”, pareceu-me mais adequado incluir os atores sociais envolvidos com a escrita ou a divulgação da história da música dentro do grupo mais amplo dos promotores da música de concertos aqui chamados de “especialistas musicais” – entendidos como conhecedores e divulgadores desse gênero.

Procurei ter presente as discussões de Warren Dwight Allen sobre a dificuldade de definir de modo orgânico o termo “história da música” (Allen 1962: xvi). Optei então, de modo semelhante ao autor norte-americano, por usar a expressão de forma a abranger todos os materiais que problematizassem, de alguma maneira, a questão do tempo, ou que fizessem menção ao problema da temporalidade. Foi a partir desse cuidado inicial e de algumas considerações de Leon Botstein (1992) que foi possível notar o crescimento das preocupações com a pedagogia e a divulgação musical desde meados do século XIX, e como essa mudança de visão passou a estimular a escrita de uma história da música singular. O aumento crescente

¹¹ Inspirei-me vagamente em alguns trabalhos da “história dos conceitos”, em especial nos textos de Reinhardt Koselleck “Futuro passado” (2006) e “O conceito de história” (2013).

¹² Foram usados nesse levantamento revistas como “Movimento” (1928-1930), “Fon-fon” (1907-1958), “Para todos” (1919-1958), “Revista da Semana” (1900-1959) e “Cultura Política” (1941-1945) e alguns jornais como “Diário Nacional” (1927-1932), “O Estado de São Paulo”, “Correio da Manhã” (1901-1974). Não é demais reiterar que à exceção do “Diário Nacional”, devido ao seu curto período de circulação, os demais jornais não foram pesquisados de forma exaustiva. As revistas, no entanto, contaram com um levantamento mais detalhado, e a escolha delas deveu-se ao fato de terem entre seus articulistas destacados “especialistas musicais”, como foi o caso de José Siqueira na “Revista da Semana” e Luiz Heitor na “Cultura Política”. Além disso, é oportuno lembrar um argumento que corrobora a opção pelas revistas como fonte privilegiada e que reconhece nelas a sua riqueza, sobretudo das revistas de variedades. Segundo Monica Velloso, a revista – diferentemente do livro cujo caráter evoca a eternidade – “situando-se na correnteza dos acontecimentos e daí extraíndo seu roteiro de ideias e pontos de discussão [...] é marcada por uma escrita dinâmica e reflexiva”. Distinguindo-se também do jornal, a revista não visa captar apenas a realidade imediata, “ela se esforça por torná-la objeto de reflexão” (Velloso 2010: 43). Diante disso, foi nesse quadro amplo de fontes que busquei os vestígios das falas desses autores, e a partir delas compreender suas possíveis expectativas.

da complexidade do repertório musical e da especialização na formação dos músicos acabou fazendo com que a história da música e outros escritos sobre a arte dos sons fossem mobilizados para melhorar a percepção do músico, além de facilitar e viabilizar a fruição musical ao público em geral. Em suma, para além de suas preocupações com a narrativa histórica propriamente dita, os especialistas musicais acabaram dotando a história da música de uma nova função: explicar a própria música.

Nesse sentido, a explicação dada pelo musicólogo Jean Jacques Nattiez – de que “a musicologia surge no momento em que o público começou a ter dificuldades em compreender a música” (Nattiez 2005: 8) – levou-me à curiosidade de saber se em certo momento o disco e o rádio não passaram a ser utilizados como instrumentos para ajudar a explicar a música, contribuindo também para a formação de musicistas e tornando a divulgação da arte dos sons mais efetiva. Pareceu-me que os dois novos meios de difusão começaram a ser vistos como potencializadores dos discursos musicais, dentre os quais a história da música ocupava posição de destaque. De certo modo, partindo da ótica desses especialistas, era como se o disco e o rádio potencializassem a eficácia dela.

Dentro dessa perspectiva, procurei investigar as expectativas de algumas personalidades do final dos anos 1920 até meados dos anos 1940 que manifestaram – muitas vezes de modo bastante ambíguo – desde o mais franco entusiasmo até o mais profundo descrédito em relação a esses dois poderosos recursos tecnológicos que se aperfeiçoaram significativamente naqueles anos.

Também interessante foi perceber a mobilização do pessoal ligado ao universo do disco e, sobretudo os “broadcasters”, que depositavam sobre a história da música expectativas importantes em relação ao futuro do rádio, ao seu valor e à singularidade de sua linguagem. Aliás, é oportuno frisar que o debate sobre a função social do rádio e a sua linguagem estava em seu ápice no período aqui estudado.

Na esteira do levantamento, mapeei ainda parte dos impactos sofridos pela música e seus modos de ouvir, sobretudo aquela produzida por compositores de escola, grupo no qual estavam incluídos muitos dos especialistas musicais aqui estudados.

Numerosos trabalhos sobre a historiografia geral e, com bastante frequência, a musical, focaram suas análises na produção de textos impressos chamando a atenção para temas recorrentes como a questão do progresso e evolucionismo, nacionalismo, identidade nacional, mestiçagem, periodização, entre outros. De outra parte, várias pesquisas sobre o

rádio, principalmente o rádio dos anos 1930-40, cuidaram de mostrar de que forma o Estado de algum modo mobilizou esse veículo para a promoção de suas políticas, para o exercício de certa dominação ou como instrumento de integração nacional. Além destas, algumas pesquisas focaram sua atenção no disco e no rádio dentro da problemática da “indústria cultural”. Procurando ter sempre presente essas questões, em minha investigação esforcei-me por compreender e identificar outras formas discursivas produtoras da história da música, algumas já existentes antes do período estudado, outras criações originais daqueles anos, como por exemplo, programas radiofônicos que tinham por finalidade encenar a vida de compositores e audições de discos intercaladas por comentários biográficos ou históricos. No que diz respeito mais especificamente ao rádio e ao disco, concentrei esforços em acompanhar as pessoas que viram nessas novas tecnologias de difusão uma possibilidade inédita para o desenvolvimento de um novo conhecimento musical e, muitas vezes, como instrumento de educação musical, o que me levou a considerar, mesmo não sendo um especialista na área, a questão da pedagogia musical. Em suma, para além de preocupações ideológicas, manifestaram-se, entre esses inúmeros atores sociais, preocupações bastante contundentes em relação à música, a sua linguagem, ao seu fazer, à sua fruição, à formação dos músicos e à constituição de um público de concertos.

Do ponto de vista da periodização, procurei focalizar o arco temporal entre 1922 – marco da primeira transmissão radiofônica brasileira¹³ – e 1945 – ano em que se encerraram a Segunda Guerra Mundial e o Estado Novo, duas efemérides que tiveram impacto significativo na produção e difusão do rádio e do disco. A periodização procurou também acompanhar o ciclo de publicação das revistas especializadas, fontes de grande relevância para essa investigação. A “Weco” circulou entre 1928 e 1931, a RABM teve sua publicação centrada nos anos 1932 até 1934, sendo seguida pela RBM, cuja primeira fase de publicação se encerrou no ano de 1944. Na delimitação da periodização pesaram ainda algumas observações do dicionário Grove sobre os impactos que a Segunda Guerra Mundial impôs à gravação de discos e à radiodifusão. De um lado o trágico acontecimento interrompeu severamente o progresso do som gravado (Ord-Hume *et alii* 2001), de outro, o conflito levou os governos a usarem as estações de rádio como instrumento político de propaganda, fato que motivou a destruição de várias delas, ainda durante a guerra. O quadro de instabilidade causou

¹³ É preciso ter presente que a escolha do ano de 1922 – devido à transmissão radiofônica realizada durante as comemorações do Centenário da Independência – como marco oficial da história da radiodifusão no Brasil, revela um esforço do governo central de se aproveitar politicamente desse poderoso recurso tecnológico. Além disso, não podem ser deixadas de lado as experiências precursoras de radio transmissão realizadas na cidade de Recife.

dificuldades econômicas que impuseram severas limitações à transmissão e à produção dos programas até o final do conflito. Esse foi o caso do MAH cuja transmissão, iniciada em 1928, foi encerrada em 1942, sob a alegação de que meia hora do horário seria doravante usada para “anúncios em tempos de guerra” (wartime announcements), não obstante o sucesso obtido junto ao público (Howe 2003: 74).

Escrevi o Capítulo 1 com a intenção de explorar algumas singularidades da história da música, uma vez que essa discussão parecia ajudar a compreender a utilização desse conhecimento por parte dos especialistas musicais tanto como instrumento didático quanto de divulgação. Com esse intuito fiz um esboço histórico do surgimento e desenvolvimento de textos musicais, entre os quais os escritos sobre a história da música, concebidos como instrumentos pedagógicos, de explicação do discurso musical e de divulgação da música. Completando o capítulo, analisei o aparecimento no Brasil de textos como os compêndios, dicionários e, finalmente, histórias da música. Também procurei ter presente e identificar o aparecimento de textos a respeito do tema com pretensões diferentes, trabalhos que manifestavam preocupação científica ou que problematizavam a questão metodológica e advogavam uma perspectiva crítica como condição essencial para a escrita de uma história da música.

No Capítulo 2 foquei a análise nas expectativas dos articulistas das revistas “Weco”, RABM e RBM em torno do uso da história da música, do disco e do rádio, nas suas mais diversas associações. Por sua vez o capítulo se subdivide de acordo com as aspirações manifestadas por esses especialistas musicais. Busquei dispô-las de acordo com a relevância e com a frequência com que foram citadas nesses periódicos. Essas expectativas se concentraram mais fortemente na questão da educação e “vulgarização”, problema principal desta pesquisa, mas foram acompanhadas por outras preocupações como a potencialização da difusão da música (proporcionada pelo disco e pelo rádio); pelas desconfianças em torno dos limites impostos pela gravação e irradiação; a percepção das transformações dos modos de ouvir chegando até à manifestação de preocupações com as consequências da “mecanização” da música. Apesar do recorte focado nos três periódicos brasileiros, procurei trabalhar a questão em um panorama mais geral, levando em conta, sempre que possível, a situação nos EUA e na Europa. Esse cuidado se justifica pela intenção de tornar possível o diálogo desse capítulo principalmente com o Capítulo 4, que trata, além dos “Concertos Comentados de Discos” do Departamento de Cultura de São Paulo, de um caso uruguaio – as audições de Curt Lange – e de um norte-americano – o programa da NBC.

O Capítulo 3 começa pelo mapeamento de uma questão resultante da associação entre a história da música e sobretudo o disco: o uso da gravação como forma de registro musical e dos fonogramas como possíveis fontes para a escrita da história da música. A seguir, a discussão se abre um pouco na tentativa de levar em conta expectativas que não passavam pelo universo das novas tecnologias de gravação do som. Nessa direção, são analisados os esforços empreendidos por alguns especialistas musicais no sentido da delimitação de um perfil para o historiador da música ou do musicólogo e também pela definição de princípios metodológicos claros para o estudo da arte dos sons.

No Capítulo 4, foquei mais especialmente a atenção nos três casos sobre os quais foi possível um aprofundamento maior devido a um conjunto especial de fontes primárias. Nesse sentido, investiguei com bastante interesse tanto o mencionado programa de Curt Lange no Uruguai quanto os “Concertos de Disco” oferecidos pela Discoteca Pública de São Paulo entre os anos de 1938 e 1942. Um conjunto particular de fontes possibilitou a investigação das relações entre a história da música e o disco. Em especial, levei em consideração o texto “Fonografia Pedagógica”, de 1934, da autoria de Francisco Curt Lange, no qual o musicólogo dá informações sobre a produção de textos para acompanhar audições de discos, além de revelar várias de suas expectativas com relação ao disco e também ao rádio. Da autoria de Oneyda Alvarenga, alguns documentos produzidos tendo como objeto seus “Concertos de Disco” permitiram entender algumas questões envolvendo a escrita da história da música e o uso do disco como recurso pedagógico e sonoro. Finalizando o capítulo, voltei a atenção, mais pormenorizadamente, para o universo do rádio. Elemento central por aqui foi o programa citado da NBC, uma vez que envolveu a publicação de material impresso para o acompanhamento das transmissões. O programa idealizado por Walter Damrosch estava dividido em cinco séries, cada uma correspondendo a uma faixa etária do público de alunos das escolas norte-americanas. Em particular, a série D tratava da história da música por meio do estudo da biografia dos grandes compositores. O material se dividia em “Instructor’s Manuals” – voltados para a orientação dos professores – além de “Student’s Notebooks” – material composto por informações e exercícios destinados às crianças. O conjunto formado pelo estudo analítico de Adorno – primeiro trabalho em inglês escrito por ele – e pelo material didático publicado pela NBC constituíram material precioso para a compreensão da associação entre a história da música e o rádio, além de permitir a comparação, por contraste, de expectativas tão divergentes quanto aquela manifestada pelo intelectual alemão e aquelas dos produtores do MAH.

Acrescentei as considerações seguintes como justificativa da pertinência deste trabalho. Em um plano mais amplo, conforme constatou Timothy Day (2000), “um século de gravações mudou o modo como ouvimos música e como a executamos – assim como aquilo que ouvimos – em uma extensão que estamos apenas começando a compreender”¹⁴ (Day 2000: ix) [Trad. minha]¹⁵. Não obstante a relevância da gravação, ainda existe muita relutância entre estudiosos da música clássica em abordar esse tema. Para o autor, a música de concertos no século XX foi bastante afetada pelo fenômeno da gravação, o que implicaria em rever certas premissas dessa tradição musical como a suposição de uma vida musical autônoma em vários níveis (p. x). Para Sondra Howe, o rádio e o disco representaram historicamente recursos tecnológicos que foram apropriados por várias iniciativas de educação musical. Hoje os recursos tecnológicos são outros e “é importante estudar programas bem sucedidos do passado, como as transmissões radiofônicas de Damrosch, como modelos para o planejamento por professores no futuro, analisando os aspectos positivos e negativos dos programas passados”¹⁶ (Howe 2003: 75). De acordo com a autora, existem hoje nos Estados Unidos muitos programas voltados para a educação e a divulgação da música para um público variado. Eu acrescentaria que no Brasil, mesmo que o quadro de possibilidades seja bem mais modesto, existem muitas iniciativas com essas finalidades. Assim como a autora norte-americana, acredito que o estudo desses programas do passado poderia pautar a elaboração de novos programas e até mesmo evitar a insistência em certos equívocos que as experiências anteriores já permitiram constatar. Finalmente, em um plano bem mais específico – aquele da ação dos especialistas aqui estudados –, acredito ser oportuno debater e desvelar o caráter autoritário de muitas dessas iniciativas pedagógicas e sobretudo de divulgação musical. Parece ser significativo também o esforço de sublinhar a “surdez” dessas personalidades musicais em relação a outros repertórios. Afinal, não deixa de ser extremamente contraditório que eles não tenham se questionado sobre a pertinência do uso exclusivo da música de concertos em suas ações, quando eles mesmos já se apercebiam das inúmeras dificuldades encontradas para levar adiante suas iniciativas junto ao público.

¹⁴ No original: “[a] century of recording has changed the way we listen to music and the way music is performed – as well as what we listen to – to an extent that we are only just beginning to grasp”.

¹⁵ Salvo indicação contrária todas as traduções foram feitas por mim. Além disso, indiquei o texto original para as situações em que o confronto com a tradução se mostrou oportuna.

¹⁶ No original: “[i]t is important to study succesful programs of the past, like the Damrosch broadcasts, as models by teachers in the future for planning, analysing the positive and negative aspects of past programmes”.

CAPÍTULO 1

Singularidades da história da música e o surgimento da necessidade de explicar e difundir a música

Para além do significado de uma “história no singular”, ou uma “história em si”, conforme definiu Reinhardt Koselleck (2006), parece que a escrita da história da música, para além de contemplar alguma forma de narrativa sobre o passado musical, esteve ligada ao objetivo de “explicar” a música. Tarefa que é bom lembrar não coube só a ela. Outros textos genericamente chamados de teoria ou estética musical também foram mobilizados para a interpretação do fenómeno musical o que, em não poucas vezes, acabou dificultando a separação desses vários escritos sobre música em categorias próprias.

Esta pesquisa permitiu compreender um pouco melhor esse fenómeno, tanto do ponto de vista qualitativo quanto quantitativo, uma vez que o interesse por pautar a escrita da história da música em objetivos pedagógicos e de divulgação é fenómeno que pode ser identificado já a partir de meados do século XIX, seguindo século XX a dentro em obras que não disfarçavam seu carácter explicativo: os famosos “How to listen”. Além disso, numericamente falando, parece que a escrita de uma história “em si” ficou em segundo lugar na produção de obras sobre a história da música. Em particular, no Brasil, os trabalhos escritos com objetivos de “vulgarização” musical superaram os escritos que ostentavam objetivos mais científicos ou que eram resultantes de trabalhos de pesquisa e do debate com outros profissionais de um campo de estudos que, nem na atualidade, se configurou como um campo específico do saber.

Este capítulo, voltado para as singularidades da história da música, trata das questões acima elencadas e tem por objetivo colaborar para que o objeto deste trabalho – o pensamento dos especialistas quando da mobilização do disco, do rádio e da história da música como instrumentos de educação e divulgação musicais – possa ser mais bem compreendido.

1.1 Escutando por meio da leitura: mudanças na percepção e na pedagogia musicais

Foi o texto “Listening through reading” (1992), do regente e especialista em história da música, Leon Botstein, que permitiu entrever, segundo suas próprias palavras, a dimensão de “mediação” assumida pela história da música após a segunda metade do século XIX.

Segundo explica o autor suíço, o foco de seu artigo está no “papel da linguagem na mediação e modelagem da música”¹⁷ (p. 130). Mais a frente, ele define como seu objetivo saber “como a escrita e a leitura sobre a música influenciaram hábitos de escuta e concepções estéticas e, conseqüentemente, a mudança no contexto da recepção e no juízo enfrentados pelos compositores do *fin de siècle*”¹⁸ (p. 131-2).

O autor mostra que a notável expansão do público de música durante o século XIX – em particular da audiência de concertos – ocorreu em conjunto com um crescimento explosivo dos escritos sobre música. Para Botstein, quatro novos gêneros textuais sobre a música surgiram na segunda metade do século XIX:

(1) guias para o repertório; (2) tratados populares autoexplicativos sobre escuta, execução de instrumento e elementos musicais, incluindo harmonia e contraponto; (3) histórias populares da música, e (4) notas de programa imaginadas para serem lidas paralelamente aos concertos de música instrumental (Botstein 1992: 131).¹⁹

O século XIX testemunhou também o crescimento no número de periódicos concebidos tanto para o profissional, quanto para o público com conhecimentos musicais ou até mesmo para o público leigo (p. 131).

Isto ocorreu porque, após a segunda metade do século XIX, o significativo crescimento das associações musicais, atreladas ao aumento da audiência, foi seguido de uma aceleração na formação de profissionais de música, sobretudo em conservatórios, que se tornaram também um ponto focal para a construção de padrões de educação musical. As associações musicais que, antes de 1848, eram regidas inteiramente por amadores, começaram a ser controladas por músicos profissionais. Possuir músicos formados em seus quadros

¹⁷ No original: “role of language in mediating and shaping the musical, in the formation of taste”.

¹⁸ No original: “how did writing and reading about music exert influence on habits of listening and aesthetic conceptions, and therefore on changing context of reception and judgment faced by composers at *fin de siècle*!”

¹⁹ No original: “(1) guidebooks to the repertoire, (2) popular self-help treatises about listening, playing instruments, and the elements of music, including harmony and counterpoint; (3) popular general histories of music, and (4) program notes designated to be read in conjunction with concerts of instrumental music.”

tornou-se uma espécie de selo de qualidade para essas agremiações. Durante os anos 1850, conforme explica Botstein, as expectativas musicais se elevaram e “os críticos manifestaram impaciência com a qualidade das execuções públicas, a sofisticação do repertório e a falta de nuances e sutilezas”²⁰ (p. 134).

Essas transformações culminaram com uma mudança no processo de educação musical. Este sistema de formação tinha inicialmente por meta dotar o músico da habilidade de reconhecer e reproduzir um tom pela leitura musical; cultivar a execução de instrumentos de cordas, sobretudo do violino e desenvolver a capacidade de reconhecer e escrever os sons ouvidos. Naturalmente essa capacidade era inerente a um grupo muito pequeno de músicos.

Para Botstein, foi o novo piano, desenvolvido em meados do século XIX, que supriu as necessidades da enorme quantidade de pessoas que passaram a participar do “fazer musical” depois de 1848 (p. 136). Pelas suas próprias características técnicas, a proliferação do instrumento tornou desnecessárias as habilidades musicais anteriormente cultivadas, demandando, de modo bastante simplificado, apenas capacidade de tradução da notação musical em termos de alturas e dedilhados.

Com a difusão do piano surgiu uma espécie de febre por instrução. Aulas particulares se tornaram muito difundidas e escolas de música floresceram na segunda metade do século XIX, tendo o piano como veículo de instrução (p. 136-7). Botstein afirma ainda que “reconhecimento e resposta substituíram a manipulação ativa dos materiais musicais”²¹. A leitura à primeira vista tomou o lugar do reconhecimento imediato do som”²² (p. 137).

Esse processo levou também a uma alteração na noção de escuta, que no final do século XIX passava a implicar uma separação entre ler e escrever: doravante era possível identificar e reproduzir um texto, sem a capacidade para criá-lo (p. 137). É justamente nesse momento que se separam as funções de intérprete e compositor, anteriormente realizadas por um único músico.

A mudança do “tocar” para o “ouvir” possibilitou que o domínio da música passasse a ser exercido pela figura do performer profissional (p. 137). Escutar então se tornou uma

²⁰ No original: “critics expressed impatience with the quality of public performances, the sophistication of the repertoire, and the absence of nuance and subtlety”.

²¹ É justamente essa capacidade de manipulação ativa do som e, por extensão, da música que Curt Lange vai tentar recuperar em suas audições de discos no Uruguai. Nesse sentido ver o Capítulo 4, em particular o item “A fonografia pedagógica: o despertar estético para a ‘música ativa’”.

²² No original: “recognition and response supplanted the active manipulation of musical materials. Sight reading replaced sight hearing”.

norma da cultura musical e a expressão verbal abalizada substituiu a participação em atividades de grupo, como as citadas associações corais, da primeira metade do século XIX. A familiaridade com o cânone musical e o reconhecimento dos ícones desse universo definiam um gosto cultivado. Para Botstein “a construção de uma narrativa da história musical, incluindo a articulação de uma estética clássica narrada e transmitida em linguagem comum, tornou-se parte essencial da educação musical do público”²³ (p. 137). Esta educação tornou-se altamente dependente da leitura sobre música. Cultivar a estética e a história da música foi uma substituição à prática amadorística da música, uma vez que as habilidades musicais tornaram-se mais limitadas. Até mesmo as enciclopédias buscaram integrar a teoria estética e a consciência histórica aos discursos mais gerais sobre a música. A separação entre profissionais e ouvintes levou também a que parte desse público emergente reconhecesse no ato de falar sobre a música certa dimensão democrática, pois tornava-se possível partilhar um repertório que anteriormente estava identificado com grupos muito reduzidos, tanto de patronos quanto de praticantes da música.

Os discursos sobre música acabaram contribuindo até mesmo para a construção das interpretações musicais, na medida em que davam subsídios para que dificuldades antes identificadas e superadas por meio da manipulação direta do som fossem agora resolvidas com o auxílio da literatura sobre música. O aumento da distância entre compositor e ouvinte, vislumbrada na separação entre “fazer música” e “falar sobre música”, bem como a percepção do empobrecimento da percepção musical ao longo do século XIX, são questões que podem ser ainda exploradas a partir de algumas considerações de Claude Lévi-Strauss (1908-2009).

Em seu ensaio “Escutando Rameau”, o autor usa o verbete sobre o compositor francês do “Grand Larrousse du XIX^e siècle” para identificar uma significativa diferença entre a escuta no século XVIII e a do século XIX. O fragmento citado por Lévi-Strauss revela o encantamento do autor verbete pelo uso de certa progressão harmônica usada por Rameau em uma composição, progressão referida no texto da enciclopédia como “marca de gênio”. O encantamento com um elemento do discurso musical levou Lévi-Strauss a se questionar se o “público do século XVIII se entusiasmava com uma modulação tonal que passaria provavelmente despercebida pela maioria dos ouvintes de hoje” (Lévi-Strauss 1997: 36).

²³ No original: “the construction of a narrative of musical history, including the articulation of a classical aesthetic described and communicated in ordinary language, became an essential part of the music education of the public”.

Lévi-Strauss questiona sua própria escuta ao reconhecer que, como “ouvinte mediano”, a passagem citada só despertou sua atenção devido à leitura dos “velhos textos” (p. 42)²⁴.

Para Lévi-Strauss o ouvinte do século XVIII “sentia-se conivente com o compositor”. Constituindo-se de um repertório por assim dizer mais simples, essas obras musicais poderiam ser fruídas de modo mais efetivo no período, afinal “[f]erramentas simples exigem mais habilidade do que as mais sofisticadas”. Seguindo na mesma direção o autor questionou se “a música que saboreamos – de Mozart e Beethoven a Debussy, Ravel e Stravinski – nos dá tudo mastigado”. “Mais refinada e complicada” essa música

põe fora de nosso alcance a compreensão técnica das obras; dispensa-nos dela, portanto, instalando-nos no papel passivo, mas afinal, confortável, de receptores.

O prazer musical do ouvinte do século XVIII era provavelmente mais intelectual e de maior quilate, pois uma distância menor o separava do compositor. As obras que os apreciadores leem hoje se reduzem em geral a biografias de músicos ou à literatura acerca da música (Lévi-Strauss 1997: 36).

Destaca-se nesse trecho mais uma ressonância com o texto de Botstein, em particular no que diz respeito ao fato de que fazer música hoje se tornou falar sobre ela. Seguindo adiante, Lévi-Strauss explica que a escuta musical no decorrer do século XIX passou por uma mudança de natureza “radical”. No século XVIII, o público culto conhecia escritos de Rameau, de d’Alembert, de Rousseau. “Uma teoria musical em plena revolução gozava, na opinião pública” da mesma consideração dedicada hoje aos “livros de vulgarização sobre a astrofísica e a cosmologia”. Entretanto, a diferença, para Lévi-Strauss, está no fato de que lemos as obras de vulgarização científica como “consumidores”, “ao passo que os frequentadores dos salões em que se tocava música (entre os quais muitos também tocavam) julgavam mais ou menos como praticantes” (p. 38).

Retomando as ideias de Botstein, é preciso ainda lembrar que, por volta do final do século XIX, havia grande disparidade entre o tamanho do público – que crescia desde a metade do século – e a infraestrutura musical oferecida naqueles anos. Segundo Botstein esse déficit só seria superado com o advento do disco e do rádio, de modo que os escritos sobre música, e em particular as histórias da música, funcionaram, em larga medida, como um substituto à escuta “ao vivo” de performances realizadas agora por músicos profissionais.

Assim é que, por volta do final do século XIX, era sempre maior a dependência da tradução da música em linguagem ordinária. Essa necessidade levou à invenção do programa

²⁴ O comentário de Lévi-Strauss ilustra aquilo que Botstein chama de “listening through reading” o que reforça a tese desenvolvida neste trabalho de que vários especialistas musicais usaram o texto como forma de mediação da experiência musical.

de concerto moderno. Esse foi também o período dos guias de repertório, segundo Botstein, comparáveis à literatura de viagem. O “Baedeker”, que oferecia descrições de lugares distantes, não era útil apenas ao viajante. Servia também para que o leitor tivesse a impressão de ter estado nos lugares nele descritos. Os guias musicais funcionavam de modo parecido, deveriam dar aos ouvintes a mesma impressão; representavam um caminho para experimentar o desconhecido de modo eficaz por meio da leitura.

Nessa linha, para Botstein, o guia mais amplamente usado em língua alemã, e que se tornou, por volta de 1898, incrivelmente popular, foi escrito por Hermann Kretzschmar (1848-1924) e tinha por título “Führer durch den Konzertsall” (Leipzig, 1887). Em seu texto Kretzschmar mesclava crítica, julgamento estético, em uma narrativa de história dos estilos, em conexão com história geral, o que facultava ao público certo sentido de competência, não obstante carências na sua formação musical. Botstein lembra que “Kretzschmar descrevia temas como crianças, anjos, demônios; ele caracterizava cenários musicais como evocativos de timidez, felicidade, tensão e resignação”²⁵ (p. 141). Para o ouvinte, a música passava a representar “aquilo a que a linguagem poderia aludir”²⁶ (p. 141). É interessante notar que esse modo de explicar a música vai atravessar boa parte do século XX, fazendo parte, ainda hoje, da pedagogia musical contemporânea, que se baseia fortemente em metáforas e em outras associações com a linguagem. Nos anos 1930, esse modo de representar a música permeou também a escrita dos materiais impressos do programa “Music Appreciation Hour”, irradiado pela NBC – especialmente aqueles devotados às crianças mais novas – o que levou a duras críticas de Adorno a Walter Damrosch, por usar e abusar da descrição musical por meio da associação com elementos tomados de empréstimo do imaginário infantil. Para Adorno, ao contrário, a escuta de qualquer composição deveria estar focada em elementos inerentemente musicais.

Uma última categoria de material escrito sobre música surgido no final do século XIX abordado por Leon Botstein em seu texto foram os manuais do tipo “how to listen”. Nessa linha destacou-se o trabalho pioneiro de Henry Krehbiel, publicado em 1896, com o título, “How to Listen to Music: Hints and Suggestions to Untaught Lovers of Music”²⁷. Para o crítico e escritor americano, que baseava suas estratégias no papel central ocupado pelo jornal na cultura moderna, “tocar um instrumento ou conhecer música no sentido técnico havia se

²⁵ No original: “Kretzschmar described themes as children, angels, demons; he characterized settings of musical materials as evocative of bashfulness, happiness, tension and resignation”.

²⁶ No original: “that to which language could allude”.

²⁷ “Como escutar a música: Dicas e sugestões para amantes de música sem conhecimentos prévios”.

tornado irrelevante: o que o ouvinte moderno necessitava era ser capaz de escutar” (*Apud* Botstein 1992: 142).

Ampliando as discussões de Botstein, é possível ver em alguns trabalhos de Percy Alfred Scholes (1877-1958) uma continuidade dessa tradição de escritos sobre música. O autor, em larga medida, um autodidata, além de escritor e enciclopedista, foi conferencista de inúmeros cursos de extensão universitária oferecidos pela Universidade de Manchester. Sendo um dos mais antigos defensores da radiodifusão, do gramofone e do “player piano”²⁸, manifestou ao longo de sua vida grande interesse pelas necessidades musicais do homem comum, dirigindo parte significativa de sua produção “àqueles que amam a música, mas, não ‘conhecem muito sobre ela’” (Scholes 1923: v). Em 1919 publicou “The Listener’s Guide to Music”, guia que em 1920 já se encontrava em sua terceira edição e em 1942 em sua décima publicação. Partindo deste guia, Scholes explica de que forma chegou à história, objeto de seu livro “The Listener’s History of Music”, organizado em dois volumes, publicado em 1923.

Há pouco tempo escrevi um livro intitulado *The Listener’s Guide to Music*. Fui surpreendido pelas suas quatro edições seguidas e de grande tiragem nos seus três primeiros anos; desta forma, sou levado a supor que ele foi considerado como sendo de alguma utilidade para aquelas pessoas para as quais ele foi escrito – aqueles que amam a música, mas “não sabem muito sobre ela”.

Ainda assim, esse livro está de certo modo incompleto. Se, por um lado, ele explica como é uma Sinfonia, uma Sonata, uma Fuga, um Noturno ou uma Marcha²⁹, por outro ele não diz como essas coisas surgiram. E, se por um lado, ele diz quais são os instrumentos da Orquestra moderna, e oferece ilustrações para que eles possam ser reconhecidos, por outro lado não diz nada de onde vieram a orquestra moderna e a orquestração moderna. Realmente, existe um capítulo sobre a evolução da música. Ele vem ao final do livro e é intitulado “A Cadeia dos Compositores”. Porém, este capítulo é inevitavelmente curto e, de fato, é apenas em oito páginas que ele conduz o leitor desde o distante Palestrina até os atuais Scriabin e Stravinsky³⁰ (Scholes 1923: v).

²⁸ Segundo o dicionário Grove o “player piano” era um tipo de piano equipado com um mecanismo de auto reprodução, normalmente pneumático, capaz de funcionar por meio de rolos de papel perfurado (piano roll). Um desenvolvimento do player piano, ainda segundo o Grove, foi o “reproducing piano”, que podia ser usado com rolos especiais, o que possibilitava a reprodução do toque e da expressão originais dos pianistas registrados nesse processo.

²⁹ Interessante perceber nesse ponto a semelhança de “The listener’s guide to music”, de Percy Scholes, com o citado livro de Kretzschmar. De fato a primeira parte de seu “Führer durch den Konzertsaal”, se dedica a explicar cada um dos gêneros ligados ao tema “Kirchliche Werke”, quais sejam: “Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten” (Kretzschmar 1907 [1887]: 1).

³⁰ No original: “A short time ago I wrote a little book called *The Listener’s Guide to Music*. It surprised me by running through four large editions in its first three years, so that I am led to suppose that it is looked upon as being of some service to the people for whom it was written –those who love music, but ‘do not know much about it’./Yet that book is in one way incomplete. Whilst it tells what a Symphony is like, a Sonata, a Fugue, a Nocturne, or a March, it does not tell how these things came into being. And whilst it tells what are the instruments of the modern Orchestra, and gives pictures of them so that they may be recognized, it does not tell where the modern Orchestra and modern Orchestration came from. To be sure there is one chapter on the evolution of music. It comes at the end of the book and is called ‘The Chain of Composers’. But this chapter is necessarily short, and, indeed, it is in but a mere eight pages that it brings its reader down from far-away Palestrina to Scriabin and Stravinskis of to-day”.

Scholes declara também que nos dois volumes de seu livro “iria tentar contar a história do desenvolvimento da música desde o século XVI até o XX, e contar essa história de modo simples” (Scholes 1923: v). A concepção de história de Scholes revela a ênfase na biografia e na história dos estilos como formas de organização da narrativa histórica – uma das mais consagradas concepções de escrita da história da música conforme visto. Entretanto, faz uso de um recurso pouco comum e porque não dizer inovador, naqueles anos, pois, conforme explicou, “a escolha dos compositores foi em alguns casos ditada pela existência de oportunidades para a escuta” (p. vii). Segundo esclarece o autor inglês, muitos compositores por ele escolhidos para compor o seu livro apareciam frequentemente em programas de concertos de orquestra, de coro, de piano ou de violino. Scholes pensa também nos volumes de partituras acessíveis ao público, e na mesma direção, contribuindo para potencializar a fruição de seu texto, se preocupa com a existência no mercado de “pianola³¹ rolls” e gravações em disco (p. vii). Demonstrando ainda mais sensibilidade à importância das novas tecnologias como coadjuvantes da leitura que autores que o sucederam – como André Coeuroy (1891-1976), em seu “Histoire de la musique avec l’aide du disc”, de 1931, e o próprio Mario de Andrade, com o seu “Compêndio de História da Música”, nas edições de 1933, 1936 e 1942 – Scholes indicou, ao final de cada capítulo, três listas que ofereciam sugestões de escuta para os exemplos musicais do texto: a primeira, intitulada “Printed Music”, contento indicações de partituras, oferecia também indicações bibliográficas complementares de livros e dicionários indicadas com o título “Further Reading”; a segunda lista, chamada “Pianola Rolls”, com trazia indicações de rolos para pianola disponíveis no mercado e, por fim, “Gramophone Records”, continha o repertório musical, os intérpretes e as gravações realizadas pelos selos His Master’s Voice, indicado com a sigla H.M.V.; Victor, indicada por V. e Columbia, com a letra C. (p. xiv).

A emergência do disco e, posteriormente, do rádio como instrumentos de educação e divulgação musical será retomada mais adiante, porém, antes de concluir esse breve percurso sobre a escrita da história da música com esses mesmos objetivos, gostaria de reiterar a permanência e longevidade dos guias e dos “how to listen”, cujo precursor, conforme citado, apareceu já em 1896. A continuidade desse tipo de publicação atesta que a premência de se

³¹ “Pianola” vem a ser um tipo de “piano player” que passou subsequentemente a ser produzido pela Aeolian. A marca “Pianola” (registrada nos EUA, Grã-Bretanha, Canadá, África do Sul, Austrália e Japão) tornou-se muito conhecida e é, frequentemente, aplicada de forma errônea para se referir a outros produtores de “player pianos”. Sobre o “piano player” ver Nota 28 logo acima.

explicar a música, não somente por meio da mobilização da história da música, permanecia em alta.

Nesse sentido seria interessante lembrar que, ainda em 1939, o compositor Aron Copland publicava o seu “What to Listen for in Music”. No segundo capítulo de seu livro, “How we listen”, o compositor norte-americano explica que “[n]ós todos escutamos música de acordo com nossas capacidades separadas”. Para o desenvolvimento de sua análise, ele divide o processo de escuta em seus “componentes”, em três planos separados, isto é: “(1) o plano sensual, (2) o plano expressivo e (3) o plano puramente musical” (Copland 1939: 9). Para Copland o leigo se deixava seduzir pelas duas primeiras formas de escuta entregando-se à passividade da experiência sensorial ou expressiva dos dois primeiros planos. Além disso, constatava o autor, “a maioria dos ouvintes não têm suficiente conhecimento do terceiro plano”. E era justamente nesse ponto que o autor esperava intervir por meio de seu livro – seu objetivo era “fazer esses ouvintes mais conscientes da música” em seu plano puramente musical (p. 16). É nessa direção que o livro vai tentar atuar, oferecendo elementos para a compreensão da linguagem musical, aqueles mesmos elementos cujo domínio, conforme lembrou Lévi-Strauss, permitiam que o público de Rameau se encantasse com as modulações de suas músicas. Esse domínio, no entanto tinha ficado no passado, uma vez que desde o século XIX, ao assumir sua posição de passividade, o público passava a fruir e a falar sobre a música como mero “consumidor” não mais compartilhando com os compositores a anterior “cumplicidade” e dependendo cada vez mais da leitura de textos para “escutar” a música.

1.2 Os primeiros escritos sobre música no Brasil: dicionários, compêndios e guias de concerto

O acompanhamento das primeiras publicações sobre música no Brasil – para além dos cuidados em relação ao caráter periférico do país no contexto da música clássica – deve levar em conta também a precariedade das publicações no país no século XIX. A proibição das impressões até a vinda da família real em 1808 foi, provavelmente, o fator responsável pelo início tardio das publicações musicais. De qualquer forma é possível identificar certo traço comum no material impresso no período.

O início do século XIX foi o tempo das artinhas, publicações muito simples e de caráter didático como, por exemplo, a “Arte da Muzica para uso da Mocidade, por hum seu Patrício”, de autoria do compositor baiano Domingos da Rocha Mussurunga (1807-1856), texto publicado em 1823 no Rio de Janeiro. Tratava-se de um folheto de 39 páginas, um “compreensível e fácil compêndio³² de música”, que deve ter sido muito popular em sua época, uma vez que ficou conhecido como a “Artinha³³ Mussurunga”. Na mesma linha foram publicados o “Compêndio de Música” (1832) e “Lições Elementares de Solfejo”, ambos de Francisco Manuel da Silva (1795-1865)³⁴ e “A.B.C. Musical” e “Princípios de Música Prática e Elementos de Escrituração Musical”, ambos de Rafael Coelho Machado (1814-1887). Expandindo o tema geograficamente, devem ser lembrados o “Breve Tratado de Harmonia” e a “Pequena Arte da Música” (1857), de autoria do compositor pernambucano Tomás da Cunha Lima Cantuária (1800-1878). Cumpre dizer que algumas dessas obras tiveram várias edições, sendo que, em alguns casos, contaram com a contribuição de outros músicos, como o citado “Princípios de Música”, que teve revisão do compositor Francisco Mignone (1897-1986). Aliás, é o próprio músico paulistano que trouxe uma informação importante sobre a permanência das artinhas como material didático cujo uso se estendeu pelo início do século XX. Ele se lembrou de quando era ainda garoto e aluno de piano do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Na proximidade dos exames finais, seu pai arranhou umas aulas de estética, com o então jovem e pouco conhecido escritor Mário de Andrade. Segundo lembrou Mignone, o professor Mário, que ainda não havia publicado “Pauliceia Desvairada”, “citou Mario Pilo³⁵, disse que o belo era relativo ou absoluto” e, no fim da aula, deu ao jovem estudante “um caderno de apontamentos” para ele “copiar, decorar e devolver. Naquele

³² Termo recorrente, usado muito comumente como título de textos sobre música. Segundo o dicionário Aurélio pode ser: 1) um resumo de doutrinas; síntese ou 2) um livro de texto para escolas (Ferreira 1986).

³³ Segundo o dicionário Aurélio, é um brasileirismo que significa manual de rudimentos ou noções de determinada matéria didática (Ferreira 1986). Segundo o dicionário Houaiss, que indica um significado específico para o contexto musical, “artinha” é um texto didático para aprendizado das noções teóricas básicas de música (Houaiss 2001).

³⁴ Em um número da “Revista da Semana” intitulado “Homenagem a Francisco Manuel da Silva (1795-1865)”, o autor do texto, José Siqueira, com o auxílio do Sr. Agostinho Dias Nunes d’Almeida, vice-presidente da Sociedade dos Admiradores de Francisco Manuel e “versadíssimo em assuntos que dizem respeito ao autor do Hino Nacional”, forneceu uma lista “contendo todas as obras de Francisco Manuel”. Entre elas destaco os compêndios, cujos títulos são: “Compendio de Musica – para Uso dos alunos do Imperial Colégio de Pedro II” (Artinha); “Compendio de Princípios Elementares de Musica – para Uso do Conservatório do Rio de Janeiro” e “Lições Elementares de Solfejo”. (Revista da Semana 12 mar. 1938: [38]).

³⁵ Consegui localizar um livro de autoria de Mario Pilo, “Estetica, lezione sul bello”, publicado em 1905. Disponível em <https://ia600709.us.archive.org/1/items/esteticalezionis00pilo/esteticalezionis00pilo.pdf>. Na Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiro, na coleção Mário de Andrade, existem três livros do autor, com os seguintes títulos: “Manual de Esthetica” (1904) [edição portuguesa]; “Estetica, lezioni sul gusto” (1906) e “Estetica, lezioni sull’arte” (1907).

tempo, as artinhas ainda valiam” (Separata da RBM vol. IX 1944: 15). Apesar de seu caráter eclético, reunindo em um mesmo texto conceitos de diferentes especialidades musicais, essas obras não se configuram em histórias da música segundo o critério adotado inicialmente, ou seja, por não problematizarem a questão da temporalidade. No entanto, não parece incorreto enxergar nos seus objetivos a finalidade pedagógica e, dadas as limitações impostas à imprensa da época, até mesmo de divulgação da musical.

Destacou-se também, no período, a publicação, em 1842, do “Diccionario Musical”³⁶ do já referido Rafael Coelho Machado, obra que teve pelo menos outra edição em 1909, pela B. L. Garnier. Logo no início do livro, aparece transcrita uma nota sem assinatura publicada no “Diário do Rio de Janeiro” que permite vislumbrar parte das expectativas em torno da publicação.

Recommendo uma obra de tanto interesse para o subido numero dos que sabem apreciar a musica e que promete um nome ao joven e illustrado professor, só accrescentaremos que o Sr. Schmidt, actual proprietario do *Diccionario Musical*, para accomoda-lo ás possibilidades de todos, baixou-lhe o primitivo preço que seu autor lhe havia marcado. Achando-se assim ao alcance de maior numero de pessoas; esperamos vêr recompensados os trabalhos e o zelo do Sr. Rapahel e vulgarizada a leitura de um livro, que instrue e deleita ao mesmo tempo (*apud* Machado 1842: 3)

O fragmento acima permite não só identificar um dos primeiros usos do termo “vulgarização” como também revela preocupações com os esforços de tornar a obra mais acessível por meio do abaixamento do seu preço, seguramente uma dificuldade a ser vencida para uma obra que se pretendia como de divulgação.

Entretanto, levando-se em conta a produção europeia na linha do popular “Führer durch den Konzertsaal” (Leipzig, 1887), de Hermann Kretzschmar, é possível apontar na produção brasileira uma obra que parece seguir de perto o escopo do livro do musicólogo alemão. Trata-se de uma publicação do ano de 1884, da autoria de Robert Jope Kinsman Benjamin, violinista, regente, crítico, professor e compositor que viveu entre 1853 e 1927 – período dividido entre os primeiros vinte anos passados no exterior, sobretudo em Londres e o restante na cidade do Rio de Janeiro. Benjamin atuou firmemente no fomento da vida musical carioca tendo sido diretor da Sociedade Filarmônica do Rio de Janeiro, além de fundador do Club Beethoven, em fevereiro de 1882. Seu livro “Esboços Musicaes: Guia para o theatro lyrico” consiste em um pequeno manual de pouco mais de 350 páginas, dedicado aos “consocios do Club Beethoven” (Benjamin 1884: v). No Prefácio o autor esclarece que a primeira das razões que o levaram a imprimir a obra foi acreditar não existir em “lingua

³⁶ Na seção “Advertência” do “Diccionario” aparece a informação de que o livro de Rafael Coelho Machado era “sem duvida o primeiro que apparece escripto em lingua portugueza” (Machado 1842: 4).

portuguesa e nem mesmo em nenhuma outra [...] manual algum que offereça aos frequentadores e *dilletanti* da opera lyrica, sob forma pequena e portatil, as vantagens, escassas embora, que este livro encerra” (p. vii). Consciente de que a maior dificuldade para quem escreve uma obra dessa natureza não é tanto saber o que se deve escrever, mas o que omitir, Benjamin destaca que seu critério de escolha para as óperas comentadas foi concentrar-se naquelas que “estamos acostumados a ouvir no Theatro Pedro II”, com a adição de outras “que o serão em não longe futuro” (p. ix). Interessante também é notar a organização interna do livro que se inicia com um breve ensaio intitulado “Origem e Progresso da Opera”, seguido de pequenos trechos biográficos dedicados aos compositores abordados, e um pequeno número de óperas de cada autor, cujo enredo, personagens, aspectos musicais são abordados na sequência³⁷.

Não obstante as primeiras dificuldades, decorrentes das proibições às publicações no Brasil e da incipiência da vida musical, com o incremento das atividades ligadas à música nota-se o aumento gradativo da produção de livros com preocupações didáticas e de divulgação, aspecto abordado a seguir.

1.3 A história da música: entre a pedagogia e a vulgarização

O próprio marco fundador da historiografia musical brasileira, o citado livro de Guilherme de Mello, “A música no Brasil” (1908), teve seu mérito reconhecido de forma parcial por autores como, por exemplo, Renato Almeida e Luiz Heitor Correa de Azevedo, autores de trabalhos de crítica historiográfica. Na segunda edição de seu “Compêndio de história da música brasileira”, publicado em 1958, apesar de reconhecer a primazia do livro de Mello e de qualificá-lo como “obra de boa informação, inclusive sobre folcmúsica”, Almeida nota que a organização da matéria era “historicamente mal feita” (Almeida 1958: 176). Luiz Heitor na sua “Bibliografia musical brasileira (1820-1850)” – importante obra de referência preparada por ele e que contou com a colaboração de Cleofe Person de Matos e Mercedes Reis Pequeno – revela a dificuldade em classificar a obra de Guilherme de Mello. Nesse elenco de obras “A Música no Brasil” tem duas entradas: a primeira na categoria “Etnografia

³⁷ É muito curioso notar a semelhança do livro de Benjamin com outra obra similar, “O livro completo da ópera”, o famoso “Kobbé”, não obstante as dimensões muito mais modestas do guia do brasileiro e do fato do livro editado pelo conde de Harewood ter sido publicado somente em 1918, logo após a morte do autor.

e Folclore” e a segunda como “História” (Azevedo *et alii* 1952: 69). Esse dado levanta a suspeita de que, devido ao caráter precursor, na sua escrita o autor tenha feito uso de recursos e estratégias que dificultaram a sua recepção posterior como obra de história. Nesse dado se insinua a ideia da mudança de horizontes em favor de uma metodologia mais clara como condição para a escrita de um trabalho sobre história da música, questão esta tratada mais adiante.

Já o livro do violinista italiano, compositor e professor do Instituto Benjamin Constant, Vincenzo Cernicchiaro – “Storia della musica nel Brasile” – publicado no mesmo ano em que saiu a primeira edição da “História da Música Brasileira”, de Renato Almeida, na opinião deste autor, não se salvava nem como fonte de pesquisa musical, pois representava uma “massa desordenada de informações, úteis algumas, despiciendas outras e erradas muitas, tudo exposto sem unidade, visão de conjunto ou qualquer metodização” (Almeida 1958 [1948]: 176). Esse posicionamento crítico em relação às primeiras obras de história da música no Brasil provavelmente se justifique pelo desenvolvimento de novas expectativas para o desenvolvimento da pesquisa musicológica, porém, antes de seguir nessa análise, que será objeto do Capítulo 3, gostaria de insistir um pouco nas obras de alguns especialistas musicais que mobilizaram a história da música como instrumento de vulgarização e pedagogia da arte dos sons, fazendo da divulgação o seu principal escopo.

Em 1926 foi publicado em segunda edição o livro “História da música”³⁸ da pianista integrante do Trio Brasileiro e membro do Conselho Diretor da Associação Brasileira de Música (ABM), Amélia de Rezende Martins (1877-1948). Se não foi a primeira obra, deve estar entre as primeiras produzidas por uma escritora, além disso, foi dedicada de modo muito especial às “queridas patrícias”, conforme mencionou a autora logo no início do texto. A motivação para a escrita da obra talvez possa ser atribuída à percepção de que “as nossas jovens musicistas leem muito pouco...” (Martins 1926: 10). A autora explica ainda que:

Não tem, este meu pequeno trabalho, a pretensão de ser uma obra original; é apenas uma compilação de tudo o que encontrei de interessante no que tenho lido sobre música.

Meu intuito foi afastar o que me pareceu arido e transcendente, reunindo o que achei ameno e agradável, de modo a incutir, na minha filha, o gosto por essa leitura. [...]

Sendo bastante raros os escriptos neste sentido, em nossa lingua materna, pensei em concorrer tambem, com o meu contingente, ajudando aos que trabalham na educação artística da mocidade; será uma gotta d’agua, comparada ao oceano de sabedoria dos nossos mestres, porém de gottas d’agua se formam os rios caudalosos, e este pequeno esforço, aproveitado, poderá talvez animar a outros, que saberão fazer melhor [...] (Martins 1926: 9).

³⁸ Ver imagem da folha de rosto do livro no Anexo C.

É possível enxergar no esforço da pianista preocupações com a pedagogia musical e expectativa do livro contribuir com a divulgação da composição de tradição europeia, facilitando o trabalho do intérprete e do ouvinte.

Antes de abordar outros títulos com objetivos similares, parece oportuno ir em busca de algum indício da recepção não só do livro citado, mas de outros dois títulos da autora, o que sugere ter sido bastante prolífica sua atividade na escrita da história da música com finalidades pedagógicas.

A primeira notícia que foi possível identificar sobre o texto de Amélia de Rezende Martins é de dezembro de 1923 e foi encontrada na coluna “Literatura Musical” da revista “Ariel”, então sob a direção de Antônio de Sá Pereira. Trata-se de uma espécie de resenha de outro livro da autora – “As nove Sinfonias de Beethoven” – resenha onde são citadas também a já referida “História da música” e o livro “Curiosidades Musicais”. A crítica à autora é bastante positiva, sendo o seu trabalho sobre o compositor alemão fortemente recomendado “às nossas alunas de música que, por via de regra, fora do instrumento a que se dedicam, pouco ou nada sabem de tudo aquilo que se liga à arte que com superficialidade cultivam” (Ariel dez. 1923: 123)³⁹. Ao usar a história da música como instrumento de educação musical, Amélia Martins corrobora a ideia de Botstein (1992) de que ler e falar sobre música levaria a um domínio maior da arte dos sons, além de possibilitar o desenvolvimento de personalidades mais cultivadas. É provável que o exemplar da “História da Música”, citado no artigo, fosse aquele da primeira publicação, pois o texto correspondente à segunda edição, citado acima, traz o ano de 1926. No número de 11 de junho de 1927 da revista “Para Todos”, um dos críticos de música da publicação, Tapajós Gomes⁴⁰, dedica uma matéria de página inteira à escritora, abordando com igual destaque tanto a “História da música” quanto o livro sobre “As nove Sinfonias de Beethoven”. O autor da resenha ajuda a esclarecer um pouco do método de pesquisa de Amélia de Rezende Martins, ao mencionar que “na sua sempre insaciável sede de saber” a autora “esmiúça compêndios, folheia livros sobre livros, destrincha partituras sobre partituras” (Para Todos 11 jun. 1927: 36). O comentário revela uma expectativa interessante

³⁹ Explorando com muita argúcia o mesmo tema, Emile Jacques, mais conhecido como Jacques Dalcroze, em “O piano e a Menina do Conservatório”, texto traduzido e publicado na revista “Ariel”, faz uma crítica às severas limitações do ensino musical naqueles anos. A partir do diálogo entre o “Professor” e o “Senhor Qualquer”, cuja filha era aluna de piano de um conservatório não mencionado, o célebre pedagogo suíço critica a pedagogia musical que enfatizava o estudo de peças difíceis sem a devida preparação intelectual dos alunos para que pudessem compreender musicalmente o repertório que executavam. Dalcroze também ironizava a ênfase desmesurada em um repertório tecnicamente difícil, em detrimento de obras mais acessíveis e espontâneas, possivelmente mais apropriadas para a pedagogia do instrumento (Ariel fev. 1924: 166-175).

⁴⁰ Trata-se provavelmente do escritor e jornalista Manoel Tapajós Gomes, pai do músico e radialista Paulo Tapajós Gomes. O jornalista foi também colaborador das revistas “Weco” e RBM.

ligada à delimitação dos procedimentos metodológicos para a escrita da história da música. Nesse sentido, segundo o articulista, a consulta de partituras se impõe como procedimento importante para garantir a eficácia do trabalho de pesquisa⁴¹ para a escrita de uma história singular. Gomes menciona ainda que, enquanto obra de divulgação, o livro teve boa acolhida junto ao público.

Sempre com a finalidade de vulgarização, e nesse caso de modo mais explícito também de pedagogia musical, foi publicada em 1935 uma “História da música contada à juventude”, em dois volumes, escrita por Margaret Steward⁴² e pelo compositor Francisco Mignone (1897-1986), que exerceu papel significativo como articulista da RBM, assinando a coluna “Música em Discos”, assunto que será tratado no Capítulo 2. Analisando o “Sumário” de ambos os volumes do livro é possível notar a organização dos tópicos acompanhando um recorte temporal, desde “A música na Antiguidade”, situado no primeiro volume, até “Musicólogos brasileiros”, último capítulo do segundo volume, tópico que parece estar fora do lugar em uma obra voltada para crianças. Também é dada muita ênfase à figura do compositor, traço revelado na opção dos autores por usar os nomes deles como títulos de inúmeros capítulos. O caráter formativo e de expectativa pedagógica se reforça devido à presença, no final de cada tópico, de um “test”⁴³ composto por perguntas sobre informações apresentadas no texto. O uso de testes foi um recurso mobilizado também pelo material impresso do MAH da NBC. Os “Student’s Notebooks” traziam sempre, ao final de cada um dos doze programas de cada temporada, testes variados sobre as obras irradiadas (NBC Music Appreciation Hour Student’s Notebook Série A 1938-39: 4 e *passim*)

À lista de obras analisadas devem ser acrescentados alguns títulos de autoria de Carlos Torres Pastorino. O escritor foi colaborador da revista “Cultura Política” – órgão de promoção e doutrinação do Estado Novo – escrevendo dois artigos sobre artes plásticas. Segundo informa a própria revista em caráter de apresentação, em um artigo dedicado ao estudo da pintura de Pedro Américo (1843-1905), Pastorino possuía o título de “Doutor em Filosofia” pela Universidade de Roma. O primeiro livro, publicado por ele em 1938, tem por título “Pequena história da música”, um volume que com suas 90 páginas e modestas dimensões –

⁴¹ O comentário de certo modo alude para a citada questão de Carl Dahlhaus, sobre ser a obra musical a fonte para a escrita da história da música.

⁴² Não foi possível localizar qualquer informação biográfica sobre Margaret E. Steward. No entanto, é de se supor que estivesse envolvida com a pedagogia musical, não só pela coautoria de um livro voltado para crianças, mas por ter colaborado também com a RBM na tradução, por exemplo, de um artigo do pioneiro da psicologia experimental, Carl Emil Sheashore (1866-1949), no qual o pesquisador descreve o teste, por ele inventado, para identificar o talento musical por meio da medição de habilidades inatas dos alunos.

⁴³ Ver no Anexo D a capa e um dos “tests” que apareciam ao final de cada capítulo.

de 13cm x 9,3cm – fazia jus ao título. Não em relação ao conteúdo porém, uma vez que, “Multum in Parvo”, nome da editora, significa literalmente “muito em pouco”. O diminuto livro fazia parte da “Coleção Portátil”, dirigida pelo professor Robert James Botkin, que no “Prefácio” da obra explica que sendo a música “a soberana das artes” e mesmo que seja “popular, folk-lórica, ou clássica, ela simboliza a unificação dos povos” uma vez que se faz compreender mesmo sem apelar às palavras. Botkin esclarece ainda que não obstante esse papel tão importante, muito são os estudantes de música – às vezes até bons músicos ou “apreciadores superficiais”, frequentadores de concerto – que desconhecem ou não se interessam pela vida dos compositores ou mesmo pelos “pequeninos detalhes que fazem aumentar consideravelmente o valor de uma apreciação”. Para qualquer dessas pessoas, afirma Botkin,

[m]ister se faz que se obtenha um conhecimento mais generalizado, se bem que resumido, de todas as cousas e, entre elas, a *História da Música* ocupa um lugar preponderante.

Foi com essa intensão, de realizar uma obra de pequeno custo e fácil pórté, que resolvemos editar “PEQUENA HISTORIA DA MUSICA” (*apud* Pastorino 1938: 7-8).

O autor do Prefácio destaca ainda aspectos da formação de Pastorino em Roma, seu contato “com bons mestres”, a dedicação do autor ao ensino de música e finalmente o fato de ser sua história da música “um livrinho [...] feito em linguagem fácil sem afastar-se da exatidão dos fatos” (p. 8). O editor então situa o livro de Pastorino no contexto brasileiro daquele momento e revela suas pretensões com a coleção por ele dirigida:

O povo brasileiro acha-se numa fase de soerguimento. A COLEÇÃO PORTÁTIL, sem pretender fazer tratados ou livros de tése profunda, vai acompanhando o renascimento dessa grande nação, lançando por todo o Brasil seus pequeninos volumes de cultura geral, que germinarão na alma do povo brasileiro como sementes novas em solo fértil (*apud* Pastorino 1938: 8)

Para além de mostrar o interesse pelo “soerguimento” da cultura geral o comentário de Botkin mostra-se muito afinado, em termos musicais, com um dos lemas mais importantes presente na pauta dos articulistas das revistas “Weco”, RABM e RBM e, como se verá, em movimentos como o Reagir⁴⁴: “elevar o nível da cultura musical do Brasil” (Weco jun.-jul. 1930: 10). Interessante é notar que para a consecução de tão nobre missão, em momento histórico tão “estratégico”, foi mobilizada a história da música.

⁴⁴ O movimento Reagir foi encabeçado por Luciano Gallet além de vários especialistas musicais e teve certa repercussão pela imprensa a começar pela sua primeira notícia publicada em “O Globo” de 22 de março de 1930. Esse assunto será retomado no próximo capítulo dedicado ao estudo das expectativas de educação e difusão musical de vários articulistas de “Weco”, RABM e RBM. Para maiores detalhes sobre Reagir ver os números de março e abril de 1930 da revista “Weco”.

O segundo livro escrito por Carlos Pastorino, “A música através dos séculos”, traz no próprio subtítulo uma pista interessante sobre o público visado pela obra: “Resumo da História da Música para uso dos Cursos Ginasiais e Normais”. Sem perder de vista o público visado na obra anterior, Pastorino informa também, em seu “Prefácio”, sobre suas preocupações com o público escolar do Brasil.

Neste ponto parece oportuna rápida digressão com o objetivo de buscar pistas sobre a extensão da literatura musical com função pedagógica e de “vulgarização”.

A julgar pelas palavras de Mário de Andrade escritas como “Introdução” para o pequeno livro “Música criadora e Balladas de Chopin” (1935) de João da Cunha Caldeira Filho, o número de obras de história da música com finalidades pedagógicas devia ser numeroso. Falando sobre mudanças da cultura musical paulista, Andrade defendia que “toda uma literatura didática de música” já estava “alicerçada em algumas bases bastante duráveis”. Essa nova orientação teria se originado, segundo o escritor, em “dois focos principais” – em suas palavras – “a sistematização oficial do ensino de música nas escolas públicas do Estado e o Conservatório⁴⁵”. Para Mário de Andrade,

[s]urgiu dêsses dois focos criadores um enxame de obras de divulgação, excelente em conjunto, artinhas, cursos primários de harmonia, obras corais didáticas, histórias da música, biografias de músicos, etnografia musical, a que se deverá ajuntar ainda as obras admiráveis de Sá Pereira e Furio Franceschini. Com tudo isto já se formou uma biblioteca de didática musical que é exemplo único no país. Agora Caldeira Filho vem formar nesse batalhão e o enriquece” (Andrade 1935: 5-6).

Voltando à escrita do livro de Pastorino, o autor explica ainda que buscou facilitar a apreciação “daquelas pessoas que não tem tempo de se dedicar a profundos estudos e a leituras demoradas”, fazendo um livro que indicasse

como viveu esta sublime arte através dos séculos, descrevendo em traços rápidos sua evolução, e mostrando, quase em esquema, a vida e a obra dos grandes mestres e as tendências da música, tal como vive em nossos dias.

Procuramos atualizar o mais possível nosso estudo, e resumir do melhor modo, afim-de não nos tornarmos pesados, nem quanto ao gasto monetário, nem quanto ao tempo, que também é dinheiro.

Assim resumida, e quase comprimida, facilitará qualquer consulta de momento, sem necessidade de recorrer e manusear grossos tomos. Pois procuramos dar sempre o maior número de pormenores, com sacrifício mesmo, da literatura (Pastorino 1941: [?]).

O livro ainda apresenta ao final uma “Bibliografia” – seção frequentemente omitida em obras similares – contendo obras de autores como H. Riemann, Jules Combarieu, Albert Lavignac, H. Prunières, normalmente em versões traduzidas para o italiano. Aparecem citados também alguns dicionários musicais como o de Riemann, a edição de 1927 do Dicionário

⁴⁵ Mário de Andrade está se referindo ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Grove além de duas edições da enciclopédia italiana Treccani de 1932 e 1938. Dos livros em português, ou sobre o Brasil, aparece citada a “História da música” de Amélia de Rezende Martins, sem indicação da edição e o livro de Vincenzo Cernicchiaro, a “Storia della musica nel Brasile”. Não obstante apresentar somente “as principais obras consultadas” não faltou a indicação do “Boletín Latino-Americano de Música”, ainda que sem a indicação do ano do(s) exemplar(es) consultado(s).

Como citado anteriormente, era esse o perfil das obras sobre a história da música que despertou o interesse do universo radiofônico – livros que se caracterizavam pela concisão e portabilidade – uma vez que parecia não agradar muito ao público em geral aquelas obras que, em sua expressão nativa, eram identificadas como “compendiosas”⁴⁶.

Nesse sentido e em atenção também à longevidade das publicações voltadas a divulgação musical, seria interessante lembrar que, ainda em 1942, enquanto Renato Almeida publicava sua obra monumental “História da música brasileira” – com 529 páginas – Guilherme Figueiredo angariava a atenção das colunas de rádio com a sua “Miniatura de história da música”, fortemente recomendada aos broadcasters nas páginas da “Fon-fon”. Sobre a escrita da obra, o autor confessou a seu amigo Mário de Andrade – objeto da dedicatória do livro e para quem havia pedido uma leitura do texto – que havia feito o livro um pouco às pressas, “sem método” e que havia “mastigado”

rapidamente uns livros, nem sempre bons, sobre o assunto, sobretudo umas divulgações americanas, como o Brockway & Weinstock, uns “How to listen” e coisas semelhantes. O resultado foi o que você viu, a trabalheira que lhe infligi [...]. Verifiquei uma a uma as suas anotações, guiando-me então pelo Riemann (Dicionário e a História da Música), pelo Wolf, e pondo de lado os tro-lo-lós de divulgação. Botei fora as páginas metidas a eruditas, porque teria que fazer um capítulo muito grande para expor o que queria dizer, “partindo do princípio”. A ausência de terminologia técnica me prejudicou também bastante, e estou furioso comigo mesmo com esse papel de sapateiro de Apeles que ando fazendo (Figueiredo 7 jul. 1942).

É interessante sentir na confissão de Guilherme Figueiredo seu incômodo com aqueles aspectos da sua obra que foram provavelmente a razão de sua recomendação ao público e possivelmente de algum sucesso junto aos leitores da Fon-fon. O incômodo do autor, em ressonância com outras vozes aqui citadas, acena para uma mudança importante, também já referida. Ele parece não se satisfazer mais com a função de divulgação de seu livro, ou então, projeta outro nível de expectativas para um livro de história da música. Seguindo um pouco adiante na mesma carta endereçada a Mário de Andrade, Figueiredo revela sua insatisfação com aqueles aspectos que serão os elementos centrais da crítica historiográfica feita pela

⁴⁶ Sobre o uso do termo “compendioso” ver (Acquarone [1948]: 8) e (Fon-fon 28 maio 1949: 41).

“nova geração”⁴⁷ aos “precursores” da história da música e aos textos de vulgarização: a falta de crítica e de especialização. Ou como diz o autor com suas próprias palavras:

Há no Brasil, meu caro Mario, uma carência tão grande de crítica, uma facilidade tão fácil de aplaudir, uma gloriola tão porca de pancadinhas no ombro, que logo a gente justifica todas as megalomaniás. E quando a gente se pilha escrevendo ao mesmo tempo sobre música, teatro, literatura, “fait-divers”, política internacional, dá uma vergonha da chatage diária cometida com o consentimento e até o incitamento geral... Por que será que não existe, entre os nossos homens de estudo, de maior projeção, alguns que venham para os jornais, a fim de obrigar os novos a um maior respeito pelos assuntos que tratam, um decoro maior, uma espécie de pudor que nos leve apenas a dizer o que é certo, e quando saibamos que seja certo? Há um geral exame-por-decreto, que empurra o cidadão da nota de polícia à Academia, e permite que todos possam ser ao mesmo tempo pediatras, estrategistas, críticos de pintura, electrotécnicos e ainda escrevam romancezinhas nos intervalos. O perigo de se escrever um dia um tópico sobre um assunto qualquer é que subitamente o autor pode ser festejado como competente naquele assunto, e noutros. Você se lembra de Oswaldo Cruz, depois de vencer os mosquitos? Foi nomeado prefeito de Petrópolis... e quase levou à ruína a cidade. Em tudo estamos assim. Falta gente que de fato saiba alguma coisa e enxote dela os que não sabem. Tudo isto com honestidade, reconhecendo boas-vontades e as safadezas (Figueiredo 7 jul. 1942).

Colocando com bastante ênfase sua expectativa em torno da especialização dos escritos sobre a música e um horizonte de juízo mais crítico, Figueiredo acaba permitindo posicionar uma questão que vai estar na pauta de autores como Andrade Muricy, Luiz Heitor e do próprio Mário de Andrade. Esse é um dos temas abordados no capítulo 3.

1.4 “Completando” a semântica do conceito de “história da música”

Perseguindo sempre o objetivo de explorar as singularidades da história da música como estratégia de melhor compreensão das iniciativas dos especialistas musicais que a mobilizaram como instrumento pedagógico e de divulgação da música, gostaria de avançar um pouco mais no levantamento da rica semântica desse conceito. Por meio das fontes primárias como um todo – revistas especializadas, de variedades e jornais em geral, dicionários e textos de época – foi possível constatar a polissemia do termo “história da música”. Além disso, algumas observações em relação à “história da música” como modalidade específica de história realizadas na sequência parecem contribuir para as discussões do Capítulo 3 sobre mudanças nos horizontes da escrita da história da música no Brasil nos anos 1930-40.

⁴⁷ Sobre o termo “nova geração”, usado de forma crescente pelos musicólogos nos anos 1930-40 e o aparecimento de novas expectativas em torno da escrita da história da música, ver o item “3.1 Esforços de delimitação de um perfil para o historiador da música ou do musicólogo e definição de princípios metodológicos para a musicologia”.

Segundo David Beard e Kenneth Gloag em seu “Musicology: the Key Concepts” (2005) a “historiografia é a disciplina que se ocupa da *escrita* da história, assim, a historiografia da música [...] é a *escrita* da história da música” (Beard e Gloag 2005: 82) [grifos meus]. Diante dessa definição, a primeira pergunta que se coloca é: O que é historiografia? Neste sentido parece relevante começar por dizer que procuro fazer uma distinção entre os termos “história” e “historiografia”. Assim como o historiador Keith Jenkins (2011), por história compreendo o passado, objeto de interesse do historiador, enquanto a historiografia seria a maneira pela qual os historiadores estudam e escrevem sobre o passado. Porém, tendo sempre em vista que o passado é irrecuperável e que qualquer narrativa sobre ele, só pode ser feita por meio dos vestígios dele que nos chegam. Voltando à definição de Beard e Gloag, parece-me que o que ela não explica completamente é quem são os “historiadores da música” e como eles “escrevem” sua história. Devido ao objeto desta pesquisa que se relaciona com formas discursivas singulares – textos para serem inseridos em concertos de discos, programas de rádio, conferências que normalmente eram apenas lidas e às vezes difundidas pelo rádio, etc., para além do tradicional livro impresso – pareceu-me necessário que uma resposta às questões acima, de algum modo, fosse pelo menos esboçada.

Para Franco Fabbri são vários os “gêneros de discursos sobre música”, entre os quais o autor identifica: 1) revistas de musicologia; 2) conferências; 3) seminários; 4) programas de concerto (programmi di sala); 5) revistas especializadas ou de divulgação e 6) jornais (Fabbri 2008: 15). Lembrando que, em cada um desses gêneros pode estar problematizada a questão do tempo, esses discursos – de acordo com o critério adotado nesta pesquisa – tornam-se “produtores” de história da música, comparáveis, portanto, aos livros com esse título. Essas considerações contribuíram para que cada um dos “discursos” identificados pela pesquisa pudesse ser pensado na sua singularidade como, por exemplo, os textos escritos para serem intercalados às audições de músicas por meio de discos tanto nas iniciativas de Oneyda Alvarenga em São Paulo quanto naquelas de Francisco Curt Lange no Uruguai. O diálogo epistolar entre Alvarenga e Mário de Andrade, analisado no Capítulo 4, muito revelou das especificidades desse particular gênero discursivo. Em relação às conferências, o que dizer daquelas escritas especialmente para o universo radiofônico e amplamente noticiadas pela imprensa da época? Parece inclusive que esses textos escritos para o rádio apresentavam características peculiares conforme indícios deixados em alguns textos publicados na RBM. Aliás, é oportuno lembrar que o próprio Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, secretário de redação da revista, apresentou conferências no rádio publicando-as, posteriormente, após algumas

transformações no texto original⁴⁸. Aliás, esse tipo de cuidado parece contribuir também para uma melhor compreensão do próprio livro sobre história da música. Quais as dificuldades adicionais a um historiador quando deve lidar com o som na produção de sua narrativa?

Mais especificamente em relação aos “historiadores da música”, é interessante ter presente, primeiramente, que a história da arte do som não se configurou como um campo de estudos institucionalizado e formalizado através de institutos de pesquisa ou mesmo dentro da própria universidade. O que equivale a dizer: nunca existiu uma formação profissional em “história da música”. Os anos 1930 no Brasil foram marcados pela criação das universidades e por embates que acabaram por delimitar os quadros profissionais de historiadores, sociólogos, antropólogos, entre tantos outros. Os envolvidos com a história da música não vivenciaram processo semelhante, não se configurando profissionalmente, nem mesmo hoje, como “historiadores da música” em um sentido estrito⁴⁹. Atualmente, a pesquisa em relação ao tema é conduzida, de um lado, por musicólogos e, de outro, por historiadores, sociólogos, filósofos, entre outros – pesquisadores estes que desenvolvem suas investigações a partir da metodologia de suas próprias áreas de atuação. Mesmo considerando a situação da musicologia internacional a conclusão seria parecida. Conforme chamou a atenção Carla Blomberg, a história da música serviu para instrumentalizar a pesquisa musicológica na medida em que era um dos inúmeros saberes arroladas por Guido Adler (1855-1941) para dar conta do estudo da música, estudo este dividido por ele em musicologia histórica e musicologia sistemática (Blomberg 2011: 416). Não é difícil perceber já nesse ponto um papel mediador para a história da música. Nesse caso, entre a experiência musical e o seu estudo científico.

Por essas razões, e ainda mais no período coberto por esta pesquisa, os anos 1920-40, pareceu que – entendido como um profissional que trabalha em uma perspectiva científica de acordo com procedimentos metodológicos preconizados por uma práxis que constitui um campo de saber específico – o termo “historiador” estava “fora do lugar”. No entanto, pareceu-me alternativa razoável o termo “especialista musical”. O pesquisador Shawn Vancour define o grupo de “music mavens” como um conjunto de pessoas que zela por um

⁴⁸ Essa questão e o próprio Luiz Heitor são retomados no Capítulo 3.

⁴⁹ Nesse sentido é oportuno lembrar, segundo observa a musicóloga Carla Blomberg, que hoje no Brasil a musicologia pertence, no quadro das universidades, ao Programa de Pós-Graduação em Música, de acordo com as tabelas de área do CNPq. Para a autora, esse programa foi estruturado nas universidades de acordo com o modelo do conservatório, ou seja, baseado num currículo primordialmente de ordem técnica. Diferentemente do modelo americano e do alemão, por exemplo, no Brasil nem mesmo a musicologia encontrou um espaço acadêmico específico (Blomberg 2011: 417).

tipo específico de linguagem musical, controlando suas transformações e afirmando a legitimidade de sua própria cultura musical (Vancour 2009: 292). Além de mais apropriado esse termo me pareceu mais elástico por permitir incorporar nesse rol de atores sociais figuras com diversas procedências e formações, como um Almirante e um Renato Almeida, ambos efetivamente ligados à produção de uma “história da música brasileira”. Permitiu acolher também um Paul Bekker (1882-1937) – segundo o dicionário Grove, um pioneiro da hermenêutica musical e da sociologia da música e autor de volumosos trabalhos sobre a “história da música” – e um Percy Scholes (1877-1958) – ligado ao movimento da apreciação musical e autor de textos de divulgação da arte dos sons, como o popular “The Listener’s Guide to Music: with a Concert-goer’s Glossary”, publicado em 1920. O termo permite ainda vislumbrar o caráter autoritário de certas iniciativas de pedagogia e divulgação musical, não obstante, em sua própria representação, esses “especialistas” se viam como pessoas que contribuíam para “elevar” a cultura musical – como foi o caso dos articulistas de “Weco”, RABM e RBM – para retardar a inexorável marcha de “degradação” do gosto musical, conforme se nota nos discursos de Curt Lange e para alertar sobre o perigo da “fetichização” da música, conforme denunciava T. Adorno em seus escritos sobre música.

Para além das questões tratadas, outro aspecto que chama atenção em definições como a de Beard e Gloag e também a do longo verbete “historiography” do “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” (2001) é a “surdez” em relação à questão do som. O verbete foi escrito com grande erudição por Glenn Stanley, professor de história da música⁵⁰ e pesquisador de questões de estética, metodologia e crítica musical. Em suas mais de quarenta páginas, o verbete consiste em um elenco de questões e filosofias da história mapeadas a partir de um eixo cronológico. Entretanto, a obra musical, em sua natureza sonora, não foi problematizada nesse texto. A propósito, essa intrigante questão não é nova conforme lembrou Carla Blomberg ao comentar o ensaio “Foundations of Music History”, de 1983, de Carl Dahlhaus (1928-1989). Parece que o musicólogo alemão já se questionava a respeito da obra musical ser ou não uma fonte para a escrita da história da música e também sobre possíveis problemas daí decorrentes (Blomberg 2011: 436-7). Não é demais lembrar que, segundo o próprio Grove, por ocasião do fim de sua carreira, Dahlhaus era “a figura mais influente da musicologia internacional” (Robinson 2001). Dado que sugere que tais questões já poderiam ter sido incorporadas no verbete “historiography”.

⁵⁰ Glenn Stanley é professor da Universidade de Connecticut e colaborou com três verbetes para a edição de 2001 do Dicionário Grove.

Curiosamente, bem antes da publicação da obra de Dahlhaus, que se tornou referência no assunto, em 1944; no “Harvard Dictionary of Music”, editado por Willi Apel, apesar do verbete “history of music” não atacar o problema do som, tanto as entradas “Phonograph and Recorded Music” (Apel 1944: 570-2), quanto “Radio Broadcasting of Music” (p. 623-7), identificam com muita percuciência várias alterações nos modos de ouvir resultantes do impacto dos dois meios tecnológicos sobre a escuta musical. Apesar da consciência crescente em torno das mudanças na escuta promovidas pelo disco e pelo rádio uma reflexão mais ampla sobre a questão do som na escrita de uma história singular tardou a aparecer.

O já referido texto do etnomusicólogo Jean-Jacques Nattiez, “O desconforto da musicologia”, ajuda também a colocar o problema da relação tensa entre “som” e “texto”. A tensão aparece uma vez que a prática musical tem como produto o “som” e a musicologia – disciplina que estuda a música – apresenta seus resultados na forma de texto escrito (Nattiez 2005: 6-8). Em suma, para efeito desta e de outras pesquisas similares, os “silêncios” da musicologia continuam a impor significativas dificuldades.

Para além dos problemas colocados, gostaria de concluir esse tópico passando em revista mais algumas acepções para o conceito “história da música” identificadas na pesquisa das fontes⁵¹.

Nesse sentido, a “Fon-fon” representou um rico material de pesquisa, seja pela longevidade da publicação, iniciada em 1907 e circulando até 1958, seja pela riqueza e diversidade das perspectivas a partir das quais o conceito de “história da música” foi sendo mobilizado através de suas páginas. A arte, em geral, e a música, em particular, possuíam espaço privilegiado na publicação. Um exemplo dessa centralidade é a coluna “Notas de Arte”, que circulou a partir de 1911 e que, entre 1927 e 1945, foi assinada por Oscar D’Alva, um sofisticado articulista que, embora afirmasse serem suas opiniões sobre artes plásticas e música meras “impressões de leigo”, revelava grande conhecimento da literatura musical, ao citar as fontes de suas amplas pesquisas sobre o assunto. Ademais, mostrava certo olhar relativista no tratamento dos temas em pauta, uma vez que costumava explicitar, em várias ocasiões, suas leituras e as limitações de sua própria formação artística. Com esse intuito, o escritor gostava de enfatizar que sua tarefa se aproximava mais do trabalho do cronista do que do crítico (Fon-fon 18 out. 1941: 20).

⁵¹ Conforme já havia acenado, a pesquisa junto aos periódicos foi facilitada pela ferramenta de busca disponibilizada pelo site < <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> > da Biblioteca Nacional a partir do uso do termo “história da música” como palavra-chave.

Sobre a revista “Fon-fon” seria interessante retomar uma bela metáfora que Vera Lins colheu no primeiro número da publicação. A pesquisadora lembra que a revista “abre com a proposta de um passeio de carro pela cidade, o automóvel é algo novo, símbolo do moderno, o repórter é chamado de chofer, e o título se confunde com o som da buzina” (Lins 2010: 16). Através de suas páginas, a revista incorporou e explorou vários símbolos do moderno, como o cinema, o rádio, a fotografia que embelezava inúmeras de suas páginas e várias novidades que apenas surgiam naqueles anos. Durante todo o período de sua publicação localizei um número significativo de ocorrências para o termo história da música, cuja frequência se acentuou significativamente ao longo dos anos 1930 e ainda mais pelos anos 1940 e declinou nos anos 1950. Esse aumento, notado também em outros periódicos, muito provavelmente se deveu à potencialização da difusão musical, no geral, e da história da música, em particular, propiciados pelo desenvolvimento do disco e, sobretudo do rádio no período.

Voltando aos possíveis significados do termo estudado, algumas das ocorrências acenam para o acúmulo das experiências musicais passadas, o passado musical, como nos artigos “Francisco Braga” (da coluna “Notas de Arte”), de 31 de março de 1945; “Panteão de Artistas” (série de artigos com o mesmo título), de 22 de maio, 5 de junho e 30 de outubro, todos de 1937. Entretanto, aparece com muita frequência uma nuance importante em relação a esse significado, nuance que revela preocupações relativas ao “valor” ou à “posição” de determinado artista na história da música. No artigo de 08 de maio de 1937, Reis Carvalho defende que “[...] Rameau é grande na história da música francesa, mas é maior ainda na história da música universal” (Fon-fon 08 maio 1937: 20). Na mesma linha analisa que em relação à referida “história da música universal, Pergolesi figura como o criador, ou um dos criadores, da ópera cômica”, conforme assinala o artigo de 22 de maio, do mesmo ano (Fon-fon 22 maio 1937: 23). Foram identificados até mesmo artigos que, na discussão sobre valor musical, acabavam promovendo uma espécie de “ranking” da arte dos sons. Dois artigos de Oscar D’Alva são emblemáticos nesse sentido: “Haendel”, de 23 de fevereiro e “Bach”, de 30 de março, ambos de 1935. O cronista se empenhou em discernir sobre as contribuições dos dois mestres alemães, esforçando-se por encontrar o lugar correto de cada um na história da música, posição que naqueles tempos ainda estava sendo “disputada” entre o conjunto dos admiradores de cada um dos dois músicos alemães. Curiosamente, para proceder a esse julgamento, D’Alva por vezes se fazia valer de uma fonte bastante curiosa. Em vários momentos ele se refere ao calendário de 558 personagens elaborado por A. Comte (1798-1857), revelando verdadeira fixação pelo arranjo dos vários nomes de artistas e intelectuais

definido pelo filósofo francês e pela sua filosofia da história, que servia como justificativa para o cronista brasileiro pautar suas escolhas e organizar sua narrativa. Aliás, uma atenção tão focada nas “grandes” figuras da história da música fica explicada em outro artigo, também de D’Alva, que trata da música na Alemanha, em um número da “Fon-fon” dedicado àquele país. O cronista conjectura que

se a história é a biografia dos grandes homens, no dizer elegante de Carlyle – inspirado em Aug. Comte, que resumiu a história em 558 personagens, celebradas no seu famoso calendário, chamado pelo filósofo – *quadro concreto da pregação humana* – a história da música é a biografia dos grandes músicos, e a história da música alemã, a biografia dos grandes músicos alemães (Fon-fon 27 jun. 1936: 69) [grifos do autor].

Para além da detalhada explicação sobre o citado calendário de Comte, chama a atenção o deslizamento entre as categorias biografia → história, operação bastante comum em relação a alguns dos autores das obras estudadas. Associando-se duas das discussões já apresentadas, a questão do valor e a do lugar na história da música, com sua ênfase na dimensão biográfica, encontra-se uma espécie de tabela dos “cimos” da história da música da Alemanha, estratégia esquemática, usada por D’Alva, dada a impossibilidade por ele enfrentada de fazer uma biografia para cada um dos “grandes músicos alemães” citados por ele em seu artigo. Desse modo, cada músico representava o ápice de uma categoria musical:

Lutero – O Coral
 Haendel – O Oratório
 Bach – A Cantata
 Haydn – A Sinfonia
 Mozart – A Ópera Melódica
 Beethoven – A Sonata
 Schubert – A Canção (O Lied)
 Mendelssohn – O Romance
 Schumann – O Concerto
 Wagner – A Ópera Sinfônica (Fon-fon 27 jun. 1936: 69)

Talvez tomado pelo entusiasmo de produzir um texto todo voltado a destacar o desenvolvimento cultural da sociedade alemã, objeto da homenagem daquele número da revista, D’Alva acabou incorporando Haydn e Mozart à sua lista de compositores daquele país, os quais na verdade eram austríacos de origem.

Ampliando um pouco o conceito parece oportuno retroceder para o ano de 1907. Luiz de Castro, um aspirante a professor de história da música no Instituto Nacional de Música, deparava-se com a implacável crítica do controvertido Oscar Guanabarro que, em “O Paiz” de 22 de julho de 1907, deu algumas pistas de como entendia o ofício de um professor da

matéria. Comentando sobre uma conferência realizada por Castro, acompanhada da execução de duas peças de Liszt pelo pianista Vianna da Motta, Guanabarro pontificou:

Um professor de história da música, sem os conhecimentos de harmonia, de modo a poder encarar a aquisição da arte de tais e tais acordes; a influência desses acordes na composição musical; a utilidade dos sistemas harmônicos e a comparação da riqueza da harmonia moderna, senhora de tais elementos, com a composição antiga, baseada apenas na harmonia consonante; um professor, dizíamos, que apenas fosse, do alto de sua cadeira, repetir biografias decoradas, seria completa nulidade e, como tal, perfeitamente inútil (O Paiz 22 jul. 1907: 3).

Pondo de lado a tradicional acidez do crítico carioca fica fácil notar como ele acrescentou um novo contorno para o conceito: de uma história como tipologia de gêneros musicais para uma escrita pautada nas técnicas composicionais.

Uma concepção que pode ser observada com bastante visibilidade no período está ligada à ideia de história da música como um suceder de épocas, escolas e estilos. O próprio verbete “historiography” do Dicionário Grove defende que entre todas “filosofias da história” a crença em uma história dos estilos foi a que maior importância e permanência teve (Stanley 2001: xx).

Em 1944, usando-se como fonte o já citado “Harvard Dictionary of Music” editado por Willi Apel, fica-se sabendo que o verbete “history of music” foi concebido por ele “como uma pesquisa de épocas e escolas” (Apel 1944: 334). Na mesma linha, ele chamou a atenção para “um fato, em geral, pouco notado”. Para ele

[a] história da música europeia cai muito convenientemente dentro de um número de períodos de duração surpreendentemente igual [...]. Três vezes na história musical, em um intervalo de 300 anos, a evolução conduziu a mudanças as quais eram tão surpreendentemente singulares em caráter que escritores contemporâneos adotaram o termo “novo” para caracterizá-las: a *Ars Nova* de 1300, a *Nuove Musiche* de 1600 e a *New Music* de 1900 (Apel 1944: 334). [grifos do autor]

Voltando aos anos 1920, “Fon-fon” ajudava a dar visibilidade aos livros de história da música, tanto na forma de publicidade – através de alguns anúncios de lançamento – como por meio de citações de fragmentos desses textos em suas colunas. Nesse sentido, valeria a leitura de dois artigos: “A fascinação da música” – publicado na coluna “Música” – de 12 de dezembro de 1923, em que é citado o livro “História da Música” de B. V. Moreira de Sá e o artigo de 08 de maio de 1926 – dado na seção “Notas Literárias” – que traz uma foto e uma curtíssima referência à primeira edição do livro de Renato Almeida, publicado naquele ano. Não poderiam faltar aqui as contribuições de Oscar D’Alva que, nas suas “Notas de Arte”, para embasar seus pensamentos, fazia constantes referências a obras de Hugo Riemann (1901 e 1912), Romand Rolland (1919), François Marcillac (1881), Camille Bellaigue (1909), François-Joseph Fétis (1866-7), R. G. Kiesewetter (1834 e 1848), entre outros. Aliás, o

mapeamento do termo história da música, pela revista “Fon-fon” e em outros periódicos, permitiu conhecer, ainda que com muitas lacunas, alguns dos títulos de livros sobre o tema que possivelmente circularam pelo Brasil no período.

Termômetro e promotora das novas tecnologias, as colunas de rádio eram numerosas e muito expressivas na revista. E é justamente nesse espaço que se dá um intercâmbio interessante e ao qual já havia me referido: a presença da história da música no universo radiofônico. A semântica do conceito passa assim a englobar: 1) um tipo de texto específico e cuja leitura era recomendada aos ouvintes de rádio, conforme os artigos “História da Música” de 10 de outubro de 1942, “História da Música Brasileira, de F. Acquarone”, de 28 de maio de 1949 e toda a série de artigos intitulada “Convite à música”, iniciada em 16 de agosto de 1949⁵²; 2) nome de um programa radiofônico irradiado pela PRD-5, todas as quintas-feiras, conforme anunciado no artigo “Cartola Mágica... Musas”, de 20 de novembro de 1943 e 3) título de uma disciplina de curso de educação musical, conforme publicado em “Curso de Educação Musical” de 1º de novembro de 1952.

Completo esse levantamento da semântica do conceito história da música o jornal “Diário Nacional” – no qual o termo foi ganhando cada vez mais o sentido de “cadeira” ou “cátedra”, conforme aparecia nas notícias sobre o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e, sobretudo nas convocações aos alunos para os exames dessa disciplina.

Outra revista de variedades, “Para Todos”, permitiu ampliar ainda mais o conceito aqui estudado, conforme revelou a coluna “História da Música pela Senhora Schumann Heink”. Tratava-se de uma espécie de história em quadrinhos, devido às ilustrações e disposição adotada para o texto⁵³. Essa coluna circulou, até onde pude perceber, entre 5 de abril de 1930 até 7 de fevereiro de 1931, aparecendo, normalmente, logo após a coluna “De Elegância”, que àquela sobreviveu. É bastante curioso notar como a nova seção foi anunciada na revista “O Malho”, em 5 de abril de 1930, no mesmo dia de seu lançamento em “Para Todos”. A publicidade, que saiu com o título “A História da Música”, trazia informações importantes sobre a matéria e que ajudam a situar a escolha do particular formato da coluna.

A música tem a sua história, a sua origem, toda ela cercada de empolgantes lances, de interessantes episódios.

Conhecer a história da música, assim, é quase um dever daqueles que se interessam pela mais encantadora das artes. E está ao alcance de qualquer pessoa saber tudo que diz respeito à música, porque

⁵² Com esse mesmo sentido ver os comentários feitos em itens anteriores sobre as notícias em torno da publicação da “Miniatura de história da música” do escritor Guilherme Figueiredo

⁵³ Conforme pode ser observado no Anexo E.

Para Todos..., a elegante revista de mundanismo, está publicando, com magníficas ilustrações, a história da música, desde as épocas pré-históricas até nossos dias (O Malho 5 abr. 1930: 40).

O fragmento é revelador também devido aos indícios que oferece do uso da história da música para a pedagogia e a divulgação musical. Da coluna da Senhora Schumann Heink, uma veterana das gravações em disco, seguramente muito se poderia contribuir para a educação musical dos leitores de “O Malho”.

Da acepção de “passado musical” – presente nas colunas da elitista música de concertos – para uma “história da música ao alcance de qualquer pessoa” – publicada em uma revista de variedades – o estudo da semântica do conceito “história da música” permitiu mapear uma transformação essencial em relação ao público, enquanto objeto das iniciativas de educação musical e vulgarização do repertório clássico. Se, inicialmente, a mobilização da história da música era focada nas rarefeitas plateias das salas de concerto, passou então a ser usada como instrumento de iniciativas culturais que tiveram suas ações amplificadas para o vasto público atingido pelo rádio. Ao mesmo tempo, da escrita de livros sobre o tema – iniciativa limitada pelo fato de que a aquisição desse gênero discursivo era fruto da escolha de cada indivíduo – a história da música passou então a ser objeto de iniciativas que puderam se valer da “incontrolável difusão” do rádio, da qual, segundo alguns especialistas musicais do período, ninguém poderia escapar.

Partindo do quadro de questões acima esboçado busquei compreender de forma bastante expandida a tarefa de “escrever” a história da música, reconhecendo primeiramente a polissemia do termo e, sobretudo, seu papel nas iniciativas de educação e divulgação da música de concertos. É a partir dessa chave que as relações entre a história da música, o disco e o rádio são aprofundadas nos próximos capítulos. Parece também que o advento dos novos meios de difusão levaram os especialistas musicais a acreditarem nas possibilidades de amplificação da “velha” história da música como formação e divulgação, não obstante as mais variadas dúvidas e desconfianças em relação a essas tecnologias. No entanto, uma coisa é certa, tanto o disco quanto o rádio exerceram enorme fascínio e curiosidade sobre os especialistas musicais, fossem eles agentes modernizadores ou guardiões das mais antigas tradições da música de concertos.

CAPÍTULO 2

A história da música, o disco e o rádio na pauta dos articulistas de “Weco”, RABM e RBM

A partir dos traços mais gerais e de alguns cuidados traçados no item anterior talvez seja mais fácil compreender o adensamento de uma série de expectativas em torno da mobilização da história da música como ferramenta de educação e divulgação musical e de sua associação com os meios tecnológicos emergentes do disco e do rádio, como forma de potencialização e modernização das possibilidades transformadoras dela. São inúmeras as manifestações dos especialistas musicais nesse sentido, revelando, muitas vezes de forma ambígua, desde a mais cândida crença no poder de transformação do gosto musical a partir de ações mobilizando as novas tecnologias de difusão até o mais profundo descrédito em relação ao disco e ao rádio que passam a ser vistos, nesta perspectiva, como as causas da degradação do gosto e da formação musical. Os exemplos estudados a seguir foram encontrados em um conjunto especial de fontes: as revistas de música especializadas. Trata-se de um conjunto de periódicos brasileiros, fortemente ligados ao universo da música clássica, escolhidos por razões já expostas, e que, não obstante terem sido publicados no Brasil, revelam, em alguns casos, estarem bastante atentos à produção no exterior. Esse movimento pode ter sido amplificado devido à política de permuta, como a praticada amplamente pela comissão organizadora da RBM. Isso acontecia por meio de resumos ou traduções de artigos publicados fora do país bem como pela indicação dos sumários de inúmeros periódicos estrangeiros. Estas informações permitiram ampliar o mapeamento das questões aqui investigadas em um contexto mais abrangente, levando-se em conta, ainda que indiretamente, a situação norte-americana e europeia.

Dentre as inúmeras questões presentes nos escritos dos vários especialistas musicais, brasileiros ou não, aqui analisados, sobressaíram-se aquelas relacionadas à pedagogia ou à difusão musical. Nesse sentido, destacaram-se questões ligadas tanto às expectativas em torno da história da música, do disco, do rádio e das possíveis inter-relações entre elas como instrumentos para a ação. Apareceu também, de forma intensificada, a crença no disco e no rádio como ferramentas de potencialização da difusão musical. Apesar do grande otimismo

manifestado em relação às novas possibilidades surgidas com essas “media”, foram inúmeros os especialistas que manifestaram descontentamento e insatisfação com os limites e deficiências impostos pela gravação e irradiação da música. Paralelamente a essas desconfianças foi crescente, no período, o sentimento de otimismo com a qualidade desses recursos tecnológicos, sobretudo a partir dos desenvolvimentos que levaram à gravação elétrica, a partir de 1925, e as melhorias técnicas no sistema de radiodifusão. Foram recorrentes também as discussões em torno de aspectos sociais. Muitas personalidades manifestaram suas preocupações com as consequências da “mecanização” da música, no entanto, em várias ocasiões, souberam atenuar seus prognósticos negativos, contabilizando as facilidades financeiras proporcionadas pela indústria do disco e pela radiodifusão as quais, muitas vezes, representaram importantes patronos musicais. Por fim, mas não menos importante a própria produção musicológica com pretensões científicas sentiu-se beneficiada pelos novos recursos tecnológicos, em parte devido às possibilidades de registro oferecidos pela gravação em disco das práticas musicais ocidentais e de outras culturas, dado que acabou por impulsionar, até mesmo, o aparecimento e desenvolvimento da etnomusicologia.

2.1 Expectativas em torno da pedagogia ou letramento musical

Para iniciar o mapeamento das expectativas manifestadas pelos especialistas musicais em torno da história da música, do disco, do rádio e de suas múltiplas associações, com a finalidade de formação do ouvinte ou do estudante de música, seria oportuno dar alguma indicação do modo como esses mesmos especialistas percebiam a cultura musical no final dos anos 1920. Nesse sentido é bastante reveladora a resenha escrita por Luciano Gallet, para a revista “Weco” de julho de 1929, intitulada “Dois livros de Mário de Andrade – Ensaio sobre a música brasileira – Compêndio de história da música”.

O compositor e estudioso do folclore musical, Luciano Gallet (1893-1931), era o diretor artístico da publicação cuja propriedade era da Casa Wehrs, importante estabelecimento comercial do período. De perfil bastante eclético e tendo curta circulação – entre novembro de 1928 até abril de 1931 – tinha como diretor-secretário o tenista amador, Djalma de Vincenzi. Essa curiosa associação é bastante reveladora do perfil da publicação que alternava artigos de personalidades da música “séria” com várias notícias e anúncios de

divulgação: desde concursos fotográficos até lançamento de discos, além de rádios e equipamentos fotográficos e esportivos, em particular aqueles destinados à prática do tênis. A partir da edição de agosto-setembro de 1930, juntou-se ao time o pianista Arnaldo Estrella (1908-1980) que ocupou, até o último número da revista, o cargo de redator chefe junto com Djalma de Vincenzi, mudança talvez reveladora de uma expectativa de maior especialização musical para a publicação. A partir de junho de 1930, data de sua fundação, as páginas de “Weco” se tornaram também importante espaço de divulgação da Associação Brasileira de Música (ABM), agremiação que dividiu com a revista o mesmo endereço da Casa Wehrs: Rua da Carioca, 47. Desde o início a revista contou com algumas colunas fixas como “Nossa Capa”, onde se comentava a personalidade cuja fotografia saía impressa na capa da publicação, a qual trazia, invariavelmente, a imagem de um compositor brasileiro. A coluna “Vida Musical” era dedicada aos acontecimentos mais importantes da vida de concertos no Rio de Janeiro e no Brasil; “Discos e Phonographos”, dedicada ao disco e ao rádio e “Revista das Revistas” era a seção que trazia dados das principais revistas de música estrangeiras. Segundo nota publicada no número de abertura da revista, “Weco” “fará o impossível para que seus leitores se tornem fieis e assíduos, e encontrem sempre nas suas paginas, qualquer assumpto que contribua para seu aproveitamento, illustração e cultura” (Weco nov. 1928: 3).

Voltando à resenha citada, de julho de 1929, Gallet começou mostrando a situação musical em relação aos “cursos e conferencias consagradas [sic.] ao ensino da historia e estética da musica, nos estabelecimentos alemães de ensino superior” para o ano escolar de 1928-1929 (p. 3) e constatou que “[e]m 28 cidades – 33 conferencistas realizaram 235 cursos de 2 a 4 vezes por semana”. Luciano Gallet afirmou ainda que os temas dessas palestras eram diversos e que se tratava “de cursos independentes do ensino de musicologia escolar dos inumeros conservatorios alemães” (Weco jul. 1929: 3). É com base nesse contexto idealizado da cultura musical na Alemanha, que o professor analisa a realidade brasileira. Para ele no Brasil “os estudos da musicologia estavam ainda por desenvolver-se” e

[a]fóra o Conservatorio de São Paulo do qual Mario de Andrade é professor de Historia da Musica, ignoro onde mais se estuda a materia. E para nós que labutamos no professorado, é triste e desanimador, constatar a ignorancia vasta que anda por ahi sobre o assumpto. Aliás muitas vezes mesmo entre aqueles que têm o dever de conhecel-o (p. 4).

O tom excessivamente carregado indica a necessidade imediata de atuar e permite vislumbrar que a carência de ações pedagógicas era ampla, não se restringindo a seu aspecto escolar.

Na mesma linha – valendo como indicador para mapear o problema, e também como indicação de culpados para ele – destacou-se o movimento Reagir, lançado na revista “Weco” de março de 1930⁵⁴ e do qual o próprio Luciano Gallet foi um dos principais líderes. Nesse número da revista o compositor Gallet analisou possíveis causas para o que ele chamou de crise enfrentada pelo setor musical. Minimizando os efeitos da crise econômica⁵⁵, de amplitude mundial, sentida naqueles anos, Gallet culpou, de modo enfático, a falta de educação e orientação musical como as verdadeiras causas do problema. Nesse sentido o autor culpou, em primeiro lugar, as rádio sociedades por espalhar “música ruim” pelo país, devido à falta de diretores artísticos que selecionassem bons exemplos musicais entre os possíveis. Essas sociedades foram culpadas também por atenderem ao gosto do público que, minimizando Gallet, não passava de “3 ou 4 radio-amadores que pelo telefone requerem a execução da peça admirada, em geral de mau gosto”. A situação seria ainda pior para a “música séria” por conta dos arranjos responsáveis por “mutilações inomináveis” (Weco mar. 1930: p. 4). Esta questão, recorrente entre outras deficiências e limitações apresentadas pela gravação e radiodifusão da música, será retomada adiante. A culpa pelo momento ruim foi dividida entre os editores de música e as fábricas de disco.

Para sanar o problema Gallet sugeriu um conjunto de reações entre as quais:

I) Acôrdo entre os editores. – Devem unir-se e juntos procurarem a mesma arma que os destróe agora, - as Radio-Sociedades [...] c) Confiem a direcção-artística de cada Radio-Sociedade a um artista que tenha consciencia de sua responsabilidade; d) Promovam conferencias de educação-artística-popular, como se faz em todas as partes do mundo civilisado; e) Deem assim ao publico os meios de compreender e elevar-se [...].

II) *Fabricas de Discos*. – As mesmas sugestões acima mas lembrando que é muito maior a sua responsabilidade, porque teem em mãos atravez do disco, os meios de educação imediata, desde que presida o criterio e não a ganancia de lucro descabido.

III) Funde-se ao menos uma Sociedade-de-Musica que proporcione meios de audição e educação colectiva e progressiva (Weco mar. 1930: p. 5-6). [Grifos do autor]

Em linhas gerais, os demais itens tratavam das seguintes questões: o item IV) abordava a necessidade de se desenvolver o gosto pela “música colectiva” desde as escolas primárias, além da fundação de corais, vistos como o “melhor meio de formação musical”; o V) tratava das bandas de música que, segundo Gallet, não só tinham a função de divertir como também de “educar o gosto do publico” e o VI) chamava a atenção para a obrigação do governo de “zelar pela conservação do gosto-de-arte intuitivo dos brasileiros” e de não onerar

⁵⁴ Segundo a própria revista “Weco” o artigo de Luciano Gallet havia saído publicado primeiramente em “O Globo”, de 22 de março de 1930, dado que reforça a ideia de que o movimento Reagir pode ter obtido alguma notoriedade no período.

⁵⁵ Segundo o Dicionário Grove, a crise dos anos 1930 – como decorrência da queda da Bolsa de Nova Iorque em 1929 – representou um impacto negativo sobre o universo do disco e do rádio como um todo.

excessivamente, na forma de impostos, as atividades musicais. O último item, o de número VII, lembrava às “autoridades municipais” que “um concerto não pode ser agravado de impostos como o vendeiro da esquina” (p. 6). A propósito, a questão de impostos sobre as atividades musicais e a condenação de seus altos valores foi bastante enfatizada no período tendo sido “Weco” um importante porta-voz dessas discussões.

Para finalizar seu manifesto, Gallet escolheu algumas estatísticas relativas às transformações no consumo de música nos Estados Unidos. Segundo o compositor, 15 anos antes, naquele país, o consumo de “musica ruim” era de 95% contra 5% de “musica melhor”. Já em 1930 a situação tinha se alterado drasticamente, pois há apenas 3 ou 4 anos havia se operado a inversão dos dados. Gallet citou ainda números de outra pesquisa que, aliás, se encontravam detalhadas na seção “Noticiário” do mesmo número da revista. Os resultados do “inquérito” realizado em São Francisco revelou que, entre trinta e cinco mil ouvintes de rádio, a preferência do auditório foi: 2016 votos para “selecções de Orchestra Sinfonica”. Além disso, 81% dos ouvintes revelaram a preferência pelos “Discos Records”, ou seja, “grandes obras musicas” e 14% preferiam “musica de camara” (p. 28). Diante disso, não era possível negar que a organização norte-americana era “formidavel em todos os sentidos” (p. 8).

Parece que houve certa repercussão de “Reagir” pela imprensa, por meio de artigos de apoio publicados em veículos como os jornais “O Globo”, “Diário Carioca”, “Diário da Manhã”, e em algumas revistas como “Para Todos”, “A Ordem”, “Movimento Brasileiro” e a própria “Weco” em seus dois números seguintes, o de abril e o de maio de 1930. Talvez a amplitude da repercussão deva-se ao fato de que, em todos os periódicos citados, os artigos assinados eram de autoria de vários especialistas musicais como Luiz Heitor, Renato Almeida, Tapajós Gomes, Otávio Bevilacqua, entre outros. Não foram apenas músicos, porém, os que manifestaram apoio ao movimento lançado por Gallet. Um bom exemplo de ressonância com as críticas desferidas em “Reagir” foi a adesão do poeta Manuel Bandeira (1896-1968). Esse momento foi marcado pela publicação de um artigo sobre o assunto no “Diário Nacional”, de 7 de junho de 1930, texto transcrito para a “Weco” de junho-julho do mesmo ano de 1930. O texto vale também como testemunho da presença do rádio no período. A propósito da febre pelo novo utensílio doméstico, Bandeira confessou:

[t]ive tambem o meu alvoroço com o radio... Comprei um aparelhosinho e durante algumas semanas andei captando as ondas dos raios dos clubes do Brasil... Um dia fiquei desesperado e quebrei tudo, porque nas tres sociedades que se disputam a primazia na educação e no gosto musical do nosso povo,

discavam simultaneamente a “Ramona”⁵⁶... Assim fazem com toda Ramona que aparece (Weco jun.-jul. 1930: 4).

Na sequência do texto o poeta declara sua anuência em relação às reclamações lançadas pelo compositor carioca e concorda com ele ao afirmar que “[c]om efeito as sociedades de rádio degeneram rapidamente em burocracias rendosas a serviço do commercio de discos e de rádio” (p. 4)⁵⁷. É oportuno lembrar que, em parte, a insatisfação de Bandeira com as rádio sociedades se devia à desconfiança em relação à “pureza” do material popular, deturpada pelos novos meios de difusão.

Qual foi a casa gravadora de discos que empreendeu fixar a musica deliciosamente virgem desses nossos sertanejos? Quem conhece no Sul o que os matutos pódem tirar de uma viola? A gente ouve essas cousas deturpadas pelos falsos matutos da Avenida, cantadores acafagestados, que reduzem o sertão a sketches de revista do Rocío. É por isso que de genuino só se escutam no Rio os sambas dos malandros do Estacio e as toadas soturnas das macumbas (Weco jun.-jul. 1930: 4).

Essa é uma questão recorrente no período, partilhada por diversos intelectuais, em especial por aqueles que, como Renato Almeida, manifestaram especial predileção pelo estudo do folclore, questão que estava presente também em iniciativas como a “Missão de Pesquisas Folclóricas”, financiada pelo Departamento de Cultura de São Paulo entre os anos 1935 a 1938⁵⁸.

A centralidade do rádio e do disco como instrumentos de educação e divulgação da música clássica nas ações dos especialistas musicais pode ser percebida pela recorrência das referências aos dois novos meios tecnológicos, com particular destaque para o papel central ocupado pelas rádio sociedades nessas discussões. Apenas como ilustração da convergência das opiniões dos articulistas mencionados seria oportuno destacar o comentário do poeta, compositor e crítico literário e musical, João Itiberê da Cunha (1870-1953), publicado originalmente em sua coluna do “Correio da Manhã”, de 12 de março de 1930. Para ele

[t]eríamos que principiar pelo estudo nas escolas primarias, onde a infancia deveria aprender as primeiras noções elementares, o gosto e o amor pela musica. Nada disso se faz. Muito ao contrario. Nos poucos estabelecimentos infantis que pretendem “ensinar” a nobre arte – antes não o fizessem – deturpam horivelmente o gosto das crianças (Weco abr. 1930: 4)

A referência ao universo infantil enseja uma pequena digressão por outro movimento importante no período, muitas vezes associado à figura emblemática de Villa-Lobos: o canto orfeônico. Nesse sentido é interessante atentar, em uma chave pouco usada, para o modo

⁵⁶ “Ramona” foi um verdadeiro “hit” do final dos anos 1920. Foi criada como canção que dava título ao filme homônimo baseado em uma novela de Helen Hunt Jackson. Foi gravada em 1928 pela cantora Dolores del Rio para o citado filme.

⁵⁷ A natureza comercial das fábricas de discos e principalmente das rádio-difusoras, como será visto, foi objeto da atenção e crítica de Curt Lange.

⁵⁸ A Missão será retomada mais adiante.

como a defesa do canto coletivo, no caso do compositor carioca, pode ser um indício, de certo modo, do ensejo de preparar o público e habilitá-lo assim para a apreciação do repertório moderno e para as suas próprias composições, repertório aperfeiçoado por ele em sua estadia na Europa⁵⁹. Nesse sentido é bom lembrar, segundo esclareceu Adhemar Nóbrega que

[q]uando Villa-Lobos regressou da Europa em 1930, foi dominado por um sentimento de desânimo e acabrunhamento ao retomar o contato com a realidade brasileira, cerceada por horizontes curtos, descrentes dos seus próprios valores e caudatária submissa dos valores culturais importados. Um público numeroso, é verdade, porém bitolado em esquemas rígidos e manipulado ao sabor das conveniências dos empresários [...] (Nóbrega 1970: 11).

Parece que a primeira proposta do músico em torno da defesa do canto orfeônico em uma perspectiva pedagógica foi realizada, precocemente, ainda em 1930, em São Paulo, quando Villa-Lobos havia regressado de sua viagem à Europa. “Durante sua estada na capital [...], o maestro apresentou à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo um plano de educação musical por escrito”, cujo andamento foi complicado pela revolução iniciada naquele ano (Kiefer 1986: 141). Posteriormente, quando Villa-Lobos já havia conseguido guarida para seu projeto junto ao Governo Provisório, ele manifestou grande atenção e interesse pelas possibilidades pedagógicas do disco. Conforme revelam os programas de canto orfeônico, tanto em sua versão de 1931, quanto aquele apresentado em 1946, o disco representava uma ferramenta pedagógica importante. Em relação ao programa de 1931, nota-se que, para as três séries, as aulas de música de 2 horas de duração eram divididas em: I. Canto e solfejo: que envolvia a parte prática propriamente dita e solfejo; II. Teoria Musical: cujo programa cobria os “elementos indispensáveis para ler e interpretar a notação musical” e III. Audição fonográfica: assim dividida: “a) Reprodução fonográfica de trechos de boa música” e “b) Grandes períodos da História da Música”. Segundo consta nesse tópico, os trechos gravados seriam repetidos várias vezes, “procurando fixá-los na memória dos alunos” (*apud* Lemos Júnior 2005: 28-30). O programa resultante da Reforma de 1946, não apresentava grandes diferenças qualitativas, apenas mudanças quantitativas, conforme estudou Wilson Lemos Júnior. Entre as várias unidades temáticas da versão de 1946 do programa de canto orfeônico constava: “f) História e Apreciação Musical” e para todas as séries estavam previstas “audições de discos comentados” com vistas, ao aprimoramento “do discernimento dos diferentes gêneros musicais” (*Apud* Lemos Júnior 2015: 32-3). Não necessariamente ligadas ao disco, mas sempre na mesma chave da educação musical, foram várias as iniciativas que notabilizaram Villa-Lobos como grande pedagogo. Dois exemplos

⁵⁹ Em sua viagem à Europa, da qual regressou em 1930, Villa-Lobos teve ocasião de se atualizar em relação às técnicas composicionais então em voga. Também o contato travado com outros compositores e artistas deve ter contribuído para que seus laços com a música moderna se estreitassem.

importantes são a criação do “Guia Prático” – obra que chegou a 11 volumes e é dedicada a auxiliar o professorado de iniciação musical – e a participação dele junto à Superintendência de Ensino Musical e Artístico, SEMA, órgão encarregado de planejar, orientar e desenvolver o estudo da música nas escolas primárias, no ensino secundário e nos demais departamentos da municipalidade do Distrito Federal. Seguindo sempre as iniciativas de Villa-Lobos de natureza pedagógica, conforme informa Vasco Mariz,

[a]inda em 1932, promoveu, pela primeira vez no Brasil, uma série de concertos para a juventude, realizados no Teatro Municipal, sob a regência de Walter Burle Marx, nos quais foram executadas músicas simples, precedidas de comentários explicativos (Mariz 1989: 101).

O reconhecimento de seu nome como pedagogo foi precoce e pode ser visto como tendo se concretizado no convite para representar o Brasil no “Congresso de Educação Musical”, realizado em Praga, no ano de 1936. Apesar de problemas decorrentes do atraso causado por avarias nos motores do “Zeppelin”, que o levava à Europa, realizou, como uma sessão extra do encontro, uma conferência sobre “a orientação do ensino musical no Brasil” (p. 103). No ano anterior, no primeiro número do “Boletín Latino-Americano de Música”, foi tema de um alentado artigo escrito por Francisco Curt Lange intitulado “Villa-Lobos, un pedagogo creador”.

Neste ponto caberia tratar da criação da citada ABM, cujo aparecimento revela tanto um desejo de reposta à crise que o setor musical enfrentava naqueles anos – pelo menos na visão de Gallet e outros especialistas musicais – como também, e principalmente, quanto um indício das expectativas em torno da necessidade de ações concretas com vistas à “elevação” do gosto musical no país.

No número de “Weco” de junho-julho de 1930, novamente Luciano Gallet toma a palavra para celebrar a criação da agremiação musical e expõe dados sobre sua fundação, objetivos, fundadores e comissões da ABM. Na seção “Objetivos”, em seu artigo 2º, lê-se:

A Associação Brasileira de Musica tem por objectivo elevar o nivel da cultura musical do Brasil, promovendo o desenvolvimento da musica em todo o territorio nacional, quer por meio de iniciativas proprias, quer prestigiando e incentivando as de outras organizações e pessoas (Weco jun.-jul. 1930: 10).

Mais adiante o artigo esclarece que, para alcançar-se tal intento, a ABM mobilizaria “todos os factores possiveis de divulgação musical, como: Sociedades de Radio, Editores [...]” (p. 11). Além disso, conforme rezava o documento, a ABM pretendia promover:

Cultura pelo Radio; Cultura pelo disco; Concertos; desenvolvimento do gosto popular atravez das bandas de musica; cultura musical na escola primaria; fundação de Sociedades de Musica de toda especie; culto e memoria dos grandes vultos musicaes brasileiros; theatro lyrico nacional; intercambio

nacional e internacional; congressos; e tudo aquilo que de qualquer forma possa interessar ao desenvolvimento musical do Brasil (p. 11).

Acompanhando a ótica de Gallet e de outros especialistas como Luiz Heitor, O. Lorenzo Fernández, Renato Almeida, entre outros fundadores da agremiação (p. 11), a iniciativa representava uma ação vigorosa e à altura das necessidades musicais do país. A empreitada tinha pretensões de irradiar-se nacional e internacionalmente. Assim é que no número seguinte de “Weco”, de agosto-setembro de 1930, a revista trouxe notícias de sócios correspondentes, como Emirto de Lima (Colômbia) e Mário de Andrade (São Paulo), além de novos nomes que passaram a compor o Conselho Diretor, como a citada pianista Amélia de Rezende Martins e até mesmo a escritora Cecília Meirelles. O número de “Weco” trazia também notícias de acordos firmados com as fábricas de discos e com as radio sociedades – “pondo todas ellas os seus microphones a disposição da Associação” – e (p. 11). Para a efetivação deste último item foi criada uma “Comissão de Fonografia”, dirigida por Lopes Gonçalves, Andrade Muricy, Lorenzo Fernández e Moacyr de Araújo, e à qual cabia “um vasto programma de acção, salientando-se a criação imediata da ‘Secção de Audições e Cultura pelos Discos’”, que realizaria concertos semanais (Weco jun.-jul. 1930: 13).

Se as expectativas dos especialistas musicais apresentadas até aqui trataram mais concentradamente da questão da “degradação” do gosto musical e de suas possibilidades de transformação por meio do disco e do rádio, além da questão pedagógica, tratada de modo mais amplo, no âmbito dos programas de ensino, o próximo texto é mais específico por relacionar não só a história da música, mas também a teoria musical, a leitura à primeira vista e também o disco e o rádio como meios “práticos” de educação musical.

O contexto do artigo “O ‘Ministerio da Educação’ e a Musica” – escrito por Arnaldo Estrella, para a “Weco” de dezembro de 1930 (p. 5-8) – é o da movimentação em torno da entrega de um memorial, ao “chefe do Governo Provisório” por uma das mais celebradas cantoras brasileiras do momento, Bidu Sayão (1902-1999) (p. 5). Segundo A. Estrella o texto do memorial expunha “as pretensões e as necessidades dos que no Brasil se dedicam a musica” (p. 5). Foi assim criada uma comissão que ficou encarregada de estudar a situação atual e prescrever soluções necessárias (p. 5). Para Estrella a arte musical no Brasil enfrentava duas formas de indiferença: a do governo e a do público. Do primeiro o autor solicitava então maiores subvenções para o Instituto Nacional de Música e as Escolas de Bailado e de Coros do Teatro Municipal. Na sequência de seu texto o pianista fez um levantamento das “deficiências pedagógicas” do INM. Começou sua análise justamente pela situação dos

pianos. Afinal, “não é com mãos pianos que se fazem bons pianistas...” (p. 5). Mesmo assim, não era esse o aspecto mais criticável do Instituto. Para o autor do artigo, o lado mais criticável da instituição era “sua orientação pedagógica” (p. 5-6). Sugeriu então uma “orientação mais pratica [...] para as classes de solfejo e theoria, assim como as de harmonia e composição” (p. 6). Para o pianista, os alunos que saíam do INM apesar de serem “bons virtuosos”, eram “quasi sempre *mãos musicos*” (p. 6) [grifos do autor]. Revelavam despreparo em relação a várias habilidades:

os pianistas diplomam-se sem o tirocinio do acompanhador; os violinistas, os cellistas, etc., sem noção da musica de camara; os cantores sem preparo para a scena lyrica; todos eles sem orientação bastante solida para ensinar e arcar conscienciosamente com as responsabilidades de professor e sem cultura sufficiente para comprehender as tendencias da arte e, sobretudo, a significação do movimento modernista brasileiro” (Weco dez. 1930: 6).

Estrella mencionou ainda a “hostilidade do governo” em relação à questão dos impostos, em especial, os “direitos alfandegários” que, segundo ele, tornavam “o instrumento, a musica, o livro de theoria e de historia musical excessivamente caro [sic.]” (p. 6). Não ficou de fora nem mesmo a crítica ao valor exorbitante da licença cobrada para a realização de um concerto⁶⁰.

Para o autor do artigo a solução não era fácil. Não bastava baixar o imposto, cabia ao governo “acima de tudo interessar o povo pela musica” (p. 6). Na opinião de Estrella, a educação musical precisaria “ser feita desde a infância”. Constatava, porém, o pianista que a arte não entrava “nas cogitações dos educadores e educandos” (p. 7). O descaso chegava ao ponto, segundo Estrella, “dos compendios de historia patria adoptado nas escolas omittirem o nome dos nossos grandes artistas do passado, inclusive o do inolvidavel José Mauricio” (p. 7).

O pianista chamava então a atenção da comissão para aquele ponto que parecia ser “o mais delicado e importante de todos”: “o progresso maravilhoso do disco” (p. 7). A atenção às transformações trazidas pelo novo recurso tornaria a organização da educação musical nas escolas “tarefa relativamente simples e barata” (p. 7). Isto porque “a phonographia é um meio efficiente e sobretudo pratico de educação e com o qual se podem colher os mais seguros resultados” (p. 7). Estrella não entrou em maiores detalhes em relação a como se chegar a esses resultados por meio do disco, mas enumerou alguns elementos coadjuvantes como:

promover audições especiaes para as escolas com o concurso de bons artistas; ministrar noções rudimentares de theoria e historia musical, sobretudo brasileira; e finalmente proceder á organização intensa dos corpos coraes, cujos beneficios aliás não se manifestam apenas no terreno musical, mas tambem no moral (Weco dez. 1930: p 7).

⁶⁰ Ver referência à questão da tributação das atividades ligadas à “música séria” feita pouco acima, neste mesmo tópico.

É muito recorrente no período, como é possível notar também na fala de Arnaldo Estrella, uma concepção platônica para a música. Para além de possibilitar a criação de um sentido de civismo, a música poderia também contribuir como formadora do caráter. Esta perspectiva está presente nos comentários de vários articulistas da RBM e será abordada a seguir. O valor ético da música pautou também, de certo modo, as concepções de educadores como Antônio de Sá Pereira, cujas considerações sobre o assunto serão igualmente tratadas na sequência.

Assim como para outros especialistas, para Estrella não ficaram de fora as “sociedades de radio”, uma vez que possibilitavam, em sua opinião, certa racionalização do ensino. Isto porque “um só professor” estaria “apto a dar aulas a todas as escolas, do Rio”, dispondo para tanto de apenas uma hora diária (p. 7). Contribuiriam também tais sociedades “irradiando conferencias e, sobretudo, musica melhor do que a que actualmente irradian” o que representava valiosa contribuição “para soerguer a arte musical” (p. 7). Não ficariam de fora nem mesmo os “milhares de amadores de Radio do Rio”, dos quais Estrella esperava a contribuição na forma de mensalidades para que as sociedades pudessem “manter excellentes orquestras e promover audições de primeira ordem” (p. 7). Além do mais, o pianista via o momento como oportuno, afinal acabava de ser criado o Ministério da Educação e, para esta instituição, Estrella pleiteava

a organização, de uma directoria ou secção, ou que outro nome deva ter, que exclusivamente delibere sobre os assumptos musicaes, e que essa secção seja entregue a um musico perfeitamente inteirado das necessidades do nosso meio” (Weco dez. 1930: p. 7).

Afinal “enquanto a arte não estiver sob a direcção suprema de artistas, não progredirá” (p. 8).

Finalmente, como o momento era de “reconstrução” ficava então o “Sr. Presidente” do Governo Provisório com o dever de interessar-se por essas questões (p. 8). Talvez não fosse coincidência que no mesmo número de “Weco” tenha sido dada a notícia da escolha de Luciano Gallet para o cargo de diretor, ou mais precisamente, interventor do INM. Talvez essa nomeação representasse – na ótica desses especialistas musicais – que a “indiferença” dos governos precedentes pela “melhor” música estivesse começando a mudar.

Ainda um exemplo poderia ser mobilizado em termos da associação da história da música com a pedagogia do piano. Organizava-se em São Paulo, sob os auspícios de “A Tarde

da Criança⁶¹” um concurso de piano que premiava pianistas menores de 14 anos. Segundo o artigo “Premio ‘Luigi Chiaffarelli’” o certame constituía

um pretexto eccellente para que os alumnos dos cursos de piano se apresentem ao publico, habituando-se desde cêdo ás emoções da vida de concertista, e um incentivo de valor inestimavel para a formação musical da criança.

Nesse ambiente de emulação constante, de constante actividade, ao contacto do publico, sollicitados ao estudo, desejosos de brilhar, vão-se preparando os “vistuosi” [sic.] de amanhã (Weco out.-nov. 1930: 10)⁶².

O que chama a atenção entre os requisitos a serem cumpridos pelos candidatos mirins, como destacava o artigo, é que “além das provas habituaes [...] há uma prova de ‘historia da Musica’ e outra de leitura á primeira vista”. Para o ano de 1931, as provas contemplavam para além das obras a serem executadas “Exame oral de theoria musical sobre os seguintes pontos: [...] b) Biographia dos autores cujos estudos e musicas os concorrentes executarão neste programa” (p. 11). Infelizmente o artigo não explica com maiores detalhes de que modo o conhecimento da história da música – entendida como estudo da biografia dos compositores – poderia auxiliar na execução das peças do concurso. De qualquer modo essa apropriação da história da música representa um evento singular na pedagogia do piano, sobretudo se considerarmos que, salvo engano, os concursos de piano da atualidade, mesmo os infantis, não contemplam nenhuma prova teórica dessa natureza.

A propósito, parece ter havido muita expectativa em torno da mobilização da história da música como instrumento de educação musical e, em especial, da pedagogia dos instrumentos e, sobretudo do piano. O musicólogo de origem alemã e professor das universidades de Harvard e Indiana Willi Apel (1893-1988), no verbete “Music Education in the United States”, do “Harvard Dictionary of Music”, indica que muitos conservatórios americanos, reconhecendo que a musicalidade não significava exclusivamente “brilho técnico” (*brilliance in technique*) prestavam “não pouca atenção ao estudo da história da música e dos estilos musicais” (Apel 1944: 471). Na mesma direção, o professor de pedagogia musical do Instituto Nacional de Música, Antônio de Sá Pereira (1888-1966), em um artigo sobre conferências como difusão cultural, tratando da importância da cultura geral como coadjuvante da cultura musical, declarou sua grande desconfiança “da compreensão que possa

⁶¹ “A Tarde da Criança” foi uma iniciativa de Isabel Azevedo von Ihering que inicialmente acolhia em sua casa na Rua Doutor Veiga Filho crianças talentosas mas sem recursos financeiros. Nessas reuniões musicais, a esposa do naturalista Rudolf von Ihering, dona Belinha, como era conhecida, recebia figuras importantes como o escritor Amadeu Amaral entre outras personalidades da capital (Câmara Municipal de São Paulo Processo nº 6700 de 1957). A iniciativa se transformou em concursos de piano e violino cujo prêmio levou o nome do famoso professor de piano “Luigi Chiaffarelli” (Leite 2011: 83).

⁶² Há uma notícia na (Weco jan. 1931: 22) sobre o 68º festival de “A Tarde da Criança”, realizado em São Paulo, no Teatro Municipal, em 27 de dezembro de 1930.

ter da música de Debussy, o pianista que nunca viu um quadro de Corot ou de Carrière, ou nunca leu versos de Verlaine!”. (RBM set. 1938: 25). O comentário de Sá Pereira parece ilustrar as discussões de Leon Botstein (1992) sobre o letramento musical (musical literacy) construído a partir da leitura de textos escritos⁶³ (Botstein 1992). Escrito para a RBM, o artigo “Atividades peri-escolares do estudante de música” remete também a outra questão interessante relativa à educação musical: a criação de cursos de extensão universitária, comumente organizados na forma de conferências muitas vezes ilustradas com discos. Uma digressão parece oportuna para se ter presente alguns dados sobre o perfil da RBM.

A revista foi fundada por iniciativa do professor Guilherme Fontainha – diretor do então Instituto Nacional de Música e membro do Conselho Universitário da Universidade do Rio de Janeiro e posteriormente Universidade do Brasil – tendo sido presidente da “Comissão Diretora” da revista até 1938, quando foi substituído por Antônio de Sá Pereira. Desta comissão fizeram parte também os professores Lorenzo Fernández, Luiz Moretzsohn e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, sendo este último substituído por Assuero Garritano a partir do sétimo volume da publicação (1940-41).

Em seu número de abertura Guilherme Fontainha esclarecia que a função do INM não era “a de formar instrumentistas virtuosos”, mas “preparar professores e musicistas, com cultura sólida e variada”. Ainda segundo Fontainha, de todos os institutos de que se compunha a Universidade do Rio de Janeiro, “o que maior alteração sofreu com a reorganização do ensino no Brasil foi o Instituto Nacional de Música”. De “simples escola de aprendizagem do piano, canto e vários instrumentos” passou – por obra da reorganização elaborada por Francisco Campos – ao ensino universitário, onde o cultivo de sólida cultura geral permitiria ao aluno libertar-se do mestre e atingir sua personalidade musical. A publicação da revista vinha então para completar lacuna existente até então e para que “o aluno pudesse acompanhar todos os passos do progresso musical” do Instituto Nacional de Música (RBM mar. 1934: 1-2).

Sua circulação, inicialmente trimestral, sofreu várias alterações. Do ponto de vista de seu financiamento foi custeada inicialmente por meio de rendas internas do INM, passando a contar com verba própria no orçamento geral da República (RBM set. 1938: 6). Desse modo, a partir de 1942, por decisão do Conselho Técnico Administrativo da Escola Nacional de Música, a RBM passou a ter distribuição gratuita (RBM v. 8 1942: 138).

⁶³ Nesse sentido ver o item “1.1 Escutando por meio da leitura: mudanças na percepção e na pedagogia musicais”.

Surgida no âmbito acadêmico, desde seu início a revista pôs em prática, de modo bastante enfático, a permuta⁶⁴ com outras publicações, que por volta de 1938, já contabilizavam mais de 70 periódicos cuja consulta era disponibilizada pela biblioteca da escola, seção que teve por diretor, entre 1932 e 1939, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Como referido, o musicólogo exerceu também o cargo de secretário de redação da revista. Alguns colaboradores eram fixos, ou escreviam com muita frequência, como era o caso de Luiz Heitor e Antônio Sá Pereira; outros participavam esporadicamente como Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e Otavio Bevilacqua. Havia também colaboradores estrangeiros que escreviam textos exclusivamente para a RBM (dez. 1936: 330). Entre esses correspondentes internacionais destacou-se o compositor e regente francês Henri Rabaud (1873-1949), além de colaboradores alemães, suíços e portugueses. Teve participação bastante destacada Otto Mayer-Serra (1904-1968), musicólogo com formação em Berlim sob a orientação de Sachs e Hornbostel e que se transferiu para Barcelona. Quando ainda estava na Alemanha, Mayer-Serra trabalhou também na Berlin Reichsrundfunk, como assistente de Hermann Scherchen (1929-31). As contribuições de especialistas musicais estrangeiros traziam informações sobre a vida musical no exterior e a produção musicológica fora do Brasil.

A revista possuía algumas colunas fixas como “Arquivo de Música Brasileira”, seção onde eram publicados comentários musicológicos de Luiz Heitor sobre as obras musicais editadas pela revista na forma de suplemento; “Necrológio”, que homenageava personalidades musicais ou professores do Instituto; “Periódicos em Revista”, que trazia normalmente uma resenha, ou tradução, de algum artigo publicado em revista estrangeira, além de uma listagem das publicações recebidas na forma de permuta, com indicação dos títulos dos artigos e seus autores e de duas outras colunas que para efeito desta pesquisa são bastante significativas.

⁶⁴ A permuta representava uma forma de intercâmbio entre os vários periódicos publicados no período. No caso da RBM, seus exemplares eram trocados por publicações brasileiras e estrangeiras. Esse procedimento não só contribuía para uma significativa divulgação das publicações estrangeiras no Brasil, inclusive de seu conteúdo, como também dava visibilidade no exterior ao que se publicava no país. Segundo o exemplar de setembro de 1938, em um balanço das contribuições do professor Guilherme Fontainha – que, naquele momento, foi substituído na direção da revista por Antônio de Sá Pereira – o ex-dirigente, fundador da publicação, havia conseguido, naquele ano, realizar a permuta “com mais de 70 congêneres da Europa e de todo o mundo” (RBM set. 1938: 6). Contribuiu particularmente nesse sentido a seção “Periódicos em revista”, sobretudo através da subseção “Recebemos”. Além de traduções e comentários sobre artigos estrangeiros, publicados no início da coluna, ao final dela eram elencados os vários periódicos recebidos pela comissão diretora da RBM, sendo que, em muitos de seus números, eram indicados os títulos e autores de cada artigo. Dois aspectos que podem ter contribuído também para o aprofundamento de certo intercâmbio de ideias é o fato de que o material recebido do exterior ficava sob a guarda da biblioteca do INM (posteriormente ENM), sendo sua consulta possivelmente facultada aos consulentes da instituição. Em segundo lugar, a revista possuía um conjunto de “colaboradores estrangeiros”, parceria que se iniciou em dezembro de 1934, conforme notificava a revista. A nota informava ainda que “todos os trabalhos publicados [...] são *originaes* escriptos *especialmente e exclusivamente* pra ella [RBM]” (RBM dez. 1934: 330). [Grifos do autor]

Durante quase todo seu período de publicação, a revista contou com duas colunas fixas dedicadas ao universo do disco e do rádio, “Música em discos” e “Radiodifusão”, na grande maioria das vezes, assinadas respectivamente pelo compositor Francisco Mignone e Aluizio Rocha. A primeira tinha por objetivo fazer a crítica de lançamentos do repertório da música clássica. Mignone usava o espaço também para discutir as limitações tecnológicas impostas à gravação – como, por exemplo, a “inadaptabilidade” do piano⁶⁵ ao seu registro mecânico – revelando expectativas em torno da superação de algumas das deficiências apresentadas pela gravação de discos naqueles anos. Também significativa era a missão do disco, conforme vista por Mignone, de cumprir o papel de “meio de eficaz divulgação sinfônica e cultural”, sobretudo em um país como o Brasil, naqueles anos, “possuidor de um reduzido número de orquestras” (Mignone mar. 1934: 90).

A outra coluna, voltada para o universo da radiodifusão, mostrava a centralidade dessa questão e, ao mesmo tempo, um possível interesse de especialistas musicais ligados à música “séria” de acompanhar e se aprofundar nessas discussões. Entre os inúmeros temas desenvolvidos por Aluizio José da Rocha – representante da seção de fonografia e radiofonia do Departamento de Música da Associação dos Artistas Brasileiros – destacavam-se dois tipos de preocupações. De um lado estavam as questões burocráticas, como: a regulamentação da radiodifusão brasileira, o financiamento público ou privado dessa atividade, o problema do “reclame” e a natureza do regime de radiodifusão, isto é, se estatal ou baseado na livre concorrência. De outro lado situavam-se questões mais técnicas, como: o comprimento das ondas de transmissão e suas consequências, problemas de interferência nas transmissões e até mesmo discussões sobre a “técnica” de uso do microfone⁶⁶. Não estavam de fora de seu horizonte de análise as questões pedagógicas, como por exemplo, logo no número de abertura, a notícia de um sistema de ensino do violino pelo rádio, empreendido nos Estados Unidos por Joseph Maddy, “chefe da seção musical da Universidade de Michigan”. O método, segundo Rocha, era bastante simples. O professor Maddy se instalava junto a um microfone em uma sala ampla, ditava “suas lições coletivas” e formulava “as indicações individuais” que os alunos escutavam “perfeitamente por meio de alto-falantes” (RBM mar. 1934: 101-2).

Entre as mais importantes concepções de Aluizio Rocha que frequentemente apareciam em seus artigos destacava-se sua visão do rádio como “elemento de cultura e de coesão do espírito nacional” e o único meio que, “por sua incomparável faculdade de atingir a

⁶⁵ Essa questão será desenvolvida no tópico “2.3 ‘Deficiências’ percebidas na gravação e irradiação do som”.

⁶⁶ Essa questão será retomada logo à frente.

todos os recantos da Terra”, poderia realizar “o milagre do mestre ubíquo e onisciente do nosso povo” (RBM mar. 1934: 95). Não pode deixar de ser sublinhado o esforço de Rocha de aproximar o debate sobre a radiodifusão brasileira de seu equivalente na Europa e nos Estados Unidos, de onde o articulista trazia sempre inúmeras novidades.

A riqueza das colunas “Radiodifusão” e “Música em Discos”, respectivamente do especialista em fonografia e radiodifusão Aluizio Rocha e Francisco Mignone, sugere que as mais candentes questões ligadas aos novos meios tecnológicos de transmissão do som estivessem presentes de modo destacado na pauta dos especialistas musicais.

Voltando ao tema dos cursos de história da música criados no âmbito da extensão universitária é preciso destacar que a principal motivação do aparecimento deles parece ter sido a impossibilidade dos cursos de história da música em nível de graduação atingir seus objetivos. O que parece indicar que a missão de educar musicalmente era uma tarefa difícil de ser atingida, mesmo no ambiente mais favorável e intelectualmente mais estimulante da universidade.

Como disciplina do então ensino primário e secundário, a história da música já havia sido destacada como fazendo parte dos programas escolares, de 1931 e de 1946. Estava presente em escolas do Rio de Janeiro, Curitiba⁶⁷ e também em Pernambuco⁶⁸.

A história da música pode ser encontrada também como disciplina de inúmeros conservatórios. Assim havia afirmado Willi Apel para o contexto norte-americano (Apel 1944). No Brasil, seguindo o exemplo do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo – desde 1904, data de sua criação – também o Conservatório de Música do Distrito Federal, fundado em 3 de janeiro de 1934, oferecia a matéria, em parceria com a história da música brasileira, para alunos de vários de seus cursos. O professor de ambas as disciplinas, mencionado no início deste tópico, era membro da “Comissão de Fonografia” criada pela ABM, destacamento responsável, entre outras tarefas por concertos de discos: tratava-se do musicólogo Antônio de Freitas Lopes Gonçalves.

Em um artigo de setembro de 1938 – sobre a significativa contribuição do professor Guilherme Fontainha como diretor da ENM – foi destacado o “curso de Extensão Universitária” de “história da música” realizado pelo professor Vincenzo Spinelli oferecido na

⁶⁷ Sobre a presença da história da música nas escolas de Curitiba ver (Lemos Júnior 2005).

⁶⁸ Sobre a presença da história da música nas escolas de Pernambuco ver o “Programa de Ensino de Música” das escolas públicas daquele estado, texto assinado por um veterano no assunto: Fabiano Lozano (Programa do ensino de música [...] 1930: 13).

forma de conferências “ilustradas por ótimos artistas patricios” (RBM set. 1938: 8). O valor dessa iniciativa, vista como “de grande brilho e interesse” pelo autor da matéria, pode ser mais bem dimensionada no contraste com a realidade norte-americana. Sá Pereira, em artigo já citado sobre atividades “periescolares”, ou seja, que acontecem na escola, mas não integram o currículo, contou que lendo um número do “The New York Times” se espantou com a grande quantidade de conferências ali noticiadas. A seção especial “What is going on this week” trazia em sua programação temas que iam da “Arquitetura grega” até “A ditadura soviética”. Para Sá Pereira o único inconveniente para o interessado seria o “embaraço da escolha” (RBM set. 1938: 24-5). Diante das diferenças em relação à situação no Brasil, o pedagogo opinou:

Impressonada com a nossa pobreza neste campo de atividade social, fica a gente a querer descobrir a causa dessa nossa estagnação, dessa falta de curiosidade intelectual do grosso do nosso público. Será por carência de escritores e artistas capazes de sustentar um movimento de conferências dessa natureza? Não parece provável, pois realmente podemos contar com bom número de intelectuais que a uma brilhante cultura aliam os dotes nada faceis do conferencista. Não, o que nos falta é simplesmente: *ambiente* (RBM set. 1938: 25). [Grifo do autor]

A visão pessimista de Sá Pereira pode ter sido agravada pela constatação de que a iniciativa de oferecimento das várias conferências de extensão nos EUA partia dos próprios alunos. Apesar da leitura desiludida do pedagogo, parece que já havia alguma movimentação no Brasil no sentido de organizar esse importante segmento da atividade acadêmica. Nesse sentido, João Itiberê da Cunha, em artigo de 1936, menciona um curso de extensão de história da música no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal que teve por professor o crítico literário Andrade Muricy. Chamou a atenção principalmente a organização do curso na forma de ciclos de conferências documentadas por discos, informação que Itiberê da Cunha sublinhou em seu artigo devido a seu caráter de ineditismo (RBM mar. 1936: 17). Cunha revelou também que, para ele, uma história da música em um curso de extensão universitária não deveria ser “árida”, ao contrário, deveria tratar a música como “fenômeno vivo”. Assim concebida, a história da música teria seu papel pedagógico e de divulgação potencializado junto ao público⁶⁹.

Também significativo nesse sentido foi a sugestão dada por Antônio de Sá Pereira de criação de um curso de “Estética e Apreciação Musical” no INM, com a finalidade de “elevar o nível de cultura artística dos alunos” (RBM 3º-4º fascículos 1937: 149-150). A particularidade desse curso era contribuir para desafogar o recém-criado curso de “História da

⁶⁹ No mesmo trecho vale a leitura das observações de Brasília Itiberê sobre o “didactismo arido” que costumava caracterizar “os cursos e compêndios de Historia da Musica” (RBM mar. 1936: 17).

Música e Fok-Lore”, uma vez que o programa deste último era “muito extenso e carregado” (p. 150-1).

Parece que o uso da história da música no meio acadêmico – como disciplina de graduação ou de extensão universitária – foi superado pelo uso que dela se fez em conferências. Dentre estas últimas, algumas eram radiodifundidas enquanto outras se faziam valer de discos como recurso educativo. O próprio Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, professor de folclore do Instituto Nacional de Música, publicou em opúsculo, dois trabalhos⁷⁰ produzidos inicialmente “sob a forma de palestras radiofônicas”. Segundo uma resenha da época, esses textos se destacavam pelo caráter “perfunctório” com que tratavam seus objetos, critério que, para o autor da resenha, convinha ao rádio (RBM mar. 1938: 89-90). A propósito, foram inúmeros os críticos do período que se utilizaram do adjetivo “perfunctório” – com seu significado de “superficial” ou “ligeiro” – para destacar a pertinência de algumas iniciativas de divulgação musical.

Também como crítico musical Luiz Heitor contribuiu para a promoção de iniciativas voltadas para a “educação artística do povo”. Nesse sentido, ele noticiou que o Departamento de Cultura de São Paulo estava promovendo “grandes concertos, primorosamente preparados, explicados singelamente ao público, por meio de um alto-falante instalado na sala de espetáculos [...]”. Ao crítico não escapou o fato de que a entrada era franca e que o público que “superlotava o teatro” tinha perfil bastante modesto (RBM set. 1938: 63). Muito provavelmente Luiz Heitor estivesse se referindo aos Concertos Comentados de Discos organizados por Oneyda Alvarenga⁷¹.

A iniciativa seguinte pode ter se inspirado nos concertos organizados por Alvarenga em São Paulo, porém o que a tornou viável foram algumas aquisições realizadas pela ENM. O número de 1943 da RBM noticiou a compra pela escola de uma grande vitrola com quatro alto-falantes que seria instalada no Salão Leopoldo Miguez. Segundo a notícia, o equipamento permitiria a realização de “concertos de discos, acompanhados possivelmente de conferências instrutivas”. Para tal fim, diz a notícia, a Escola estava ampliando consideravelmente a sua discoteca. Na sequência da notícia é apresentada uma relação das últimas aquisições de discos feitas pela Escola, na qual aparecem vários títulos de compositores clássicos (RBM v. 9 1943: 160). A lista de compra era grande e contemplava também livros sobre música, dentre os

⁷⁰ Trata-se dos textos “Algumas reflexões sobre folcmúsica no Brasil”, de 1936 e “Caminhos da Música Sul-Americana”, de 1937.

⁷¹ Essa iniciativa será analisada no Capítulo 4.

quais se destacavam vários títulos de história da música. Aliás, no que diz respeito ao uso do disco como recurso pedagógico no então INM, é possível retroceder até 1930. Segundo notícia da revista “Weco”, Aloísio de Castro, Diretor do Departamento Nacional de Ensino entre 1927 e 1932, “providenciou [...] para que fossem doadas ao Instituto algumas *Victrolas* que serão destinadas a fins pedagógicos”. Segundo a nota, “[n]em se discute o benefício enorme da doação magnânima” (Weco mar. 1930: 29).

As conferências com fito de divulgação musical contavam também com iniciativas de particulares, como era o caso daquelas organizadas por Dona Ema Romero dos Santos Fonseca, na cidade de Lisboa. No artigo que tem por título “Bilhete de Lisboa”, escrito por G. de Bettencourt para a “Weco” de abril de 1930 (p. 10-11) é mencionada a publicação da obra “Seis anos de divulgação musical”. Trata-se de um conjunto de “conferências realizadas pelos mais considerados criticos portugueses, nos serões organizados pela senhora” Ema Romero (p. 10).

Parece que até programas radiofônicos existentes foram alterados para melhor cumprirem seu papel pedagógico e de divulgação musical. Esse é o caso do programa “Ondas Musicais”, patrocinado pela “Companhia de Carris, Luz e Força do Rio de Janeiro”, que originalmente irradiava concertos de obras clássicas e que posteriormente passou a transmitir “conferências sobre temas musicais, ilustradas com discos e lidas no microfone pelos nossos principais críticos e professores”. Entre os conferencistas e músicos que participaram da primeira série do programa estavam Andrade Muricy, Eurico Nogueira França, Luiz Heitor e Otavio Bevilacqua (RBM v. X 1944: 178-9). Na França, por sua vez, parece que a prática era bem anterior. Segundo o artigo “As palestras musicaes de propaganda”, publicado na “Weco”, uma comissão francesa voltada ao “desenvolvimento dos estudos musicais” estava irradiando pela “Rádio Paris” (1.750 m – 8 kw) palestras sobre temas musicais com “audição de discos”. Parece também que a iniciativa foi apoiada por várias agremiações musicais daquele país (Weco out. 1929: 30).

A história da música foi empregada até mesmo pelas casas produtoras de discos, provavelmente para facilitar a apreciação do repertório da música clássica e, conseqüentemente o consumo dessas obras. Por exemplo, em uma transcrição de um artigo do musicólogo e poeta colombiano Otto de Greiff, feita por uma aluna da ENM, foi noticiado o aparecimento de “discos de caráter educativo e histórico”. Greiff citou a “Antologia Sonora”, sob a direção de Curt Sachs, que antes do início da Segunda Guerra Mundial “havia produzido em Paris uma centena de discos de musica medieval, do Renascimento e do

período Barroco” dando a conhecer “a música dos trovadores, a missa de Guillaume de Machaut, as antigas baladas italianas, os primitivos da música espanhola, etc.”⁷² (*Apud* Porto In: RBM v. X 1944: 176). Na mesma linha Willi Apel apontou a coleção “Columbia History of Music by Ear and Eye” que se destacava também por difundir um repertório “raramente ouvido em salas de concerto” (Apel 1944: 572). Parece que houve preocupações como a de introduzir “coleções de discos” (record collections) em bibliotecas de todo o mundo. Com essa filosofia, a “Carnegie Corporation”, segundo informou Willi Apel, organizou “seleções musicais” (music sets) para faculdades e escolas e cuidou também da distribuição destas gravações e também de livros e partituras para instituições selecionadas (Apel 1944: 572).

A música gravada era cada vez mais difundida, e seu valor como referência musical acabou se equiparando ao do livro, como revelam obras sobre música e, mais especialmente, sobre história da música. Como foi citado, Percy Scholes indicou na bibliografia de seus textos desde rolos para pianola até gravações, desde que essas referências estivessem disponíveis ao leitor. Do lançamento do seu “The Listener’s History of Music”, publicado em 1923, em diante, as referências aos registros musicais só cresceram. É por essa razão que anos depois Otto de Greiff pôde afirmar:

A tal ponto é importante a influência dos discos na cultura musical que, atualmente, é raro aparecer um livro de história ou crítica musical que não traga, com a costumeira secção bibliográfica, outra destinada a indicar os discos que possam servir de complemento elucidativo para o leitor” (*Apud* Porto In RBM v. X 1944: 176).

Chegando a conclusão similar, Willi Apel, no verbete “Phonograph and recorded music”, do “Harvard Dictionary of Music”, publicado em 1944, afirmou que “[a] maioria dos livros modernos sobre música incluem listas de gravações e muitas resenhas críticas de música gravada têm surgido” (Apel 1944: 572).

No Brasil essa tendência pode ser ilustrada por meio do já citado “Compêndio de História da Música”, de Mário de Andrade. Aliás, desde o final dos anos 1920, ele próprio, como professor do CDMSP, já andava a apontar as vantagens pedagógicas e de “vulgarização” musical oferecidas pelos discos. Em um interessante artigo de 1928, intitulado “Disco e Fonógrafos”, o escritor defendeu que naqueles dias já era possível

⁷² Greiff fala também de outras produtoras de discos “quase desconhecidas” como as francesas L’Oyseau Lyre e Lumen, que haviam publicado a obra de Couperin “e os tesouros da música antiga”. Cita também algumas americanas, como Musicraft, que se especializaram na música de Bach, seus filhos e contemporâneos e ainda casas como a Technicord, Timely e Gamut, responsáveis pelo registro de diversas épocas da música antiga. Para Greiff, “[e]nquanto as grandes firmas nos dão, a cada momento, uma nova versão interpretativa da Sinfonia Inacabada, da Patética, de Tchaikowsky, ou da Sheerazada de Rimsky-Korsakoff, essas firmas modestas editam cantatas de autores menos conhecidos, quando não as últimas manifestações da música contemporânea, como é o caso dos Novos Amigos da Música” (*Apud* Porto In: RBM v. X 1944: 176).

a gente falar que gosta de fonógrafos e discos sem que os professores de música se riam. Não é mais possível que eles debiquem uma produção musical que pela perfeição, sem abrir concorrência com os concertos e com a música individual, é manifestação perfeitamente legítima e agradável de arte. (Diário Nacional 11 mar. 1928: 2).

Mário de Andrade defendeu ainda – como perfeitamente legítimo – o uso do fonógrafo em uma “terra em que a manifestação artística, boa mesmo, só aparece quando em quando”. Para ele, esse gênero de escuta estava alcançando também “um lugar indispensável até na musicologia”. E ainda chamou a atenção para um aspecto intrínseco em relação à “escrita” da história da música ao citar o caso de um livro sobre esse assunto saído na Alemanha. A publicação – “abolindo as citações musicais, tão imperfeitas quase sempre para o leitor perceber o efeito citado” – fazia ao pé da página apenas a indicação “[d]isco tal, casa tal” (Diário Nacional 11 mar. 1928: 2). A partir daí, no lugar de ler o fragmento musical, o leitor poderia ouvir a obra em questão.

Ao propor a mudança do fragmento musical editado na forma de partitura para o exemplo musical na forma de exemplo sonoro, o autor parece atenuar, de certa forma, a tensão identificada por Jean-Jacques Nattiez no citado artigo “O Desconforto da Musicologia” (2005). Para o musicólogo francês a musicologia mantém uma relação ambígua com o seu objeto, uma vez que, enquanto a música produz “som” como resultado, a musicologia se estrutura como um discurso textual (Nattiez 2005). Nesse sentido, ao permitirem essas novas obras que a história da música também “soasse”, os dois discursos – aquele dos sons e o do texto – parecem ter feito um movimento de aproximação⁷³.

Mário de Andrade aproveitou ainda – em suas colunas do Diário Nacional – para falar sobre as dificuldades encontradas por ele, como professor de “estética histórica da música, no Conservatório”, no que diz respeito à tarefa de dar exemplos e fazer citações (Diário Nacional 11 mar. 1928: 2). Terminou o texto afirmando:

Minha convicção é que as casas de ensino musical deviam possuir um bom aparelho fonográfico e uma Discoteca. Só mesmo com isso um professor de História Musical, de Estética, ou mesmo um professor de instrumentos podia dar aos alunos um conhecimento verdadeiramente prático e útil. Quanto à História, então, acho que a utilização das vitrolas modernas está se tornando uma precisão imperiosa. (Diário Nacional 11 mar. 1928: 2).

⁷³ Acho que aqui caberia um breve olhar para a situação atual do ensino de história da música. Mesmo que a totalidade dos textos escritos sobre o tema se utilizem de exemplos musicais transcritos na forma de partitura, uma das referências mais importantes no assunto, o livro de D. J. Grout, Claude Palisca e J. Peter Burkholder, “A History of Western Music”, atualmente em sua 8ª edição, é acompanhado de duas antologias: uma de partituras e outra de fragmentos gravados. Não devem ser menosprezadas também as próprias possibilidades trazidas pela internet. Sítios como o “youtube” permitem que a leitura de um livro de história da música hoje possa ser completamente “sonorizada”. Esse movimento parece funcionar como estímulo para que a tensão entre o “texto” e o “som” mencionada por Nattiez seja atenuada, pelo menos nas obras sobre história da música.

Não obstante as considerações sobre os usos pedagógicos do disco trazidas até aqui através dos comentários dos especialistas musicais, gostaria de retomar as observações do citado de Otto de Greiff para esclarecer, em um nível mais específico, os recursos pedagógicos inéditos facultados pelo registro mecânico.

Conforme dito pouco acima, o texto de Greiff foi transcrito por uma estudante da ENM na “Seção do Aluno”, uma nova coluna da RBM. Ao introduzir o artigo do musicólogo colombiano, Ana Maria Sobrino afirma:

É o caso dos concertos de discos de classe. Infelizmente, o nosso meio ainda não os aceitou com muita simpatia. Num salão de concêrto, a maioria dos ouvintes não se habitua a penetrar no sentido de uma página musical se não vê o solista ou se não tem diante de seus olhos a orquestra. Quando muito ouve audições de discos de classe pelo rádio, em programas freqüentemente falhos de cunho artístico ou didático, algumas vezes entremeados de anúncios desinteressantes e vulgares (RBM v. X 1944: 175).

Apesar das resistências do meio musical aos concertos de discos, a aluna vislumbrava na fonografia “o meio mais viável para uma educação musical, a mais completa possível” (p. 175). Para Ana Maria a leitura do texto de Greiff “revigorou” suas ideias e, por essa razão, julgou “que seria útil retirar do artigo os pensamentos fundamentais e transcrevê-los aqui, na esperança de que mais outras sementes venham juntar-se e os frutos possam ser menos ‘racionados’...” (p. 175).

O texto de Greiff permite vislumbrar uma possível explicação para o uso da história da música e do disco para a pedagogia musical. Segundo informou o autor, discos com caráter educativo eram usados “pelos estabelecimentos de ensino nos países mais adiantados” a tal ponto que, naqueles anos não se justificava mais “um curso de História da Música sem êste valiosíssimo auxiliar”. Quanto às possibilidades oferecidas pela gravação, Greiff explicou:

O disco permite a repetição indefinida de passagens interessantes, a comparação imediata de uma época com outra, de um estilo ou de uma maneira de interpretar com outra diversa (*Apud* Porto In: RBM v. X 1944: 176)

Com um toque de ironia, Greiff chama ainda a atenção para outra vantagem do uso do disco, por sua vez, derivada da separação entre “o solista” e a execução da obra. O musicólogo lembrou que “como o disco não sente, o professor está à margem do irritável gênio dos artistas intérpretes para sua tranquilidade e a dos seus...” (p. 176). Paralelamente, a “repetição indefinida de passagens interessantes” referidas por Otto de Greiff remete ao mesmo tempo a duas possibilidades de escuta tornadas possíveis somente com o advento do disco.

Para se compreender melhor a questão talvez ajude ter presente as mudanças nos modos de ouvir resultantes da separação entre o fazer e a escuta musical, processo que pode

ser precocemente identificado na especialização do músico durante o século XIX já referida por Leon Botstein. Na mesma direção, Fernando Iazzetta vê nos séculos XVII e XIX um processo de “segmentação das atividades de produção e uma especialização crescente das habilidades individuais” (Iazzetta 2013: 12). A dificuldade crescente do repertório, conforme já havia notado Lévi-Strauss (1997), liberou o público a ocupar a posição de ouvinte. A fonografia por sua vez permitiu que se instaurasse uma escuta muito diferente daquela existente em ambientes como salas de concerto. Para Iazzetta os meios de gravação permitiram “o controle total do fluxo musical do tempo” (Iazzetta 2013: 14). Essa mudança consentiu ao ouvinte a possibilidade de reproduzir a música de acordo com sua vontade, bem como interromper a continuidade do discurso, retomando-o no momento que julgasse oportuno. Outros recursos contribuíram também para sofisticar a escuta, como o botão de volume, cujo manuseio permitiu revelar “detalhes quase inaudíveis”⁷⁴ (Iazzetta 2013: 14). É nesse contexto de mudanças que se destacam dois aspectos “particularmente sensíveis na ação dessa escuta mediada pelas tecnologias fonográficas” (p. 15). De um lado instaurou-se a possibilidade de repetição, que liberava a memória, desviava a atenção do global para o local, para os detalhes. Essa mudança, em parceria com a amplificação do som, levou a um “aprimoramento das performances já que os ouvintes tornaram-se mais críticos dos detalhes” (p. 15). De outro lado surgia a fragmentação. A possibilidade de interrupção e retomada levou a uma nova temporalidade, já que o controle do fluxo temporal passava a ser exercido pelo ouvinte. A necessidade de acompanhar a música enquanto texto musical, acompanhar suas modulações, o desenvolvimento de suas formas, tornou-se menos importante para a compreensão e apreciação da música. Como exemplificou Iazzetta, para um contexto um pouco diferente, ao entrar no carro o ouvinte liga o rádio e aceita acompanhar a música a partir do ponto em que ela se encontra, interrompendo novamente sua escuta no momento em que deve deixar o veículo (p. 16). Iazzetta lembra ainda que a fonografia sempre esteve sujeita à fragmentação por conta das limitações técnicas que restringiam o tempo disponível de gravação, desde os tempos do cilindro de Edson. A propósito, essa deficiência foi percebida por vários especialistas musicais que manifestaram descontentamento e desconfiança em relação ao disco e ao rádio devido a essa limitação. Foram notadas e criticadas também

⁷⁴ Esse novo recurso não passou despercebido de Francisco Curt Lange que viu no rádio um instrumento de amplificação da escuta e conseqüentemente uma espécie de “juiz estético”. Ver nesse sentido o item “4.2.2 A fonografia pedagógica: o despertar estético para a ‘música ativa’”

limitações quanto aos microfones usados e a “inadaptabilidade” de certos instrumentos à gravação⁷⁵.

Voltando às observações de Greiff, é possível melhor compreendê-las relacionando-as às mudanças nos modos de ouvir. Parece que o refinamento da escuta, pelos anos da década de 1940, estava oferecendo condições para um refinamento também da análise histórica. Além de melhorar a performance dos alunos de música pelo uso didático do disco, a possibilidade de repetir e fragmentar permitiria que, daí por diante, elementos identificados nos discursos históricos como estilo e épocas pudessem ser estudados na sua natureza sonora, por meio do uso do disco como elemento comparativo. Para além dessas possibilidades, uma questão nova, a interpretação, – até então nunca problematizada em obras de história da música – daquele momento em diante poderia se tornar objeto de análise e estudo. Cabe aqui um exemplo prático para ilustrar a miríade de possibilidades que a “repetição” e a “fragmentação” trouxeram para a prática da interpretação musical.

Francisco Mignone, em sua coluna na RBM de março de 1934, destacava o papel do disco como um coadjuvante da pedagogia musical, uma vez que, a partir daquele momento, “[o]s alunos dos nossos estabelecimentos de ensino musical terão ‘repetidas’ ocasiões de controlar e comparar as próprias execuções através dos discos”. Mignone aproveitou a ocasião para tranquilizar os professores afirmando que o uso do novo recurso tecnológico, na sua visão, não dispensaria “nem de longe [...] os nossos ótimos ensinantes” (RBM mar. 1934: 91). Na mesma notícia, um pouco mais a frente, o articulista noticiou a fundação em março de 1932 na cidade de Nova Iorque de “The Beethoven Sonata Society”, cujo escopo era gravar a coleção completa das sonatas de Beethoven. O escolhido para a missão foi o pianista austríaco, posteriormente naturalizado americano, Arthur Schnabel (1882-1951). Apesar de Mignone ter perdido a ocasião de destacar que o pianista austríaco seria o primeiro a gravar uma obra na sua integralidade - as Sonatas de Beethoven (Glock *et ali* 2001) –, não passou despercebido do crítico brasileiro que

Arthur Schabel compreendeu como é que se deve tocar para o som ser apanhado com sucesso pelas máquinas fonográficas. O uso e... abuso do pedal foi reduzido ao indispensável e as partes menos exteriorizantes [sic.] são apanhadas com nitidez deslumbrante (RBM mar. 1934: 92).

Talvez não seja despropositado perceber também aí como a possibilidade de se escutar “repetidas” vezes – recurso recomendado anteriormente por Mignone aos nossos alunos – deva ter contribuído para possíveis alterações no uso de um recurso tão fundamental para a

⁷⁵ Essa questão será retomada, neste mesmo capítulo, no item “2.3 ‘Deficiências’ percebidas na gravação e irradiação do som”.

execução pianística como o pedal. Cabe lembrar neste ponto como é complexo o emprego desse recurso do piano, uma vez que não só possibilita a inclusão de sons harmônicos, como também propicia que a harmonia da obra seja destacada com mais eficácia. Diante desses fatos parece ser possível ver no disco importante recurso pedagógico ao ajudar aos aprendizes do piano e de outros instrumentos musicais quanto ao uso que faziam deles. A possibilidade de escutar a si próprio deve ter contribuído para o desenvolvimento da percepção musical dos alunos.

Como antes mencionado, o interesse pelo uso da história da música, do disco e do rádio como instrumentos de educação e divulgação musicais não foi o único identificado no período. A seguir são analisadas, como problemas secundários, outras preocupações presentes nos escritos dos articulistas de “Weco”, RABM e RBM, questões resultantes do impacto significativo que os novos meios de difusão musical exerceram sobre o universo da música de concertos. Acompanhar essas discussões contribuiu também para demonstrar a centralidade ocupada pelas novas tecnologias na pauta desses especialistas musicais. Além disso, em inúmeras ocasiões, a discussão sobre as mais variadas questões acabava tangenciando o problema da pedagogia e da divulgação da música. De modo que também o levantamento de aspectos secundários ajudou a completar o estudo do problema central da pesquisa, ligado ao ensino e a divulgação da música.

2.2 Preocupações com as consequências da “mecanização” da música

Desenvolvendo um pouco a questão das desconfianças e dos descontentamentos em relação ao rádio e ao disco, parece importante destacar dois aspectos principais que a pesquisa junto às fontes primárias revelou. De um lado aparecem muitos questionamentos em torno das implicações sociais, como a perda de postos de trabalho, em consequência das transformações que a reprodução do som impunha. De outro lado, articulava-se uma crítica de fundo pedagógico. Alguns dos especialistas musicais revelaram preocupações com relação ao “fazer musical” e o aparecimento de uma atitude passiva diante da música como resultado dos novos modos de ouvir.

Desde pouco antes do início dos anos 1930, já se revelavam preocupações com as mudanças no “mundo cinematográfico”, como a substituição de músicos e orquestras que

acompanhavam as sessões de cinema mudo devido ao aparecimento do gramofone e do próprio cinema falado. Nesse sentido foram noticiadas tanto a criação, quanto a solicitação de leis protecionistas visando à salvaguarda desses músicos. A RBM reproduziu um artigo de 1936 publicado em “Le Monde Musicale” que celebrava uma lei “visando proteger o trabalho dos profissionais de música” que foi colocado em risco pela “tendência para mecanizar os divertimentos públicos” (RBM jun. 1936: 57). Bem antes, porém, Ugo Prestes, no artigo de 1929, intitulado “O cinema falado entre nós”, já manifestava preocupação com a substituição de músicos e de orquestras pelo gramofone. Na opinião do articulista, essas mudanças levavam ao desemprego desses artistas. O artigo ainda deu voz a pedidos de regulamentação, solicitados por agremiações como o Centro Musical do Rio de Janeiro, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e a Sociedade de Cultura Musical. Segundo Prestes “[a]o Conselho Municipal e ao Congresso quanto antes deverá ser pedida uma Lei protegendo a arte musical, ferida directamente com o afastamento do artista-humano das casas de diversão” (Weco out. 1929: 19-20). A propósito, a própria ABM, através da revista “Weco” – porta-voz da agremiação – havia noticiado que para realizar seus objetivos de “elevação do nível” da cultura musical estenderia sua ação junto a “todos os factores possíveis de divulgação musical”, entre os quais se encontrava o “cinema sonoro” (Weco jun.-jul. 1931: 11).

Seguia na mesma linha o artigo traduzido “O cinema falado e sonoro: a situação theatral no districto de ‘Greater New York’”, de autoria de Bernard N. Beck. O autor chamava a atenção para a concorrência desleal entre o pequeno teatro – casa do cinema “silencioso” – e os grandes teatros – que serviam de palco para o cinema falado. Não obstante a força dos novos e grandes espaços, a força comercial do cinema nos EUA, paradoxalmente, se concentrava nos “pequenos cine-theatros”, que somavam 15.000 unidades pelo país. Segundo o articulista “[a] situação mais perigosa que parece haver nos pequenos theatros e cinemas, é o cortar por completo os organistas, as orquestras, etc., experimentando funcionarem sómente com o programma mecanico, eliminando inteiramente o elemento humano”. No confronto entre os dois cinemas, o falado apresentava uma desvantagem:

Eu penso que, um film todo falado torna-se massador e requer demasiada atenção dos auditorios para poderem comprehendel-o, enquanto que boas fitas silenciosas com musica em todas as partes, são melhores para a saúde pois são de muito mais descanso para o cerebro dos espectadores; aliás foi para isso que fizeram o cinema! (Weco out. 1929: 27-8).

Mário de Andrade em sua coluna no “Diário Nacional” manifestou também preocupações com os pianistas e pequenas orquestras que se apresentavam nas salas de cinema.

E é isso que está causando agora um contraste tão duro dentro das salas de cinema que a sensação da gente é de inenarrável tristeza. A sessão abre. De primeiro eram orquestrinhas detestáveis que tocavam no geral sempre a mesma marchinha ou dobrado de abertura. A peça era detestável, convenho, e detestavelmente executada. Mas era orquestrinha. Causa característica dos ambientes de divertimento fora do lar. A gente se ambientava pois muito bem. Olhava as fitas e na maioria das vezes esquecia a orquestrinha. Sem que por isso, está claro, ela deixasse de agir em nós, e preservar dentro de todos a ambiência de prazer público. Eu admito que certas peças sincronizadas ganham bem musicalmente com a sincronização vinda com ela, e não são essas fitas que ataco. Mas acho censurável e ataco é os mitras de donos de cinema que dispensaram as orquestras e agora, à guisa de música de cinema, nos impingem discos e mais discos que a gente acabou de escutar em casa mesmo. Isso é que é detestável e não pode continuar assim. O cinema sincronizado não dispensa as orquestras no lugar. Cada macaco no seu galho (*Apud* Toni 2004: 273-4).

A revista “Weco” publicou em abril de 1931 o resumo de um artigo oferecido pela revista “The Musical Observer”, de Nova Iorque. O título da publicação era “A música em Nova Iorque” e apresentava, para além das desconfianças em torno do disco e do rádio, uma faceta pedagógica: relacionava a crise sentida naqueles anos com a necessidade de uma pedagogia da arte dos sons que reaproximasse as pessoas do “fazer musical”. Isto porque, prevalecia no período, segundo o autor, uma relação mais passiva, apenas de escuta, em relação à arte dos sons⁷⁶. Nesse sentido, o rádio foi apontado como ferramenta pedagógica para se resolver o problema. Para o autor do texto do “Musical Observer”, “[a] crise, a fatal, a avassaladora, a inevitável crise [...] prejudicando todos os campos da actividade humana, feriu fundo a musica”. Para ele, apesar da população de Nova Iorque entender melhor e ter “mais interesse pela boa musica do que nunca no passado”, “paradoxalmente, poucas pessoas hoje vão a concertos, compram musica ou instrumentos, tomam lições, etc. Não há como negar que tem desaparecido o interesse em fazer musica” (Weco abr. 1931: 9). Este dado colocava a necessidade de “conduzir o povo para a musica como meio de expressão pessoal” (p. 9-10). “O radio que a principio afastou o publico do piano e de outros instrumentos, impoz-se agora a tarefa de reeducal-o” (p. 10). E. C. Mills, uma das autoridades no assunto citadas no artigo, apresentou uma reflexão bastante interessante para se compreender, ainda que de modo bastante impreciso, a substituição do piano pelo rádio. A partir de alguns dados, como o número de pianos nos Estados Unidos (15.000.000), o número de rádios (13.487.600) e considerando os números relativos à compra de partituras, Mills deduz que “apenas um em cada dez pianos” era “usado com regularidade” (p. 10). Diante desse fato, o Sr. Mills ponderou: “Ora, se nestes ultimos dez annos o uso do piano tem sido abandonado em taes proporções, que podemos esperar da cultura musical do nosso publico nas gerações mais proximas?”. Constatou também que “quase ninguem actualmente quer cantar ou tocar”. A solução porém parecia simples uma vez que “mais do que nunca ouve-se musica”, devido ao

⁷⁶ Também Francisco Curt Lange foi muito sensível a essa questão. Nesse sentido ver o item “4.2.2 A fonografia pedagógica: o despertar estético para a ‘música ativa’”.

interesse crescente pelo “cine sonoro, radio e toda sorte de diversões publicas” (p. 10). Diante dessas constatações o senhor Mills decidiu propor a M. H. Aylesworth, presidente da NBC, a organização de dois programas de rádio, “A chave da Felicidade” e “Música no Ar”, a serem irradiados respectivamente pelas estações WEAF e WJZ, todos os sábados, das 11h30 às 12h00, e quartas-feiras das 15h00 às 15h30. O projeto que envolvia “professores e editores de musica [...] numa gigantesca campanha” consistia de aulas muito simples, por meio do piano, considerado o instrumento mais prático para aquele fim. Seria demonstrado aos principiantes “como é facil conseguir do piano sons harmoniosos”. Os estudantes seriam “guiados por professores competentes”. Além disso, segundo o artigo, “os mestres” seriam “registrados e seus nomes fornecidos aos alumnos”. Estava programada até mesmo a elaboração de “manuaes contento instrucções sobre as lições preliminares” que seriam “distribuídos gratis aos alumnos que se alistarem”⁷⁷ (p. 11). O projeto parece ter tido boa acolhida entres os músicos uma vez que “pianistas de fama mundial demonstraram interesse e boa vontade em cooperar na empresa”. No primeiro programa, irradiado em 10 de janeiro daquele ano, participaram o pianista Carl Friedberg que “apresentou um programma curto e encantador e o compositor Geoffrey O’Hara que contribuiu “com uma interessante palestra” e com duas de suas composições que foram executadas na ocasião. Prometeram ainda cooperar artistas como Paula Hemmingham, Ernest Hutchenson, Olga Samaroff, Stokowski, Ernest Schelling, Harold Bauer, Herma Menth, Yolanda Mero além de outros “grandes pianistas” (Weco abr. 1931: 11).

Pouco tempo depois, a RBM publicava artigo do pedagogo e professor do INM Antônio de Sá Pereira alertando para os perigos do rádio e do disco, vistos por ele como inimigos. O texto, intitulado “Perspectivas da carreira de musicista”, foi publicado no número de dezembro de 1934 e se tratava, conforme indicação do subtítulo, do “Discurso por ocasião da collação de gráu dos diplomandos de 1934 do Instituto Nacional de Musica” (RBM dez. 1934: 335-340). Fazendo às vezes do paraninfo da turma – o “illustre professor Barrozo Netto” – impedido de estar presente por motivos de saúde, aceitou Sá Pereira o convite para, “singelamente”, “dizer algumas verdades” aos futuros profissionais da música (p. 336). Entre elas estava a afirmação de que “outro factor perigoso ao prestigio do musico” era “a crescente mechanização da sua arte” (p. 338). O pedagogo explicou aos alunos que

[o] rádio e o disco são os seus inimigos, não só porque o reduzem á inactividade, como ainda porque contribuem não poucas vezes para a deseducação musical do povo. Com a facilidade que offerece, pois

⁷⁷ O mesmo objetivo pautou o MAH da NBC que distribuía materiais impressos de auxílio ao programa, como o “Instructor’s Manual” e o “Student’s Notebook”.

que basta ligar ou desligar o aparelho, a musica mechanica passa a ser para muita gente apenas um ruido agradável, uma gostosa massagem do nervo auditivo a que se vão habituando sem lhe prestar muita atenção. Essa super-saturação⁷⁸ musical não pode, evidentemente, favorecer o mesmo enlevo espiritual que reserva a musica produzida pelo próprio individuo, e a facilidade com que é produzida é inimiga do estudo esforçado e, pois, desleal concorrente do mestre de musica (RBM dez. 1934: 338).

Uma forma de superar o problema, para o professor Sá Pereira, seria a “especialização”, entendida por ele como “um dos factores mais importantes para a conquista do sucesso”. Consistia tal objetivo em descobrir o gênero de atividade dentro do qual o aluno seria capaz de se destacar e de se tornar “uma competência invulgar” (p. 338). Entretanto, de forma paradoxal, entre as “especializações” que ele indicou aos formandos como solução para a carreira profissional deles estavam as atividades de “músico de rádio” e “músico de jazz” (p. 338). Como ilustração dessas profissões, seria importante ter presente o caso dos pianistas franceses Doucet e Wiéner que se dedicaram ao jazz transportando-o para a sala de concertos. O processo de especialização deles consistiu em dar concertos a dois pianos, em programas cuja primeira parte era dedicada à música de Bach, escolha que, segundo Sá Pereira, representava “uma especie de cartão de visita” que servia para mostrar que eram “artistas de alta categoria” (p. 339).

A passagem citada acima revela mais dois aspectos interessantes. De um lado a conclusão de Sá Pereira de que a “[c]onsequência imediata desses factores [mecanização da música] é a redução crescente do numero de alumnos que já se pode observar, e a desocupação igualmente crescente dos professores” (RBM dez. 1934: 338). De outra parte, e talvez de forma ainda mais significativa, pode ser identificada na longa citação uma concepção de escuta que remontando a Eduard Hanslick parece ter pautado também as reflexões de Theodor Adorno: a escuta atenta. Sá Pereira não se deu conta das mudanças que se operavam por conta da separação entre o “fazer” e o “ouvir” – transformação catalisada pela gravação – e de que a escuta da música seria doravante cada vez mais “fragmentada”. A compreensão musical, conforme observado anteriormente, não estava mais atrelada à escuta completa da música. Porém, na opinião de vários especialistas musicais, retirada do recôndito espaço da sala de concerto, a música acabou perdendo sua “aura”. O repertório da música clássica poderia ser desfrutado no conforto e informalidade do lar e estar sujeita aos caprichos do ouvinte que, desde então, comandava integralmente sua experiência de escuta. No entanto,

⁷⁸ Curt Lange usou o mesmo termo em seu texto “La mecanización de la música y la supersaturación musical” publicado em 1935. Sobre essa questão ver o item “4.2.2 A fonografia pedagógica: o despertar estético para a ‘música ativa’”.

esse caminho lógico, decorrente da “mecanização” da música, acabou sendo visto como uma forma de “decadência” do gosto musical⁷⁹.

2.3 “Deficiências” percebidas na gravação e irradiação do som

Insistindo um pouco mais na chave das desconfianças e dos descontentamentos em relação ao rádio e ao disco e dando sequência ao item anterior mostra-se oportuno tratar também de uma dimensão mais técnica, mais ligada ao problema da qualidade das gravações e da irradiação do som. Assim como as preocupações manifestadas em virtude da mecanização da música, também as preocupações com a questão das “deficiências” técnicas manifestadas pelos especialistas musicais apareceram desde antes do início dos anos 1930 e, gradativamente, vão se tornando mais rarefeitas em direção ao final da década. Sempre ciosos da qualidade sonora, lídimos representantes do universo da música de concertos – professores, compositores e articulistas dos periódicos estudados –, os especialistas musicais vão manifestar duas ordens de preocupações. Em um primeiro momento, se queixam da fragmentação das obras musicais em função das restrições no tempo de gravação e consequente registro de apenas fragmentos dessas obras. Posteriormente, as preocupações se voltam mais especificamente para a questão da qualidade sonora. No que diz respeito a esse quesito, nota-se no período verdadeira mobilização dos especialistas musicais reivindicando a superação de problemas como o ruído, a “mixage”, a qualidade e o posicionamento do microfone e a imperfeição da gravação de instrumentos como, por exemplo, o piano.

Para circunscrever de forma mais eficaz os comentários sobre as questões citadas é preciso ter presente duas balizas importantes no que diz respeito ao problema da qualidade. Segundo o Dicionário Grove em seu alentado verbete “Recorded Sound”, com a introdução da gravação elétrica em meados dos anos 1920, a fidelidade das gravações foi enormemente melhorada: uma extensão muito maior de frequências sonoras e dinâmicas pode ser impressa no disco (Ord-Hume *et alii* 2001). Outra referência importante, ainda segundo o dicionário, é que o único formato de gravação disponível para o uso doméstico, até o final da Segunda Guerra Mundial, foi o disco em 78 r.p.m.. Foi apenas em 1945 que a Columbia retomou a velocidade de 33 1/3 r.p.m. e passou a adotar um sulco ainda mais estreito de 1 mil (um

⁷⁹ Essa questão foi tema central nas reflexões de Curt Lange e de Adorno. Será retomada no Capítulo 4.

milésimo de polegada), substituindo o anterior sulco de 3-mil, além de substituir o material do disco, da frágil goma laca para um plástico menos frágil chamado “vinylite”. Foi por essa ocasião também que se aprimoraram os experimentos da gravação em mais de um canal, o estéreo, método que permitia alcançar maior realismo espacial em uma gravação, uma vez que os dois canais funcionavam de modo semelhante ao modo como opera o ouvido humano. Porém, foi somente em 1952 que Emory Cook desenvolveu o primeiro aparelho de reprodução em estéreo propriamente dito.

Em 1944, quando Willi Apel comentava em seu dicionário sobre algumas deficiências ainda presentes nas gravações, o que estava à mão do ouvinte para seu consumo doméstico era o disco de 78 r.p.m., de goma-laca, tocados em aparelhos das mais variadas qualidades de reprodução. Apesar de Apel apontar problemas a serem resolvidos como por exemplo o “surface noise” – chiado produzido pela agulha ao passar pelos sulcos de gravação – ele revelava que “[u]ma gravação moderna tocada em um máquina moderna é incrivelmente realista” e que até mesmo antigas gravações acústicas poderiam “soar muito bem” (Apel 1944: 570).

Enquanto o movimento Reagir, através da revista “Weco”, no início dos anos 1930, ainda denunciava as “mutilações inomináveis” realizadas na gravação de discos (Weco mar. 1930: 4), Otto de Greiff, na década de 1940, percebia uma mudança interessante. Para o musicólogo colombiano, se no início da gravação as casas de discos eram obrigadas a editar árias de ópera ou gravar fragmentos de obras instrumentais, “muitas vezes em versões adulteradas”, “hoje publicam as mais importantes obras musicais, seguindo os textos mais fiéis” (*Apud* Porto In: RBM v. X 1944: 176). Apesar desse movimento em direção a reproduções de maior qualidade e gravações das obras musicais mais longas na sua integralidade, é interessante notar, como contraponto, que as condições técnicas de registro ainda eram limitadas. Nesse sentido é bastante surpreendente notar que a sinfonia “Fausto” de F. Liszt, apresentada no “11º Concerto de Discos”, promovido pelo Departamento de Cultura de São Paulo, em 5 de outubro de 1938, foi ouvida substituindo-se os 7 discos usados para a sua gravação e a “Sagração da Primavera”, de I. Stravinski, para ser ouvida, um pouco antes, no concerto inaugural da série, em 20 de julho de 1938, demandou nada menos do que cinco discos (Programas dos Concertos de Discos [s.d.]). Não deixa de ser instigante imaginar os

esforços do operador do aparelho de reprodução ao virar e substituir os discos para não perturbar o desenrolar do discurso musical⁸⁰.

Em uma perspectiva mais comercial, acompanhar, sobretudo os anúncios da revista “Weco” torna claro o aparecimento de certo fetiche pela questão tecnológica, conforme revelado no artigo, notoriamente promocional, intitulado “Tri-Ergon – O novo disco, photoelectrico”, cujo subtítulo revelou estratégias de convencimento do consumidor: “Uma descoberta que veio revolucionar o mundo phonographico”. O artigo ainda menciona “attributos extraordinarios do disco Tri-Ergon”, ou seja, “pureza, nitidez e perfeição”. Esclarece ainda que uma das razões da qualidade da gravação se devia ao microfone, “Kardofone”, que segundo o texto era “comparavel ao ouvido humano”, além de ser capaz de “receber as ondas sonoras sem oscillações”. Parece que a técnica de gravação desse tipo de disco consistia em um registro muito lento de forma a garantir a gravação “perfeita [...] de todas as vibrações das ondas sonoras” (Weco nov. 1928: 16). Na mesma direção, um artigo publicado na coluna “Discos e Phonographos” com título “Discos ‘Tri-Ergon’”, assinado por C. Ipê, em 1928, reforçava a ideia de como a crítica do período já incluía comentários sobre a qualidade da gravação. Ao comentar algumas peças de um catálogo dos tais discos Tri-Ergon, o autor da resenha destacou qualidades como “nitidez” de “todos os instrumentos” e “perfeição na reprodução dos sons das trompas”. Em relação ao “Disco TRI-ERGON n. 1070 (30 cm – 18\$000) ‘Poeta e o camponez’ (Dichter und Bauer) overtura Fr. c. [sic.] Suppe, pela Orchestra Symphonica da Opera Estadual de Berlim, sob a regencia do maestro Bruno Seidler-Winkler” o autor destacou a “execução perfeita e gravura optima, de grande volume e pureza” (Weco dez. 1928: 18).

Na mesma chave poderia ser lembrado como mais um exemplo o artigo “Canções Carnavalescas Populares”, publicado na coluna “Discos e Phonographos” e assinado por J. Igaussú. No texto o autor dá uma ideia mais clara sobre as mudanças na qualidade da gravação de discos. O autor menciona “nitidez, exclusão absoluta de ruído, resistencia e sonoridade nos discos produzidos” (Weco jan. 1929: 8). No número seguinte da revista, pode ser encontrada uma definição do que seria um “bom disco”: os que apresentavam boa música, correta execução e perfeita “gravura” (Weco fev.-mar. 1929: 27).

⁸⁰ Nem mesmo em relação a esse detalhe Curt Lange deixará de manifestar suas preocupações. Entre as estratégias adotadas em suas audições de discos ele citou alguns cuidados em relação à “operação” do fonógrafo. Ver item “4.2.3 Os concertos de discos: comentários, programas e outras estratégias de educação e difusão musicais”.

Um pouco apartados do otimismo dos artigos promocionais trazidos pela eclética revista “Weco”, vários especialistas musicais se mostravam mais céticos em relação à qualidade das gravações, ainda que soubessem valorizar com entusiasmo as superações das dificuldades por eles mesmos apontadas. A RBM mostrou-se sempre bastante atenta a esse quesito, sobretudo por meio da contribuição do compositor Francisco Mignone em sua já citada coluna “Música em discos”.

Um tema bastante recorrente nas análises de Mignone era o problema já citado da gravação do piano. Em relação à questão, esclarece o compositor:

Havia, até bem pouco tempo, determinadas razões que decretavam ser inadaptável o piano para reproduções fonográficas. Inegavelmente a imperícia de passados gravadores, a pessima escolha e colocação do instrumento na hora da gravação, a imperfeição das máquinas reprodutoras de sons e a falta de um certo senso de adaptabilidade dos executores tornavam falhas e confusas as gravações pianísticas (RBM mar. 1934: 90).

Apesar desse panorama histórico, a fonografia coeva, segundo Mignone, já havia dado passos importantes para superar tais dificuldades, de modo que já era possível ouvir num disco de piano, os mais comezinhos detalhes de uma composição com clareza assombrosa. Nem mesmo equívocos como tentar “encaixar, em andamentos rapidos e quasi sempre alterados, a maior quantidade de musica possível” eram repetidos. Para o compositor e pianista a escolha de um bom piano e de um intérprete experiente evitariam “os caóticos efeitos de sonoridade e pedalização de antes” (RBM mar. 1934: 90-1).

Um exemplo de gravação bem sucedida foi abordado na edição de março de 1935 da RBM. Tratava-se da “Suíte nº 2 para dois pianos” de S. Rachmaninoff (1873-1943) gravada pela Victor. O sucesso da gravação deve ser dimensionado no contexto das dificuldades colocadas pelas composições para dois pianos, segundo entendia Francisco Mignone. Para ele seria impossível uma boa execução de uma peça para tal formação sem a afinação perfeita dos dois instrumentos e a presença de dois “inteligentes executores”, uma vez que “[a] musica disposta para dois pianos offerece, dado o timbre identico dos instrumentos, poucos recursos naturaes de sonoridades”. Por essa razão era muito difícil “dar um certo interesse a composições escriptas para esse fim”. Essas dificuldades foram vencidas pelos “inexcedíveis” intérpretes Vronsky e Babin. Mignone destacou na gravação o uso de

instrumentos afinadíssimos e collocados como o mais cuidadoso e meticoloso calculo a justa distancia dos microphones para serem maravilhosa e completamente apanhados.

Um disco optimo que vence qualquer aprioristica prevenção e relutancia contra o malbaratado genero de musica a dois pianos (RBM mar. 1935: 71)

No quesito microfone, em particular, também o articulista da coluna “Radiodifusão” da RBM se mostrava bastante atento. Para Aluizio José da Rocha

[o] segredo de um boa transmissão radiophonica ou de uma boa gravação phonographica reside no modo pelo qual é collocado o microfone no studio, em relação a cada artista ou conjunto de artistas, voz ou instrumento, feita previamente, a escolha do typo do microphone que melhor se adapte a cada caso (RBM set. 1935: 261-2).

O refinamento em torno do tema microfone presente no comentário de Aluizio Rocha mostra que já ia longe o tempo em que os músicos eram obrigados a tocar de forma artificialmente alta ou reunidos junto à grande trompa de captação, forma pela qual era feito o registro do som nos primeiros tempos da gravação. O cuidado com o posicionamento do microfone foi também objeto de interesse do grande Leopold Stokowski que, segundo Rocha, tomava “toda a responsabilidade technica dos studios durante as irradiações, que faz, diariamente, sob patrocínio de uma grande manufatura de cigarros”. Parece também, que os “controladores de som” eram músicos da escolha do maestro (RBM set. 1934: 262). O articulista revela ainda que na França se estudava a técnica do microfone com muito cuidado e que a Escola Superior de Música de Paris mantinha desde algum tempo uma seção denominada “michophonica”, “cujo objecto é o estudo pratico da musica destinada á radiodifusão” (RBM set. 1935: 262).

Não obstante louvasse “os passos gigantescos realizados pela phonographia”, em junho de 1935, Francisco Mignone reafirmou suas resistências em relação à dificuldade de gravação do piano – “ousando” até afirmar ser “o único instrumento tido como refractario á reprodução phonographica”. E como exemplo de seu ponto de vista crítico, citou a gravação do “Choral e Prelúdio” de Bach-Busoni, “estupendamente executado por Wladimir Horowitz”. Mignone atribuiu a excelência da gravação à “maneira calculada” com que foram posicionados os microfones. Em relação a essa tarefa, especulou o articulista:

E quantas experiências, ensaios e repetições não terão sido necessários para se chegar a tal perfeição? Esse destaque nitido que se consegue dar a cada mão tocando é tão pronunciado e evidente que, além dos citados esforços, não resta a menor duvida que a propria escolha dos microphones dever ter longamente preocupado os technicos (RBM jun. 1935: 158).

É interessante notar que ao fazer sua crítica musical, a partir de certo momento, Mignone incorporou uma nova categoria ao seu discurso, categoria que deveria se juntar a quesitos como interpretação, sonoridade, colorido, afinação, correção: a qualidade de gravação. Antes que tal observação seja tomada por um truismo, é oportuno salientar que essa preocupação só poderia ter surgido depois da separação entre a execução da obra e a sua

reprodução, ponto de inflexão vivenciado por Mignone durante o período em que escrevia sua coluna sobre discos.

Antes de deixar o artigo de Francisco Mignone vale a pena atentar para uma publicação original noticiada pelo articulista. Tratava-se de um livro recém-editado pela Victor,

finamente impresso e ilustrado, onde estão elencadas todas as musicas orchestraes gravadas até hoje pela Philadelphia Orchestra”. Além das photographias dos principaes elementos que constituem a orchestra ha tambem a dos varios regentes que se alternaram e succederam na direcção. Cada composição ou obra discada é acompanhada de notas explicativas [...] (RBM jun. 1935: 158).

Mignone chegou a transcrever uma dessas notas explicativas, aquela sobre o compositor Maurice Ravel (1875-1937). Analisando esse fragmento transcrito observa-se a preocupação da gravadora em dar informações gerais sobre a obra e também alguns dados de história da música. Assim como em casos citados anteriormente, também nessa iniciativa da Victor é possível perceber a mobilização da história da música como instrumento para facilitar a divulgação da música clássica. O curioso nesse caso é que, ao invés de partir de especialistas musicais, dessa vez a iniciativa coube ao próprio universo do disco. Muito provavelmente esses indivíduos tivessem em vista facilidades comerciais que poderiam decorrer dessa iniciativa de educação e divulgação musicais.

Como um possível fecho para este tópico voltado à percepção das deficiências da gravação e irradiação do som parece oportuno tratar do artigo “Música Nacional”, escrito por Mário de Andrade em 12 de fevereiro de 1939, para o jornal “O Estado de São Paulo”. É bastante interessante notar que o elemento central da crítica vem a ser justamente Francisco Mignone, só que agora em sua atuação como regente da orquestra formada para a gravação de discos que seriam sincronizados com um conjunto de filmes sobre temas brasileiros. Tratava-se de uma iniciativa levada adiante por um comissariado que preparava material para exibí-los na “Feira Mundial de Nova Iorque” a ser realizada no período de 30 de abril de 1939 até 31 de outubro de 1940. Duas foram as casas escolhidas para essa empreitada – Victor e Odeon – e vários foram os compositores que tiveram suas obras gravadas, desde os mais velhos, como Alexandre Levy e Henrique Oswald, até os modernos, entre os quais o próprio Mignone, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos. Para além da crítica à competência musical de Francisco Mignone e da pertinência da escolha das peças que foram gravadas, o que mais chama a atenção no artigo, em relação ao tema desta pesquisa, são os comentários sobre a qualidade da gravação. Revelando certa desconfiança em relação à empreitada, Mário de Andrade explicou

que foi o “finíssimo ouvido” de Mignone e sua capacidade de “dosar com raro equilíbrio as massas sonoras” que “salvou os discos de um fracasso muito justificado”. Isto porque

[a]s casas fonográficas com residência no Brasil, ainda não se aprestaram para gravações deste gênero. Os estúdios de gravação são deficientes para grandes sonoridades orquestrais, os records são feitos por um só microfone, com ausência de “mixages”, hoje imprescindíveis na gravação orquestral. Além disso, faz-se necessário que o regulador do som tenha conhecimentos técnicos de música erudita para obedecer às exigências expressivas não só da composição executada como do próprio regente (Andrade 2006 [1939]: 270-1).

Diante desse quadro de desconfiança, as qualidades de Mignone se ressaltaram. Na opinião de Mário de Andrade, o “bom êxito da empreitada” deveu-se ao regente (Andrade 2006 [1939]: 271).

No mesmo artigo Mário de Andrade chegou a notar uma nuance interessante, ou seja, sensíveis contrastes nas “habilidades técnicas” da Victor e da Odeon. Sem especificar a casa gravadora, o crítico disse ser “uma mais suave na reprodução do som, outra talvez mais clara na distinção dos timbres” (p. 271). No final do artigo Mário de Andrade ainda se lembrou de mencionar uma qualidade para os discos ainda não encontrada nos comentários de outros especialistas musicais. Para ele a empreitada de gravações em torno da “Feira Mundial de Nova Iorque” seria muito útil “para os nossos compositores que se escutam tão pouco” e concluiu afirmando que “[n]ovos laços de parentescos se estreitarão com isso, e ganharemos uma nova unidade” (p. 274). Esta expectativa, porém remete mais diretamente às possibilidades de comunhão em torno de uma escuta comum, aspecto mais diretamente ligado à questão da difusão musical. Trata-se do assunto do próximo tópico.

2.4 Potencialização da difusão musical proporcionada pelo disco e pelo rádio

Comentários como o de Mário Andrade, citado acima, remetem a uma questão bastante recorrente no período estudado e que ultrapassa os limites do problema da educação e da difusão musicais.

Benedict Anderson em seu texto “Comunidades Imaginadas” debateu o problema da nacionalidade baseando-se no que ele chamou de experiências de “simultaneidade” (Anderson 1991). Assim como o jornal, lido simultaneamente pelos membros de uma comunidade imaginada, também o canto coral poderia ser pensado na mesma chave, como fez Mareia Quintero-Rivera – cantar hinos pátrios e populares em coro era vivenciar coletivamente uma

experiência de comunhão (Quintero-Rivera 2000). Não era por acaso que os eventos cívicos organizados por Villa-Lobos tinham, em geral, um programa básico: Hino Nacional, hinos patrióticos diversos e cantos inspirados no folclore brasileiro (Contier 1998: 36). A experiência de simultaneidade não se limitava à sua dimensão “nacional” antes, ela visava incorporar também a esfera do “popular”. É interessante perceber, nessa busca pelas essências da nacionalidade, a presença do disco e do rádio como elementos de “coesão do espírito nacional”, expressão tão reiterada por Aluizio José da Rocha em sua coluna “Radiodifusão” (RBM mar. 1934: 95) e também por outros especialistas musicais. Em uma concepção herdada talvez dos modernistas, o autor, preocupado em reduzir ao mínimo as distâncias nacionais, esperava do rádio “aniquilar os regionalismos” (RBM jun. 1934: 183). Apesar de suas preocupações com a “infiltração ininterrupta do castelhano” (RBM mar. 1934: 96-7) – devido à irradiação noturna de emissoras argentinas e uruguaias que eram captadas no Brasil – a radiodifusão poderia servir até mesmo para a “aproximação dos povos” (RBM jun. 1934: 183) e (RBM set. 1935: 252). Assim como tantas personalidades do período, o autor não deixou de ver também no novo meio tecnológico suas possibilidades como “rádio escolar”, para suprir “as lacunas” do nosso “aparelhamento cultural” (RBM mar. 1934: 96). A propósito do tema da redução das enormes distâncias a serem vencidas pelas iniciativas governamentais, Aluizio Rocha fez uma comparação que muito esclarece das expectativas em torno do rádio:

Ora, o Brasil com uma população de uns quarenta milhões de habitantes, espalhados por cidades, villas e povoados afastados das capitaes por distancias consideraveis, padece da falta de um serviço que, em determinados assumptos, reduza essa distancia ao minino. Si o aeroplano é a solução para o aspecto material ou physico da questão, o rádio é a unica solução sob o ponto de vista espiritual e cultural (RBM set. 1934: 260).

A própria manutenção e rememoração das efemérides e personalidades musicais encontraram no rádio e no disco possibilidades de se potencializarem. Em 1936 a RBM lançou um alentado volume de quase quinhentas páginas para comemorar o primeiro centenário do compositor Carlos Gomes (1836-1896). Para esse número especial Aluizio Rocha escreveu um artigo intitulado “Carlos Gomes em discos e na radiophonia”, por meio do qual destacou que, se de um lado, as fábricas nacionais de discos “quasi deixaram na mais completa ignorancia a musica do mais popular compositor brasileiro” (RBM 1936: 460), de outra parte, a contribuição da radiodifusão para a “glorificação de Carlos Gomes” foi bem mais significativa. O quarteto de cordas da PRF4, Rádio Jornal do Brasil, passou a adotar o nome do maestro campineiro e estações como a Rádio Cruzeiro do Sul (RJ) e a Rádio Tupy deram sua contribuição executando obras de Gomes. Destacou-se ainda no artigo citado o

esforço de Aluízio Rocha de inventariar as gravações das obras do mestre campineiro, não obstante as dificuldades do autor de levantar um repertório de mais de “quarenta anos de fonografia” (p. 458).

Para além dessa dimensão de comunhão em torno de um “credo nacional” que o disco e o rádio teriam ajudado a fomentar, manifestaram-se também no período preocupações ligadas muito diretamente à experiência musical. O disco e o rádio, na opinião dos especialistas, ajudavam a potencializar a difusão da música, tanto em relação ao público – anteriormente restritos às elitistas salas de concertos⁸¹ – quanto ao repertório gravado e irradiado – que se expandiu enormemente no período, expansão beneficiada também por facilidades econômicas propiciadas pelos novos meios tecnológicos, que funcionaram muitas vezes como importantes patronos musicais.

Em chave bastante diferente daquela manifestada na desconfiança e no receio com a “mecanização” da música, mapeada nos dois itens anteriores, o disco e o rádio – enquanto potencializadores da difusão musical – foram vistos com grande entusiasmo. Para Joanídia Sodré (1903-1975) – regente e professora de harmonia do INM e que a partir de 1946 tornou-se a primeira diretora da instituição – em termos de divulgação o rádio iniciou, “na história da música, uma nova era” (RBM jun. 1938: 47). Para a autora do artigo “Música – a grande arte educativa”, o rádio dispensava o ouvinte de “procurar” o executante. Esta limitação tornava a música muito local. Por isso, segundo a autora “[a]pós a existência das estações e aparelhos de Rádio a música se universalizou”. Porém, a universalização aumentou a “responsabilidade dos governos, dos professores e dos artistas, pela qualidade da arte que em tão grande quantidade é espalhada pela Terra” (47-8). Como acontecia desde os tempos da revista “Weco” e do movimento Reagir, ao governo sempre foi solicitada sua participação na empreitada da educação e na difusão musicais junto ao grande público.

A fonografia para Ana Maria Porto, a citada aluna da ENM, além de ser “o meio mais viável para uma educação musical, a mais completa possível” também possibilitava conhecer “a infinidade de criações sonoras que o homem produziu, desde as mais simples manifestações musicais às mais complexas, desde as mais antigas às de nossos dias [...]”. A fonografia, sempre na opinião da aluna, ajudava a vencer as dificuldades do “nosso meio”.

⁸¹ Nesse sentido, conforme explicou Leon Botstein, a “[...] lacuna entre o acesso às apresentações musicais e o tamanho do público” só foi possível de ser preenchida no século XX com a ajuda do rádio e do gramofone (Botstein 1992: 140).

(RBM v. 10 1944: 175). Também nessa chave Otto de Greiff apostava nos discos para superar as dificuldades do meio musical de Bogotá. (*Apud* Porto In: RBM v. 10 1944: 175-6).

Em relação à ampliação do repertório – movimento viabilizado e catalisado pela gravação e pelo rádio –, cabe lembrar as já citadas coleções de discos com recortes históricos, como a “Antologia Sonora” e a “Columbia History of Music by Ear and Eye”, além dos esforços, também referidos, das pequenas gravadoras, conforme lembrou Otto de Greiff. O mesmo movimento de ampliação do repertório é confirmado por Willi Apel em seu dicionário. Segundo o musicólogo, os produtos da música gravada incluíam, naquele momento, todo o repertório padrão de concertos (*standard repertoire*) e muitas composições raramente ouvidas nos teatros. Para Apel,

[p]articularmente digna de nota é a atenção a qual tem sido dada à música de Bach e dos mestres de períodos ainda mais antigos. A maior parte destes compositores tem sido gravada em coletâneas cobrindo a totalidade da história da música ou fases especiais dela (Apel 1944: 572).

A propósito, Willi Apel faz referência também, no verbete “Phonograph”, às mesmas coleções mencionadas por Otto de Greiff (Apel 1944: 572).

É notória a mudança de perspectiva em torno da questão do repertório. Se, nos primórdios da gravação, ou até mesmo no início dos anos 1930 – conforme denunciava a revista “Weco” – o repertório ainda era “mutilado”, devido às limitações no tempo de gravação, em meados dos anos 1940 já havia certo consenso de que a gravação contribuía para a difusão de um repertório de outro modo fadado ao esquecimento. Aliás, essa dimensão de registro proporcionada pela gravação esteve presente desde os inícios desta atividade, conforme mostrou Willi Apel, por exemplo, ao citar iniciativas que visavam à introdução de coleções de gravações em bibliotecas pelo mundo e ao registro das vozes de várias personalidades musicais que passavam para ser preservadas para a posteridade (Apel 1944: 572). Várias iniciativas de motivação etnográfica, como a “Missão de Pesquisas Folclóricas”, também acompanharam essa tendência⁸². Essa nova perspectiva aberta pelo registro sonoro contribuiu para o próprio surgimento da etnomusicologia e em um âmbito nacional subsidiou as novas pretensões científicas para a escrita da história da música a partir da segunda metade dos anos 1930.

Finalizando essa discussão, gostaria de explicar um pouco melhor o papel do rádio e das fábricas de discos como patronos musicais e o modo como o suporte econômico garantido

⁸² Essa questão é desenvolvida com mais profundidade no item “3.1 Esforços de delimitação de um perfil para o historiador da música ou do musicólogo e definição de princípios metodológicos para a musicologia”.

por eles subsidiou a ampliação do repertório musical difundido. Segundo o Grove, desde o princípio a música ocupou uma alta proporção dentro do material de radiodifusão, na forma de transmissão ao vivo (live relays), gravação em estúdios (feitas em disco antes da Segunda Guerra Mundial) e por meio de discos gravados (gramophone records). Essa proporção se manteve relativamente estável, não obstante alguns questionamentos por parte dos promotores do universo radiofônico motivados pela baixa popularidade do repertório de “música séria”. Parece também, sempre segundo o Grove, que muitas organizações nacionais públicas de radiodifusão foram os mais importantes empregadores de músicos profissionais em conjuntos que variavam de orquestras sinfônicas até coros e big bands. No início da radiodifusão, nos anos 1920, havia poucas gravações comerciais disponíveis, por isso a necessidade de irradiar uma grande quantidade de música no ar, o que levou à fundação das orquestras de rádio. Apesar do desenvolvimento de importantes arquivos de gravação comercial, muitas estações de rádio mantêm até hoje seus próprios conjuntos. As apresentações deles continuam a impactar a vida de concertos dos seus países de origem. "Uma orquestra de rádio, livre das restrições do marketing comercial, é capaz de explorar o mais amplo repertório e executar novas obras" (Goslisch *et alii* 2001). Além disso, o rádio teve uma influência poderosa sobre o gosto do público em termos da compra de gravações. Nos anos 1920 e 30 uma ampla variedade de gravações para gramofone tornou-se comercialmente disponível e as gravações divulgadas pelo rádio tendiam a ser mais bem vendidas. O rádio tornou-se uma valiosa ferramenta promocional.

Em muitas partes do mundo, o rádio tornou-se não apenas um dos principais empregadores de músicos executantes, mas, também, o mais importante patrono da nova música; seus recursos técnicos e artísticos, independência financeira e posição influente tornam-no modernamente o equivalente das cortes dos séculos anteriores (Goslisch *et alii* 2001: xx).

Parece que além da relativa independência financeira do rádio, também o prestígio conferido pela música clássica contribuíram para que mudanças significativas – como a ampliação do repertório da música clássica – se operassem. Em particular, a questão do prestígio conferido pelos grandes intérpretes da música “séria” – sobretudo para as fábricas de discos – é tratada no item seguinte.

2.5 Apropriações da música de concertos, dos intérpretes da “música séria” ou da história da música como forma de prestígio

Até o momento tem sido perseguido o objetivo de investigar os usos que especialistas musicais fizeram da história da música, do disco e do rádio como instrumentos de educação e divulgação musicais. Foram levantadas também questões secundárias, mas que de algum modo também tangenciavam o problema pedagógico e da difusão. Neste ponto, a análise se volta para o próprio universo radiofônico e para as gravadoras de disco que se utilizaram de intérpretes da “música séria” ou dos escritos sobre história da música em busca de prestígio. Essas ações também tangenciaram o problema da educação e da divulgação musicais.

As discussões sobre a busca de prestígio parecem se situar dentro de uma questão mais ampla, de natureza estética, e tem a ver com preocupações com o “valor” do disco e do rádio, bem como com o esforço de busca de uma linguagem singular para o último, preocupações manifestadas por pessoas ligadas aos novos meios de difusão e que nem sempre eram conhecedores da música em profundidade. O interesse por mapear esse movimento deve-se ao fato de que o pessoal ligado ao disco e ao rádio acabou contribuindo para a difusão da música de concertos e também mobilizou o conceito de história da música, como foi visto, por exemplo, no Brasil, nas colunas de rádio que passaram a noticiar, resenhar e a recomendar a leitura de livros sobre esse tema.

Segundo o dicionário Grove, ainda em 1902, a G & T criou um selo especial – “Red Label” – para identificar suas mais importantes gravações (Ord-Hume *et alii* 2001). Segundo informa ainda o verbete “Recorded Sound”, “ao oferecer repertório sério cantado e tocado por artistas renomados, esses selos adquiriam o mais alto prestígio no mercado”. Muitos cantores de ópera passaram então a ser disputados pelas principais casas gravadoras. Entre eles, destacou-se o tenor italiano Enrico Caruso, que se tornou o mais celebrado artista de gravações de seu tempo. Suas interpretações faziam imenso sucesso e ajudaram a tornar as gravações mais significativas do ponto de vista artístico.

No Brasil, parece que o universo radiofônico também se aproximou da música clássica com o mesmo intuito, conforme pôde ser percebido na revista “Fon-fon” nos anos 1940. Parece oportuno ter presente aqui os comentários de Vera Lins sobre a revista, citados

anteriormente⁸³. Nesse sentido foram indicados livros de história da música para serem lidos pelo público e pelos próprios “broadcasters”. Muitos desses programadores manifestaram interesse pela educação musical. A revista “Fon-fon” chegou a promover um concurso para premiar também essa categoria. Parece inclusive que os debates em torno do papel do rádio – de entretenimento ou de formação – tiveram lugar não só no Brasil, mas também nos Estados Unidos. Enquanto por aqui vários intelectuais disputavam o incipiente espaço radiofônico para irradiar programas educativos, nos EUA, a crescente comercialização da radiodifusão durante os anos 1920 e o início dos anos 1930 colocou o projeto de apreciação musical em frequente tensão com os que defendiam uma programação com apelo mais popular. Isto levou muitos especialistas musicais a criticar as estratégias de programação de gosto mais fácil, além de ver nessa orientação uma ameaça a seus próprios projetos de usar o rádio como “instrumento efetivo de educação musical” (Vancour 2009: 293-4). No caso brasileiro, segundo revelava a revista “Fon-fon”, somavam-se às preocupações citadas, discussões sobre o valor do rádio e a necessidade de se criar para ele uma linguagem singular⁸⁴. Nesse sentido vale acompanhar textos de articulistas como Magdala de Oliveira, Gomes Filho e o próprio Oscar D’Alva, que às vezes assinava como Reis Carvalho, seu nome real. Aliás, é interessante notar que este último também colaborava com a RBM, fato que sugere que as oportunidades de trabalho ainda fossem restritas para os especialistas musicais e que esses espaços de difusão, como as revistas, fossem compartilhados por personalidades de várias orientações⁸⁵.

No ano em que foi publicada a segunda edição da “História da música” de Renato Almeida, obra com nada menos do que 529 páginas; “bibliografia dos autores citados ou consultados”; com cerca de 475 entradas e “151 textos musicais”, a revista “Fon-fon” recomendou, em uma coluna de rádio, uma obra bastante diversa que, segundo a publicação, não deveria “faltar nas estantes dos ‘broadcasters’ estudiosos”, qual seja, “Miniatura de História da Música”. Tratava-se de um livro do escritor Guilherme Figueiredo, publicado naquele mesmo ano na cidade do Rio de Janeiro. Apesar de dedicar a obra a Mário de Andrade – o grande musicólogo paulista – o livro se caracterizava por várias diferenças em relação aos trabalhos com maiores pretensões científicas como o de Almeida. Justificando a indicação, a resenha trazia uma explicação do próprio Figueiredo sobre a obra: “esta

⁸³ Sobre os comentários relativos à revista “Fon-fon” ver o item “1.4 ‘Completando’ a semântica do conceito de ‘história da música’”.

⁸⁴ Uma personalidade importante nesse debate foi o radialista Almirante que não só investiu na criação de uma linguagem singular para o rádio como conseguiu criar programas que contemplavam simultaneamente as funções de educar e divertir (Lima 2014)

⁸⁵ Nesse sentido valeria retomar o longo trecho citado da correspondência de Guilherme Figueiredo a Mário de Andrade presente no item “1.3 A história da música: entre a pedagogia e a vulgarização”.

Miniatura é dedicada aos que desejam ter um rápido panorama da História da Música, sem estudos técnicos nem análises teóricas” (Fon-fon 10 out. 1942: 36) e (Figueiredo 1942: 13). De fato, o livro faz jus ao nome miniatura e se apresenta em um volume de pequenas dimensões possuindo um total de 240 páginas. Para o autor da resenha, a intenção de Figueiredo, de “tomar pouco tempo ao leitor”, era um gesto de “simpática modéstia”, pois o escritor tinha dado “um livro útil, com as noções básicas e imprescindíveis da matéria, expostas com muita clareza e notável concisão” (Fon-fon 10 out. 1942: 36). Convém notar ainda que a “Miniatura” não trazia nenhum “texto musical” e as únicas imagens existentes são cinco ilustrações bastante estilizadas dos rostos de Bach, Mozart, Beethoven, Debussy e Carlos Gomes. O compositor campineiro, aliás, aparece na parte final, intitulada “Brasileiros”, única seção dedicada à música nacional. Enquanto Renato Almeida, em sua “História da Música Brasileira”, havia dedicado as quase 280 páginas iniciais a uma espécie de etnografia da “música popular brasileira”, termo este usado pelo autor, Figueiredo nos dá em 22 páginas a sua posição sobre o assunto. Uma última observação trazida logo no início da “Miniatura” confirma sua vocação de servir ao público do “broadcasting” ou, de outro modo, revela certa expectativa do autor em relação ao uso da obra em programas de rádio. Logo no início do livro, Figueiredo nota que: “Antes de esgotada a presente edição, todos os direitos de adaptação e reprodução radiofônica, mesmo parcial, pertencem à CASA DO ESTUDANTE do BRASIL” (Figueiredo 1942: [2]). Aliás, publicada pela editora da citada Casa do Estudante, parece que foram separados vinte exemplares do livro, para serem vendidos a 200\$000 em benefício da construção da sede própria dessa instituição.

Outro indício de uma demanda crescente por textos sobre música com valor formativo vem de um número de “Fon-fon” do ano seguinte. Em um artigo intitulado “Educação Musical”, Gomes Filho afirma que

pouco, ou quase nada, se tem feito pela educação musical do nosso povo. Muita gente julga que realiza alguma coisa, nesse sentido, irradiando óperas ou música clássica, apenas, sem nenhuma literatura a respeito do assunto! O sentido pedagógico é inteiramente relegado para o último plano. É assim que se procede, inconsequentemente, há muito tempo... (Fon-fon 12 jun. 1943: 27).

A crítica é feita também para destacar o valor de algumas iniciativas da Discoteca Pública Municipal do Departamento de Cultura de São Paulo e mais especificamente da chefe da instituição, Oneyda Alvarenga. Tais iniciativas, segundo o artigo, tinham por objetivo “o aumento da cultura” dos frequentadores da Discoteca Municipal. Nesse sentido foram usados cartazes – afixados nas salas de espera e nas cabinas de escuta – “orientando” os visitantes. Gomes Filho chega a citar o conteúdo de um desses cartazes, como por exemplo: “Lembre-se

de que a História da Música não está circunscrita ao século XIX. Na medida que [sic] a discoteca pode oferecer, presentemente, ao seu desejo de cultura, procure conhecer as criações de outras épocas” (Fon-fon 12 jun. 1943: 27).

Entusiasmado com a medida, Gomes Filho, na conclusão do artigo, sugere:

Não seria demais que esses cartazes *orientadores* fossem colocados nos auditórios das nossas estações de Rádio. E deviam, também, ser lidos, de vez em quando, pelos microfones. Assim teria início, em nosso “broadcasting”, a necessária educação musical do nosso povo (Fon-fon 12 jun. 1943: 27). [Grifo do autor]

Essas colocações remetem a algumas discussões realizadas por Mareia Quintero-Rivera (2000). A pesquisadora chama a atenção para a presença, no período, de um esforço de distinção entre “massa” e “povo”. Para ela, essa é uma questão que antecipa o esforço do controle do rádio pelo Estado e o esforço deste por exigir do novo meio de comunicação iniciativas que contribuíssem para a formação do público. Outro elemento que chamava a atenção de autoridades e intelectuais no período, em relação ao rádio, era a percepção da sua “incontrolável difusão”⁸⁶ (Quintero-Rivera 2000: 120). Aliás, desde os anos 1930, conforme ilustrou a revista “Movimento”, o papel das “sociedades de rádio” já era questionado em relação à situação “desoladora” em que se encontrava “nosso momento musical” (Movimento abr. 1930: 23). Luciano Gallet em citado diagnóstico da situação da cultura musical brasileira feita no lançamento do movimento “Reagir” também responsabilizou as sociedades de rádio e as culpou por não se preocuparem com a “educação do povo”⁸⁷.

Em setembro de 1943, Braga Filho, anunciou em um artigo intitulado “Musas” algumas deidades e preciosidades do “broadcasting” carioca. Curioso é notar que entre elas encontrava-se uma singular iniciativa da PRD-5. Tratava-se de “interessante Curso Cultural [...] realizado [...] todas as quintas-feiras, entre 19 e 20 horas” e cujo título era: “A Música através dos Séculos”. O texto ainda esclarecia ser “um curso de história da música, com ilustrações sonoras apropriadas” e que:

pela redação fácil, ao alcance de qualquer mentalidade, esse curso, que está sendo transmitido pela Difusora da Prefeitura, é bastante indicado para a maioria dos frequentadores do Café Nice...⁸⁸ (Fon-fon 4 set. 1943: 37).

⁸⁶ É impossível não enxergar aqui parte das angústias manifestadas contemporaneamente por autoridades e intelectuais em relação ao mesmo caráter de “incontrolável difusão” que caracteriza meios de comunicação atuais como a internet. No Uruguai, Curt Lange manifestou também suas preocupações com a “incontrolável difusão” do rádio. Ver nesse sentido o item “4.2.2 A fonografia pedagógica: o despertar estético para a ‘música ativa’”.

⁸⁷ Ver item “2.1 Expectativas em torno da pedagogia ou letramento musical”.

⁸⁸ O Café Nice era um dos espaços da Casa Nice, estabelecimento situado na Avenida Rio Branco nº 174 e que funcionou entre 1928 e 1954. O Café era frequentado pelos artistas que participaram da época de ouro da

O segundo semestre do ano seguinte, 1944, foi usado para os preparativos do grande concurso radiofônico “Melhores de 45”, promovido pela revista “Fon-fon”. Entre as várias categorias em que se dividia o prêmio havia a de “melhor programa de educação musical”. Pelos sucessivos números da revista, os leitores poderiam votar em seus concorrentes favoritos em cada uma das categorias. Por ocasião da sexta apuração, ocorrida em inícios de novembro, Braga Filho, da “Folha Carioca”, declarava seu voto para o programa “O dia de hoje na História da Música”, transmitido pela PRD-5, a Difusora da Prefeitura (Fon-fon 4 nov. 1944: 32). Já em sua oitava apuração, em 18 de novembro, o programa conquistou a nona posição, de acordo com o voto do público (Fon-fon 18 nov. 1944: 34). É interessante notar que o “melhor programa de educação musical” encontrava-se entre categorias como “melhor locutor”, “melhor compositor”, “melhor cantor”, “melhor estação” e “melhor escritor de programas”, em um total de quarenta e duas categorias, dado que me parece reforçar a relevância da questão do “valor” e das preocupações com a pedagogia musical entre os programadores do rádio naqueles tempos, conforme vem sendo observado ao longo deste tópico.

Mais uma última nota sobre a presença da história da música no universo radiofônico pode ser feita assinalando o surgimento, em 17 de julho de 1949, da coluna “Convite à Música”, voltada para a apresentação de tópicos da matéria a partir de motivação claramente educativa. Os artigos impressos nessa seção, na verdade, eram fragmentos traduzidos de um interessante livro, publicado no ano de 1935 na França, “L’Initiation a la Musique” (Iniciação à Música), e cujo subtítulo marcava a singularidade do público para o qual a obra se destinava: “a l’usage des amateurs de musique et de radio” (para o uso dos amantes da música e do rádio). A escolha dessa obra, e a simples tradução de seus artigos são sintomáticas de uma tendência, já identificada, do surgimento, dentro do universo do rádio, de uma demanda por um tipo específico de texto sobre a história da música. Essa ênfase em um uso singular por parte dos “broadcasters” de textos mais adequados para esse universo pode ser mais bem compreendida a partir da leitura do Prefácio da obra. Uma primeira particularidade do texto é que “os diversos capítulos da obra são anônimos porque eles são, acima de tudo, obras coletivas”. Colaboraram para a sua elaboração nomes como Maurice Emmanuel, professor do Conservatório Nacional de Paris; Reynaldo Hahn, compositor; entre outros como Paul

música popular e do rádio. Nos anos ‘30 e ‘40 o espaço era usado para “despachar o expediente”, ou seja, para fechar compromissos profissionais, mostrar novas composições, propor novas parcerias, entre outros. Entre os frequentadores do local destacaram-se Wilson Batista, Ataulfo Alves, Mário Lago, Carlos Galhardo, Sílvio Caldas, César Guerra Peixes e Orestes Barbosa (Severiano 2008).

Landormy, Georges Chepfer, Hugues Panassié, importantes especialistas musicais franceses. Ainda segundo informava o “Prefácio”, o livro estava dividido em três partes: 1ª) Uma breve história da música: onde ocupavam o mesmo espaço os compositores dos últimos cinquenta anos e os artistas de todos os séculos anteriores. Por quê? Segundo esclarece o trecho “porque o rádio ecoa o ruído que fazem os modernos e os vivos. Porque naquele ano de 1935, a obra de Maurice Ravel ocupava no mundo um lugar maior que aquelas reunidas de Lulli e de Rameau”; 2ª) Um dicionário de obras: onde estão indicadas “músicas-tipo, obras primas ou peças célebres, que pareciam feitas para melhor dar ao ouvinte o gosto de escutar e o desejo de entender”. A propósito, as entradas do dicionário são feitas pelo nome do autor e cada uma delas relaciona um conjunto de obras com uma breve descrição e 3ª) Um léxico de termos: que “oferece, para o uso de um leitor supostamente alheio à técnica musical, uma definição a mais simples possível dos termos mais frequentemente encontrados nos programas de concertos” (Emmanuel *et alii* 1935: I-VI). É interessante notar que das suas 399 páginas, apenas 150, correspondentes à 1ª Parte, são devotadas à história da música entendida em sentido estrito, como narrativa do passado musical. A maior parte do livro, 2ª e 3ª partes, são destinadas ao esclarecimento de termos e conceitos importantes da música, realizados, porém de forma simples e didática, de modo semelhante aos guias de concerto ou aos “How to listen” citados. É uma obra que, sem esquecer a especificidade da matéria, leva em conta a necessidade de educação e de divulgação da música, necessidades criadas sobretudo pelo aparecimento de um público novo e que se ampliava de modo “incontrolável” a partir do advento da gravação e do rádio.

Voltando a atenção novamente às publicações nacionais, a “História da Música Brasileira”, de Francisco Acquarone, foi anunciada na coluna “Rádio” de Alziro Zarur. Segundo o articulista tratava-se de “obra recomendável, por todos os títulos, aos radialistas do Brasil”. Novamente é possível notar a busca por um tipo particular de escrita da história da música. Zarur cita um fragmento extraído da “Ouverture”, seção na qual Acquarone explicou seus propósitos:

Fiz obra impressionista, se me permitem a classificação, tal como o fizeram Will Durant, na ‘História da Filosofia’, ou Van Loon, nas ‘Artes’. Fugi, sempre que possível, ao caráter didático, evitando citações de pautas e notas, exemplificações melódicas, harmônicas, etc. Obras compendiosas, adotadas pelas escolas e institutos oficiais, não faltam em nosso país, com caráter estritamente educativo indispensável aos estudiosos e aos técnicos. O que sempre sonhei, porém, foi escrever para o povo (Fon-fon 28 maio 1949: 41).

Segundo Zarur, Acquarone “deu-nos uma obra eminentemente moderna, acessível aos que gostam de música em todas as classes sociais”. O entusiasmo do radialista é tamanho que,

além de uma longa citação do livro, ele ainda transcreveu o “Índice”, para que os leitores fizessem “uma ideia do valor desta obra”. Reiterando sua opinião inicial, Zarur orientou que

nas estantes dos bons radialistas, que estudam a música brasileira em suas manifestações mais expressivas, não pode faltar a ‘História da Música Brasileira’, desse brilhante artista que é F. Acquarone (Fon-fon 28 maio 1949: 41).

Para o mapeamento das relações da história da música com o rádio talvez o elemento mais significativo trazido pelo livro de Acquarone esteja na seção de agradecimentos, fragmento que revela uma coincidência interessante. Entre as pessoas que contribuíram para a consecução da pesquisa, Acquarone menciona o “radioman Henrique Foreis (o conhecido ‘Almirante’), por suas contribuições inestimáveis” (Acquarone [1948]: 12). O mesmo reconhecimento já havia sido manifestado por Renato Almeida – no “Prefácio”, da segunda edição, da sua “História da Música Brasileira” – ao “sr. Henrique Foreis (Almirante)”. Segundo Almeida, o radialista havia facultado a ele “numerosíssimas peças do seu excelente arquivo de melodias nacionais” (Almeida 1942: XIII).

Almirante – o objeto de ambas as manifestação de reconhecimento – parece ser aquele que melhor representou esse curioso intercâmbio entre a história da música e o rádio. O famoso radialista foi também o proprietário de um impressionante arquivo musical. Segundo Guiliana Souza de Lima (2014) a trajetória do radialista se entrecruzou com o esforço, por parte do universo do “broadcasting”, de criação “de uma linguagem radiofônica de fato”. Essa busca de uma linguagem singular pode ser notada, por exemplo, desde o “Programa Casé”, estreado na Rádio Philips em 1932. Nesse sentido, a contribuição singular de Almirante, segundo Lima, teria sido conciliar duas vertentes aparentemente contraditórias: “o rádio de conteúdo educativo dos primeiros tempos, como fora concebido por Roquette-Pinto ao criar a Rádio Sociedade, em 1923, com o padrão de rádio de entretenimento, comercial e profissional, que começava a se desenvolver, e que, até 1945, se estabeleceria definitivamente” (Lima 2014: 52-3). Mais especificamente, as “operações historiográficas”⁸⁹ realizadas por Almirante, sobretudo em programas como “Curiosidades Musicais”, somadas aos esforços de autores como Mariza Lira, Jota Efegê, Orestes Barbosa, formaram o que se pode chamar de a “primeira geração de historiadores da música popular”. De outra parte, sua ação como “historiador” também foi peculiar pelo fato de sua “obra historiográfica” estar organizada na forma de narrativa radiofônica, e não como texto literário, conforme defende Lima.

⁸⁹ O termo se refere ao conceito desenvolvido por Michel de Certeau em seu livro “A escrita da história”.

CAPÍTULO 3

Em direção a uma história da música científica?

Até aqui a investigação se concentrou em acompanhar os usos que um grupo de especialistas musicais fez do disco, do rádio e da história da música como instrumentos de educação e divulgação musicais. Porém, como já havia sido antecipado, é preciso ter em vista que, compondo a rica semântica do conceito “história da música”, estão presentes nas manifestações mais variadas de inúmeros estudiosos de música do período outras pretensões para a musicologia e a escrita da história da arte dos sons. Se desde os primeiros compêndios foi possível identificar preocupações com a educação musical, alguns dos escritos sobre música surgidos a partir dos anos 1940 já não têm por objetivo a pedagogia, pelo menos não prioritariamente. A propósito, alguns escritos manifestam claro descontentamento com a produção voltada primordialmente para a “vulgarização”. Esse novo conjunto de escritos passou a ser caracterizado, cada vez mais, por preocupações com a delimitação de um perfil para o historiador – ainda que este não fosse, mesmo no final do período aqui estudado, mais do que um especialista musical – e também com a delimitação de um campo de conhecimento próprio a pautar essa produção, campo baseado em critérios metodológicos claros e, nos termos desses autores, científicos. Tudo isso, por sua vez, ancorado em uma perspectiva crítica. Curiosamente, um dos elementos mais importantes usados para subsidiar a “nova” pesquisa musical foi justamente o disco, que facultou aos estudiosos do período uma forma de registro das experiências musicais muito mais eficiente do que o antigo recurso da transcrição, metodologia esta limitada por uma escuta e teoria musicais incapazes de perceber nuances inexistentes na tradição da música europeia. O intuito deste capítulo é acompanhar esse novo significado para o termo história da música e especular se efetivamente tais pretensões foram efetivadas.

3.1 Esforços de delimitação de um perfil para o historiador da música ou do musicólogo e definição de princípios metodológicos para a musicologia

Uma das primeiras obras de musicologia reconhecida como marco da “nova” geração foi o “Compêndio de História da Música” de Mário de Andrade. Essa obra revelou uma primeira associação com o disco, uma vez que a partir de sua segunda edição (1933) ela incorporou uma seção nova – uma discoteca – para “sonorizar” a experiência de leitura da obra. Ainda que sua motivação inicial fosse pedagógica, como discutido anteriormente⁹⁰, essa primeira aproximação de um livro de história da música com o universo do disco anunciou uma relação de simbiose bastante rica e que foi explorada de modo mais “científico” em trabalhos posteriores, inclusive do próprio Mário de Andrade. O registro proporcionado pelo disco foi visto por inúmeros musicólogos como fonte para o estudo das manifestações musicais.

Um primeiro indício da expectativa de que a gravação pudesse ser utilizada, ou valer como registro, já estava insinuava no verbete “Phonograph and Recorded Music” do dicionário de Willi Apel. Segundo o autor,

passos estavam sendo dados para se constituir arquivos sonoros em conexão com várias bibliotecas com o objetivo não só de proporcionar ao público um local para escutar música, mas também para salvaguardar muitos dos importantes discos que não estão mais disponíveis ao mercado. Vozes como as de Caruso, Eames, Lilli Lehmann, Victor Maures, Adelina Patti, Melba, Tamagno, De Lucia, Tetrzzini e Fremstad e as execuções de Paderewski, Kreiler, Ysaye, De Pachmann e de muito outros serão preservadas para a posteridade (Apel 1944: 572).

Na mesma direção pode ser apontado o movimento de criação de discotecas e arquivos de música, movimento marcado pela inauguração de várias unidades tanto na Europa quanto nas Américas do Norte e do Sul. Alguns autores têm se debruçado sobre o tema das discotecas e suas constituições, como é o caso de (Carozze 2014), (Toni e Carozze 2013), (Toni 2007), (Toni 2004), (Sampietri 2009), entre outros. Flávia Toni e Valquíria Carozze, em seu artigo “Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural”, de 2013, destacaram, em um texto de Mário de Andrade⁹¹, sua concepção de biblioteca como “celeiro do material sonoro” e “plataforma de gravação de registros a serem preservados e estudados” (p. 193). Sublinharam também as autoras que tanto Lange quanto Andrade e também Sprague Smith (1905-1994) atribuíram às

⁹⁰ Ver item “2.1 Expectativas em torno da pedagogia ou letramento musical”.

⁹¹ Trata-se do texto “A expressão musical dos Estados Unidos”. (Andrade 2008 [1940]).

discotecas a função de “reeducação musical do público e gravação de manifestações folclóricas” – frase tirada de uma carta do pesquisador alemão (*Apud* Toni e Carozze 2013: 189 e 193). Essa preocupação com a educação musical presente nas expectativas dos três especialistas em música remete às discussões do início do Capítulo 2. Neste capítulo porém – voltado às mudanças de expectativas em torno do perfil do historiador da música –, interessa destacar um aspecto em especial: o arquivo sonoro como fonte virtual de pesquisa para os estudos musicológicos e para a historiografia musical.

A criação da “Discoteca di Stato”, na Itália, em 1928, foi saudada por Mário de Andrade em sua coluna do “Diário Nacional”. No artigo “O fonógrafo”, publicado em 24 de fevereiro de 1928, o escritor destacou a função principal da instituição criada, ou seja, “registrar todas as canções populares regionais e tradicionais italianas que, abandonadas na voz do povo, vão sendo esquecidas e substituídas por outras” (*Apud* Toni 2004: 263). Pouco mais adiante Mário de Andrade, levando em conta a situação brasileira, alertava que

[n]ossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A registoção manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham.

Tanto mais que a dicção e a entoação dos cantadores é extremamente difícil de ser verificada imediatamente com nitidez.

Usam uma nasalização e um portamento constante tão sutil, ao mesmo tempo que o rubato rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando. Por isso tudo o fonógrafo se impõe (*Apud* Toni 2004: 264).

O comentário alude simultaneamente às preocupações do pesquisador musical tanto em relação à preservação da música popular quanto à insuficiência do registro manuscrito, expediente utilizado por várias gerações de folcloristas. Embutidos nessa forma de escrita estavam dois pressupostos que tornavam essa forma de registro inadequada à maioria das expressões musicais: a teoria europeia do compasso⁹² e as limitações da notação musical.

Ainda em 1928, em um conjunto de cartas trocadas com o compositor Luciano Gallet, Mario de Andrade, ao comentar algumas “melodias do boi”, recolhidas por ele em viagens pessoais, afirmava que “por mais útil que seja a notação, não pode dar a realidade. Isso são coisas que só podem ser transmitidas pela tradição oral e atualmente fonográfica”. Mais

⁹² Nesse sentido ver as discussões de Carlos Sandroni em “O Feitiço Descendente”. Partindo de uma visada etnomusicológica, o autor mostra como a ideia de proporcionalidade e o princípio da subdivisão, presentes na teoria europeia do compasso, não são válidos para as expressões musicais de origem africana. Na música das culturas provindas da África, muito comumente, prevalece o princípio da adição, o que relativiza a ideia de “síncopa”, marca distintiva a partir da qual inúmeros estudiosos do assunto abordaram a música brasileira (Sandroni 2001).

adiante o musicólogo paulista afirmava estar convencido “que só mesmo a gente indo pessoalmente pro nordeste é que poderá decidir dessas coisas” (Andrade 1928). Ao enfatizar a dimensão oral da transmissão da música popular, Mário acenava para a necessidade de uma renovação da metodologia usada para se realizar a etnografia da música naqueles anos. Aí está o cerne da “Missão de Pesquisas Folclóricas”, organizada por ele quando foi diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, entre 1935-38, ocasião em que propôs a complementação das formas de registro manual pela gravação fonográfica⁹³. Além disso, ao apontar a gravação como forma eficiente de registro, Andrade deu ensejo a se retomar uma questão: quais as transformações trazidas pelo disco (gravação) para a escrita das histórias da música?

O Departamento de Cultura, citado acima, foi o órgão municipal que sediava a Discoteca Pública de São Paulo. Com uma “política voltada para a produção científica musical e para a difusão do conhecimento musical” (Sampietri 2009: 9), a Discoteca manteve um programa de gravação de discos de várias manifestações musicais, entre as quais, “de arte erudita nacional” (Sampietri 2009: 22-3). Assim como o extenso material levantado pela Missão, também as obras de autores nacionais gravadas tornavam-se, virtualmente, fontes possíveis para a escrita de uma história da música brasileira.

Em plena maturidade como pesquisador da música, Mário de Andrade fez algumas considerações sobre a necessidade de se “recorrer à gravação por meios mecânicos, disco e filme” em seu ensaio “O samba rural paulista” – mais especificamente na seção “Processo da colheita documental”, tópico do texto reservado a discussões de caráter metodológico (Andrade 1991 [1941]: 118).

Em direção parecida, Flávia Toni mostrou que os discos funcionaram como fonte de pesquisa para Mário de Andrade até mesmo na elaboração do seu “Dicionário musical brasileiro”, obra completada posteriormente por ela e Oneyda Alvarenga. Segundo afirmou a pesquisadora, Andrade recorreu ao disco como fonte para a escrita de vários verbetes,

ora aproveitando o emprego de vocábulos musicais nos versos das canções – como o uso da palavra *batucada*, no samba *Mangueira*, de João Martins e M. Pessoa –, ora exemplificando a evolução de gêneros musicais a partir de um dos discos de Zico Dias e Ferrinho, comentado no verbete “alto da moda” (Toni 2004: 32-3). [Grifos da autora]

Ainda segundo Flávia Toni (2004), a comunicação apresentada por Mário de Andrade no Congresso da Língua Nacional Cantada (1937), “A pronúncia cantada e o problema do

⁹³ Para o aprofundamento desse assunto ver o tópico “Gravar ou anotar” do texto “Missão: As pesquisas folclóricas” da autoria de Flávia Toni (Toni 2007: 85-96).

nasal brasileiro através dos discos”, “está alicerçada exclusivamente na audição de discos”, segundo a autora em um total de 43 unidades (p. 45).

Talvez seguindo os passos do DC de São Paulo, sede da Discoteca Pública Municipal, também a municipalidade do Rio de Janeiro criou instituição similar, a Discoteca Pública do Distrito Federal. O artigo “Discoteca Pública do Distrito Federal”, publicado na coluna “Radiodifusão” da RBM tratava justamente da inauguração em 21 de agosto de 1941 da referida instituição. Aluizio Rocha mencionou que o Serviço de Divulgação “vem recolhendo a música folclórica do país, que é gravada em discos” (RBM 1940-1941 4º fascículo: 376). No mesmo texto Rocha se referiu ao trabalho do “Serviço de Divulgação” que organizou “uma das melhores coleções de discos com que conta o Brasil, não somente dos grandes autores e famosos intérpretes mundiais, como especialmente de autores brasileiros” (p. 376). Parece que a coleção foi completada pela aquisição de “valiosos elementos” e aberta à consulta pública pelo coronel Pio Borges⁹⁴. O texto ainda menciona as formas e horários de consulta facultados pela instituição (p. 376-7). Finalizando o artigo, Aluizio Rocha concluiu dizendo que “[a] abertura desse novo serviço público em geral tem em vista a difusão cultural da boa música e dos bons autores patrícios e estrangeiros” (p. 377). De acordo com o texto a iniciativa contemplava também a gravação em disco da música folclórica.

A tendência manifestada nas iniciativas citadas pode ser vislumbrada também em outros contextos. Um exemplo ilustrativo nessa direção é a notícia trazida por Otto Mayer, colaborador da RBM na Espanha, publicada na coluna “Notas bibliográficas”, sobre a música e a musicologia naquele país. Para o musicólogo, apesar de ainda carecer de organização, a pesquisa na Espanha contava com um dos “centros mais importantes de investigação”: o “Centro de Estudos Históricos de Madri” (RBM mar. 1936: 46-7). Segundo o artigo, o Centro possuía um magnífico laboratório fonético, uma discoteca folclórica e aparelhos portáteis para a gravação de discos. Na notícia, Mayer ainda faz comentários sobre várias das publicações feitas pela instituição.

Instituições como a Biblioteca Pública de Nova Iorque e o SODRE manifestaram também preocupações similares em torno das discotecas que criaram e promoveram. A correspondência trocada entre Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith prova não só essas expectativas como também demonstram que os

⁹⁴ No artigo “Uma bibliotheca para crianças”, publicado no “Diário da Noite”, de 16 de janeiro de 1940, fica-se sabendo que o Coronel Pio Borges era o Secretário Geral de Educação e Cultura. O artigo informa sobre melhoramentos realizados pelo Coronel na Biblioteca Municipal, entre os quais se destacava a criação da biblioteca infantil (Diário da Noite 16 jan. 1940: 4).

três estudiosos – Andrade, Lange e Smith – desenvolveram seus projetos em um clima de parceria e generosa troca de informações⁹⁵. Conforme observado acima, duas eram as preocupações principais dessas instituições: registro e acesso ao material gravado.

Esse movimento de constituição de arquivos e de discotecas alcançou também a esfera acadêmica. Passo significativo nessa direção foi a criação do “Centro de Pesquisas Folclóricas” (CPF) como um departamento da ENM da Universidade do Brasil e instituição dedicada ao registro de manifestações da cultura popular. O longo artigo não assinado publicado na RBM de 1944⁹⁶ tratou do assunto. O texto noticiou a inauguração oficial do novo departamento em 6 de novembro de 1943. Depois de tratar da acolhida pela imprensa local e destacada a publicação do assunto no “New York Times” por Lisa Peppercorn, o artigo passou a relatar as atividades realizadas em seu curto período de existência. Entre elas, destacaram-se viagens de colheita realizadas em caráter experimental pelos estados de Goiás, Ceará e Minas Gerais, o que levou à produção de um total de quase duzentos discos duplos de 12 polegadas, contendo mais de seiscentos documentos. Parece que cópias de todo material levantado eram enviadas para os “Archives of American Folk Songs” da Biblioteca do Congresso em Washington, DC – entidade que cooperava com o CPF no projeto de viagens pelo interior do Brasil (RBM v. X 1944: 166). Mais adiante, o relatório ainda informou que o Centro cooperava “cedendo discos para ilustrações de conferências e programas radiofônicos, etc., ou ainda fornecendo temas musicais para ulterior aproveitamento por compositores e pesquisadores” (p. 168). Sabe-se ainda pelo relatório que no início de 1944 havia saído a primeira publicação do CPF sob o título “A Escola Nacional de Música e as pesquisas de folclore musical no Brasil”. O texto já havia sido enviado para centenas de instituições no Brasil e no exterior e outras publicações já se encontravam em preparo (p. 168).

Não obstante a movimentação apontada, para Paulo Castagna, o estudo da música, segundo concepções propriamente científicas, só começou a ser praticado no Brasil a partir da década de 1960. O musicólogo identificou também no país, para o período aqui estudado, “uma primeira grande transformação da musicologia” (Castagna 2008: 34). Observou-se entre o início do século XX até meados da década de 1960 “a transição de uma fase literário-musical para uma fase predominantemente musicológica, na qual os trabalhos passaram a se enquadrar em uma espécie de gênero intermediário entre literatura e ciência”. Nesta fase, o autor situou os textos mais conhecidos de história da música, como as já citadas obras de

⁹⁵ Nesse sentido ver, por exemplo, o trabalho de Valquíria Carozze, “Oneyda Alvarenga: Da poesia ao mosaico das audições” (2014), além do texto já citado e escrito em parceria com Flávia Toni (Toni e Carozze 2013).

⁹⁶ Nesse ano foi publicado apenas um volume da RBM.

Guilherme de Mello (1908), Vincenzo Cernicchiaro (1926), Renato Almeida (1926), Mário de Andrade (1941), Renato Almeida (1942), Francisco Acquarone (1948) e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo 1956 (p. 34). Castagna destacou também que para Luiz Heitor o “Boletín Latino-Americano de Música”, de 1946, impresso no Rio de Janeiro, representou um marco da ainda “nascente” e “incipiente” musicologia brasileira (p. 34).

Apesar disto, um olhar mais detalhado do período revela mudanças de expectativas e pretensões novas por parte dos especialistas musicais, sobretudo a partir de meados dos anos 1930. Essas mudanças, aliás, repercutiam transformações mais gerais da produção cultural no Brasil, que passou a se orientar por uma perspectiva mais crítica e a contemplar um quadro de preocupações sociais mais amplo. No período também era visível o processo de delimitação dos quadros profissionais, provável consequência da criação das universidades (Candido 1989).

Um indício dessa mudança de expectativas pode ser vislumbrado em um comentário de Renato Almeida feito em uma entrevista de 26 de agosto de 1969 para a série “Depoimentos para a posteridade”, realizada pelo Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro. A entrevista de Almeida foi conduzida por personalidades como Edison Carneiro e Rossini Tavares de Lima e estava concentrada na questão dos estudos folclóricos, bandeira defendida por Almeida durante toda sua vida. Logo de início o entrevistado explicou que após a Semana de Arte Moderna ele se convenceu de “que não havia lugar absolutamente no Brasil para o escritor desinteressado”. Segundo Almeida, revelava-se naquele momento a necessidade de “ver” o Brasil e que a opção sua pela música se deu dentro da expectativa de que essa arte fosse capaz de propiciar uma “relação íntima” com o país. As duas edições de sua “História da Música Brasileira”, de 1926 e 1942, segundo ele, seriam tributárias de seu interesse pelo estudo do “povo” e da expectativa de tirar deste último a sua “inspiração” (Almeida 1969).

O esboço de um novo perfil como sugerido no comentário de Almeida pode ser compreendido em uma perspectiva mais ampla, marcada por um adensamento das preocupações sociais. Nesse sentido é interessante ter presente algumas considerações de João Luiz Lafetá. Para este autor

[u]m exame comparativo, superficial que seja, da fase heroica [do Modernismo] e da que se segue à Revolução mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte). Uma das justificativas apresentadas para explicar tal mudança de enfoque diz que o Modernismo, por volta de 30, já teria obtido ampla vitória com seu

programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação (Lafetá 2000: 19-38). [Grifos do autor]

Mais adiante Lafetá indicou que “[a] diferença entre os projetos ideológicos das duas fases vai principalmente por conta dessa agudização da consciência política” (Lafetá 2000: 28 e 29). Ajuda também a pensar a questão algumas considerações de Antônio Candido em “A Revolução de 1930 e a cultura”. O texto contribui para a compreensão do pensamento de Mário de Andrade e de outros autores de textos sobre a história da música brasileira, uma vez que, conforme nota Candido: houve penetração de preocupações sociais nos textos dos intelectuais do período; houve manifestação crescente de uma consciência “social”; incremento do espírito analítico por conta do papel dos recém-fundados cursos superiores de filosofia, ciências sociais, história, letras, bem como do ensino da sociologia no ensino médio; consolidou-se no período o livro escolar para o nível médio, em substituição a uma bibliografia estrangeira e também se desenvolveu o conceito de intelectual e artista como opositor, que buscava posicionar-se no lado oposto da ordem estabelecida e que via como fazendo parte da sua natureza “adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora” (Candido 1989: 181-190).

É nesse quadro mais amplo de expectativas que autores como Mário de Andrade e Renato Almeida passaram a ser vistos como representantes desse novo perfil e não obstante a “carência de informações objetivas sobre a prática e produção musical brasileira” – que limitava os trabalhos de vários desses autores da história da música desde Guilherme de Mello (Castagna 2008: 34) – cada vez mais a crítica musical e historiográfica vão ressaltar, quase programaticamente, as diferenças entre os “precursores” da história da música brasileira e os autores da “nova geração”.

A presença da dimensão crítica na produção de Mário de Andrade foi percebida precocemente, conforme revelou Luciano Gallet em uma resenha do “Compêndio de História da Música” (1929). Para Gallet, o texto de Andrade se destacava das “historias estrangeiras” porque no “Compêndio” “a evolução, as transformações e os individuos são incorporados aos factos da Historia, comentam o seu progresso, e temos assim uma real Historia Critica da Musica, desde a epoca primitiva [...] até a época presente [...]”(Weco jul. 1929: 4). Para Gallet o que predominava nas obras de autores estrangeiros, no lugar da “exposição e critica dos factos da Historia”, era o “detalhe, como a biographia demorada de certos autores”. Em todas essas obras encontravam-se “enormes ‘buracos’ a respeito de certas épocas”, dizia o autor do artigo (p. 4).

É de Luciano Gallet também que partiu uma das primeiras manifestações da expectativa de fundação de uma musicologia brasileira fortemente amparada pela crítica e com pretensões científicas. Indícios desse anseio estão presentes no artigo “Modinhas Imperiais”, escrito por Gallet em 1930. Nesse texto, o autor critica os historiadores da época por considerarem as modinhas “manifestações indiscutíveis da arte nacional, pura e legítima”. Para ele, as modinhas de então eram apenas “reproduções reais ou de estilo, e adaptações de árias européias, às quaes sobrepunham uma letra nacional, melada e chorosa como a pieguice da época”. No caso do repertório descoberto por Mário de Andrade, o “primeiro musicólogo brasileiro”, o “Ramilhete de 15 preciosas modinhas de salão brasileiras [...] escaparam em parte à influência estrangeira, e determinaram um *marco inicial* da nacionalidade musical” (Weco ago.-set. 1930: 22) [grifos do autor]. Se considerarmos que parte das tarefas dos trabalhos da “nova geração” foi fazer a crítica e muitas vezes “corrigir” trabalhos anteriores, fica claro que Luciano Gallet está cuidando, em seu artigo, de estabelecer um “marco inicial” novo para a emergente musicologia brasileira. Gallet deixa transparecer nas entrelinhas a mensagem de que os “historiadores” anteriores se enganaram e foi Mário de Andrade que com seu trabalho musicológico amparado pela crítica musical conseguiu datar o novo marco da música brasileira.

Na mesma chave é possível acompanhar o trabalho de Luiz Heitor à frente do “Suplemento Musical” da RBM corrigindo e reparando erros presentes nas partituras editadas pela revista, mas, sobretudo, destacando “equívocos” em trabalhos anteriores. É o mesmo tipo de preocupação que pautou a infinidade de artigos sobre o Hino Nacional Brasileiro – espécie de “leitmotiv” da publicação –, tema ao qual Luiz Heitor dedicou-se reparando equívocos e revelando novas fontes sobre a feitura, a autoria e outras questões ligadas ao hino⁹⁷. Ainda na mesma chave é interessante acompanhar a série de artigos de Andrade Muricy publicados no prestigioso “Folhetim” do “Jornal do Commercio”, série intitulada “A história da música brasileira”, cuja análise será feita logo adiante.

Adentrando os anos 1930, mais precisamente em 1934, Andrade Muricy manifestava sua percepção de que Mário de Andrade não era apenas “o maior musicólogo brasileiro” – como um dos editores do escritor paulistano já havia feito – para ele, Andrade era “o único” (RBM jun. 1934: 129). Parece inclusive que mais especialistas musicais compartilhassem de opinião parecida a julgar pelo esforço deles em mostrar sua filiação aos trabalhos de Mário de

⁹⁷ Contemporaneamente, Avelino Romero Pereira deu sequência a esse tipo de crítica historiográfica tentando responder à pergunta do título “Hino Nacional Brasileiro: Que história é essa?” (Pereira 1995).

Andrade. É nessa chave que a crítica exercida por Luiz Heitor é ressaltada em alguns artigos de seus colegas da RBM. Se de um lado ele se reconhecia herdeiro de Mário de Andrade, de outro, não abria mão de fazer a crítica a várias perspectivas do musicólogo paulista, críticas feitas porém com uma “ética fidalga” (RBM mar. 1938: 89-90). Voltando ao artigo de Muricy – intitulado “Mario de Andrade, musicólogo” – é possível encontrar nele alguns indícios importantes das pretensões científicas da “nova geração”. Nesse texto o autor reconheceu primeiramente a existência de “uma literatura musical” desde a antiguidade, mas que só modernamente “tomou importância e teve relativa autonomia” (RBM jun. 1934: 128). Muricy citou na sequência uma série de trabalhos sobre música em que prevaleciam aspectos que para ele não constituíam verdadeira obra musicológica, como: caráter anedótico e pitoresco, sobretudo na elaboração das biografias; falta de traços humanos na caracterização dos biografados e caráter mais literário do que científico das obras. Para ele nada era mais falso do que “êsse ramo espurio das letras critico-biograficas” (p. 128). É nesse contexto que o articulista se debruçou sobre a obra de Mário de Andrade. Comentando o item “Atualidade” do “Compêndio de História da Música” do escritor paulistano, Muricy resumiu de forma emblemática suas angústias e também de parte significativa dos especialistas musicais do período: “[b]alanco superior em plano intelectual, em força de síntese, ao *Panorama* de Coeuroy⁹⁸”, o capítulo de MA deveria ser traduzido e apreciado, pois havia ali “critica propria, creadora, affirmação de uma consciencia, e não méra vulgarização inteligente” (p. 130) [grifo do autor]. Apesar das excepcionais qualidades, a obra de Andrade era criticável não só pelo “exagero evidente de algum pormenor, mas principalmente pela forçosa falta de contacto” com certas obras, justamente aquelas que “nem o disco nos proporcionou ainda a audição” (p. 130). Neste último comentário o crítico paranaense acenou – para além da crença na potencialização da difusão musical proporcionada pelo rádio – também para uma questão primordial que diz respeito aos estudos sobre música: a importância do contato com as obras musicais, vista por ele como fontes de pesquisa.

Explorando um pouco mais a oposição explicitada por Muricy entre a musicologia científica e a “vulgarização”, é oportuno citar que a “Introdução” que Mário de Andrade escreveu para a publicação póstuma dos “Estudos de Folclore” de Luciano Gallet foi reconhecida como exemplo de obra de “musicologia” pelo crítico paranaense. A razão para isto era a “abundância de documentação” sobre a qual se pautou Andrade (RBM jun. 1934:

⁹⁸ Andrade Muricy se refere ao “*Panorama de la musique contemporaine*” de André Coeuroy, publicado em Paris em 1928, traduzido para o português em 1935 para a “Coleção Cultura Musical”, iniciativa que esteve sob a responsabilidade de Mário de Andrade.

130). Na mesma linha se movia Luiz Heitor ao saudar o primeiro número lançado da “Coleção Cultura Musical” – iniciativa da Livraria Cultura Brasileira, sob a responsabilidade de Mário de Andrade – atribuindo-lhe o título de “a nossa primeira coleção bibliográfica especializada”. Poucos meses antes havia sido lançada a RBM, publicação que para Luiz Heitor representava “nossa primeira grande revista musical” (RBM jun. 1934: 174).

Motivado por seu trabalho na seção “Arquivo de Música Brasileira” da RBM, Luiz Heitor deu várias pistas do que entendia por trabalho musicológico. A propósito de algumas tensões entre críticos musicais de gerações diferentes, possivelmente referindo-se ao controvertido Oscar Guanabara, Luiz Heitor fazia uso do termo “crítico anedótico”, provavelmente para marcar a oposição entre o trabalho da velha guarda e a musicologia entendida como “ciência que se dedica a investigação sobre a história da música” (RBM set. 1935: 225). A citação dá a entender também uma expectativa de separação entre crítica musical – gênero mais literário – e história da música – modalidade com base científica.

Mais um indício do desejo de especialização – extraído também das páginas da RBM – pode ser encontrado na resenha feita por Assuero Garritano (1889-1955) – compositor e professor de análise musical, harmonia e coral do INM (ENM), e que substituiu Luiz Heitor na redação da revista – sobre o livro “An Encyclopedic Survey”, de Nicolas Slonimsky, publicado em 1938, pela W. W. Norton & Company de Nova Iorque. Garritano faz duras críticas ao texto devido ao “mediocre valor histórico-crítico” da obra, à falta de profundidade e a seu caráter de “vade-mécum”. Para Assuero Garritano, a obra de Slonimski não passava de “um inocente almanaque musical”. (RBM v. 8 1942: 73 e 75).

Concluindo os contornos das expectativas em torno de uma abordagem mais científica da música caberia retomar a já citada série de artigos de Andrade Muricy para a prestigiosa seção “Folhetim” do “Jornal do Commercio” (JC) e também alguns comentários de Luiz Heitor presentes em artigos seus para a revista “Cultura Política” (CP), da qual foi importante colaborador.

Os textos de Muricy saíam regularmente às quartas-feiras, aparecendo já na segunda página do jornal. Em 4 de março de 1942, o crítico iniciou a série “A história da música brasileira” que se estendeu por vários números, até o dia 20 de maio do mesmo ano. Na sequência dos artigos, Andrade Muricy comentava cada uma das principais obras publicadas no Brasil sobre o tema da história da música e deixava revelar sua percepção, ou antes,

expectativas, de mudanças significativas entre, por exemplo, a pioneira obra de Guilherme de Mello, de 1908, e a segunda edição do livro de Renato Almeida, de 1942.

O tom usado para a apreciação da obra de Mello foi, no geral, bastante severo, ainda que Muricy tenha encontrado nela méritos que justificavam, por exemplo, sua reedição e também a “figurar em todas as bibliotecas” (JC 4 mar. 1942: 2). Apesar de ter sido “o primeiro”, “[u]m bandeirante a seu modo”, e de ofertar com seu livro farta “massa” de informações – buscadas na opinião de Muricy em “boas fontes –,

[n]ão se ateu Guilherme Mello a nenhum sistema de ideias gerais, nem mesmo a qualquer método. A sua obra não logicamente é construída. Há nela um amalgama arbitrário de materiais rarissimamente depurados pelo espírito crítico. Ainda assim, o seu mérito é grande: o dum precursor ingênuo, sem dúvida, mas despretenso. A estrutura da sua obra muito facilitou o trabalho dos musicógrafos posteriores (JC 4 mar. 1942: 2).

Muricy ainda acenou para um contorno importante no que diz respeito à compreensão da função do trabalho do historiador, expectativa presente também em comentários de outros especialistas musicais daqueles anos.

Pode-se fazer história sem o exercício duma exegese estrita das obras, não porém sem indicar os grandes lineamentos da transformação do fenômeno musical no tempo, que os liguem e integrem no quadro geral da vida da humanidade. Não é possível ser historiador sem cultura geral; menos ainda sem um espírito de inexorável e alerta discernimento, que vá ao fundo das coisas e lhes extraia o sentido essencial (JC 4 mar. 1942: 2).

Digna de nota também foi a percepção da “superação” da obra de Guilherme de Mello. Afirmou Muricy que em relação ao tema da “modinha” o autor foi “corrigido radicalmente”. Estudos como os de Mário de Andrade e de “seus êmulos [...] renovaram completamente esse campo de atividades”⁹⁹. Por essa razão, daquele momento em diante, Mello não poderia mais ser considerado “folclorista” (JC 4 mar. 1942: 1). O artigo não é concluído sem antes afirmar que a falta de “percuciência crítica e de espírito de análise” não era privilégio de Guilherme de Mello, antes era comum no terreno da “nossa musicografia”, segundo Muricy, “exercida tão frequentemente por pessoas que nem são ‘professores de música’¹⁰⁰ (como ele [Mello] se intitulou modestamente)” (JC 4 mar. 1942: 2). Esta última observação parece ecoar alguma expectativa em torno da especialização do pesquisador musical.

Se “todo o mal” do livro de Mello era “a falta de crítica”, Vincenzo Cernicchiaro, em sua “Storia della musica nel Brasile” (1926), fazia a crítica “mais desabrida e ininteligente”.

⁹⁹ No exemplar do JC de 18 de março de 1942, na sequência de sua crítica às primeiras obras sobre a história da música no Brasil, Andrade Muricy cita um trabalho de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, “Relação das óperas de autores brasileiros”, e vê nele “um trabalho muito importante” e que “está indicando o caminho para novas pesquisas” (JC 18 mar. 1942: 2).

¹⁰⁰ Historicamente o termo “professor de música” podia indicar tanto a pessoa que exercia a docência como a função que hoje seria chamada de “músico prático”.

Se o autor baiano aceitava tudo sem restrições, o italiano recebia “a música post-impressionista, post-debussysta, com irreconciliável hostilidade” (JC 11 mar. 1942: 2). No número de 11 de março do JC, Andrade Muricy fazendo a crítica do livro de Cernicchiaro, encontrou nele um inimigo da música contemporânea. Para Muricy o autor italiano pregava uma volta a trás e preconizava o “exercício categórico da imitação dos grandes autores do passado” (JC 11 mar. 1942: 2). Muricy aproveitou ainda a ocasião para lembrar que

[o] historiador deve ser objetivo e, na medida do possível, eclético. Não lhe cabe declarar que determinada fase da História é destituída de valor representativo. Não há nenhuma que deixe de tê-lo, com maior ou menor relevo. Essa atitude de modéstia é essencial para o historiador. As suas convicções poderão ser muito interessantes, mas o curso da vida é inexorável e não nas consultas [sic]. A crítica só pode vir *a posteriori*. Sobre o fenômeno contemporâneo, mas sobretudo sobre o atual, ao crítico cabe principalmente “explicar”, discriminar, lançar sondagens, e, se possível, preparar a renovação do quadro dos valores ideo-estéticos mas em estrita conexão com a realidade. É em nome desta última, e do próprio futuro, que poderá tentar alguns [sic] julgamento, quase sempre, nesses casos, precoce em excesso e capaz de perturbar a marcha normal das transformações básicas (JC 11 mar. 1942: 2). [Grifos do autor]

O leitor do JC teve de esperar até o próximo número do jornal, o do dia 18 de março, para saber das qualidades do livro de Cernicchiaro. Muricy então afirmou que “tomada como documento, como de consulta” a “Storia” era “única no seu gênero, no Brasil; incomparavelmente mais informativa do que a de Guilherme de Mello”. Segundo esse viés, Muricy via a obra como “indispensável aos estudiosos, e defendia que o livro deveria existir em todas as bibliotecas”, objetivo que não deveria ser difícil de ser atingido, uma vez que, como esclareceu o próprio articulista, “ainda existe em avultado ‘stock’, e é vendida, pelo preço ínfimo de 15\$000, na Casa Mozart...” (JC 18 mar. 1942: 2).

É nesse contexto que se destacou o lançamento da segunda edição do livro de Renato Almeida. Dessa vez, coube a palavra a Luiz Heitor que, em sua coluna na CP, fez eco aos artigos já mencionados de Andrade Muricy, respectivamente aqueles de 4 e 11 de março, citados textualmente em seu artigo. Luiz Heitor aproveitou a ocasião para saudar a “História da Música Brasileira” do autor baiano como “a primeira obra séria, metódica, cientificamente idônea, de que dispomos” (CP jul. 1942: 405).

Como pequena digressão valeria a pena destacar o papel importante assumido por Luiz Heitor como principal articulista musical da “Cultura Política – Revista Mensal de Estudos Brasileiros”, órgão de propaganda e de doutrinação do governo para a qual contribuíram inúmeros intelectuais ligados às várias linguagens artísticas, e a vários temas, como Almir de Andrade, que também foi o diretor da publicação; Brito Broca, crítico literário, entre tantos outros. Publicada entre 1941 e 1945, a “Cultura Política” foi o periódico com o qual Luiz

Heitor mais cooperou – segundo contabilizou Jairo Cavalcanti – com um total de 38 colaborações (Cavalcanti 2012: 79).

O papel de marco fundador da “nova” historiografia musical atribuído ao livro de Renato Almeida se acentuou na comparação feita por Luiz Heitor com a primeira edição obra: “um volume muito magrinho, muito literário”, publicado em um momento “em que pesquisas musicológicas, no Brasil, ainda estavam em fase prenatal”. À segunda edição, no entanto, conforme notou Luiz Heitor, havia sido acrescentada “vultuosa documentação histórica”, contando agora a obra com “excelente índice analítico” e “151 textos musicais” (CP jul. 1942: 405). Por isso, concluía o articulista “[o] pequeno ensaio de crítica da música brasileira, concebido há 15 anos, tornou-se uma verdadeira História; e um tratado expositivo e analítico de nossa folcmúsica” (p. 405).

No entanto, é interessante notar que o valor “científico” atribuído por Luiz Heitor ao livro de Renato Almeida não comprometeu sua utilidade enquanto obra de “vulgarização”. Ao menos é o que transparece no comentário que vislumbrou a possibilidade da “História da Música” do autor baiano de

servir, com docilidade, ao pesquisador de folclore ou de musicologia, ao estudioso dessas [sic.] materiais ou ao leigo, a que o autêntico trabalho literário daquelas páginas, escritas por um pensador e um mestre da língua, encantar-se-á, da mesma forma que instruirá” (CP jul. 1942: 405).

Encanto e instrução. Parece que o livro de Almeida conseguia conjugar duas necessidades imperiosas daquele momento.

Apesar da convergência entre as opiniões de Andrade Muricy e Luiz Heitor sobre os méritos do livro de Renato Almeida publicado no ano de 1942, é oportuno lembrar que a recepção da obra do autor baiano foi marcada por certa ambiguidade. Guilherme Figueiredo – cuja “Miniatura de História da Música”, havia sido publicada no mesmo ano - escreveu um artigo na “Revista do Brasil” sobre a “Pequena História da Música”, de Mário de Andrade, onde aproveitou para comentar também o livro de Almeida. Em correspondência do dia 23 de maio do mesmo ano, em resposta a Guilherme Figueiredo, Mário de Andrade afirmou ter lido e gostado do artigo publicado na “Revista do Brasil”. Mostrou estar de acordo também com as críticas feitas a Renato Almeida por Figueiredo, e com o modo como este último as expressou.

Enfim você disse mesmo o que reconhecia e é verdade sobre o Renato [...], mas sem aquela incompreensão, ou desrespeito das intenções do autor. O Renato não tem capacidade crítica em música, mas ele foi o primeiro a reconhecer isso e a conceber o livro dele como um repositório ordenado de fatos. Você acabou reconhecendo a necessidade de uma crítica da história, mas também reconhecendo a concepção do autor e a criticando em si, nos seus valores. Ficou ótimo (Andrade 1989: 48).

Mais favorável foi a crítica feita por Mário de Andrade no artigo “Histórias musicais”, publicado em “O Estado de São Paulo”, em 15 de abril de 1942. Nesse texto o paulista afirmou que

[...] Renato Almeida, na recente reedição da sua “História da Música Brasileira” nos deu um exemplo notável do que seja uma concepção mais humana da arte, dando pesos iguais à música popular e à erudita. É uma arrancada verdadeira com que a musicologia nacional possivelmente fará com que a Europa se curve ante o Brasil¹⁰¹...(Andrade 2006 [1942]: 349)¹⁰².

Para que se possa aquilatar a relevância com que Andrade vislumbrou o novo livro de Almeida, pelo menos neste último comentário, é preciso contextualizar a frase citada, lembrando que poucas linhas antes o articulista havia reconhecido estar “convencido que só mesmo uma história da música concebida pelos métodos sociológicos poderá nos dar um conhecimento mais íntimo e legítimo do que seja a evolução, desse fenômeno tão complexo que é uma arte” (p. 349).

Preocupações com a questão social parecem ter sido uma das mais presentes nas reflexões de Mário de Andrade sobre a escrita da história da música e, muito frequentemente, foi reconhecendo essas preocupações que seu “Compêndio” – e posteriormente “Pequena História da Música” – foi recebido, sobretudo pelos mais próximos, como o compositor Luciano Gallet. Em carta de 14 de maio de 1929, Gallet acusou o recebimento do “Compêndio de História da Música” e afirmou não estar de acordo com a percepção de Mário de Andrade de que seu trabalho fosse “fraco”. Gallet viu no livro muitas diferenças em relação a obras sobre o mesmo tema e em sua reposta à carta recebida aproveitou para explicar seu ponto de vista ao amigo paulista:

Primeiro, você estabelece um plano que se afasta do comum das Histórias da Música. Em geral, a história se adapta aos fatos e indivíduos, você adapta-os à história, através da crítica. Donde resulta que o livro é de fato História da Música, e não História dos músicos (biográfica) o que em geral se vê por aí.

Outra face importante. Em geral o Historiador é europeu; e fica na Europa. Você com cultura vasta e vários meios de análise e expressão, analisa os fenômenos através das manifestações universais, dando a cada uma a sua parte de contribuição na história.

Ainda mais. A maioria das Histórias, têm buracos. Detalham indivíduos, e passam por cima de épocas inteiras. Você conseguiu expor do primitivo Índio, ao atual, de onde vem uma impressão de completo não comum. E como domina sempre um critério crítico pessoal, é bem uma História da Música, e não de Mário de Andrade (Gallet 14 maio 1929). [Grifos do autor]

¹⁰¹ Mário de Andrade parece estar aproveitando um verso da marcha “A conquista do ar” de Eduardo das Neves, na qual o compositor louva os feitos de Santos Dumond.

¹⁰² Para o aprofundamento da questão ver o artigo “A ideia de reforma em textos de Mário de Andrade sobre a escrita da história da música brasileira”, escrito por mim e publicado como parte do “painel” “Em defesa de reformas musicais: Mario de Andrade e Luciano Gallet” nos Anais do “XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música”, realizado no ano de 2014 em São Paulo.

A leitura que Gallet fez do “Compêndio” parece antecipar, de algum modo, o que o próprio autor, Mário de Andrade, defendeu no citado texto “Histórias musicais” de 1942. É bom lembrar que o escopo deste último era tratar da tradução feita por Caldeira Filho do livro “Noções de Histórias da Música” do italiano Domenico Alaleona, lançado pela Ricordi. Mesmo não sendo o elemento central da resenha, Andrade aproveitou a ocasião para criticar, entre outras questões, a concepção do autor italiano que entendia a “história da música” como “uma disciplina puramente cronológica” (Andrade 2006 [1942]: 347). O musicólogo estendeu sua crítica às histórias da música disponíveis naqueles anos por não passarem de uma enumeração de músicos e suas biografias e, quando muito, por serem uma história dos músicos e não da música. Apesar de perceber o avanço da “musicologia moderna” no esforço de “desenhar a verdadeira história da música”, generalizou dizendo que até as melhores obras do gênero ainda não haviam conseguido “abranger esse complexo social que é a música”. O que havia para Mário de Andrade naqueles anos eram “histórias de gêneros e das formas musicais” (p. 349). Na conclusão do artigo aproveitou para defender que só uma história da música concebida pelos “métodos sociológicos” poderia explicar a “evolução” do fenômeno artístico (p. 349).

Neste ponto é preciso contabilizar que, não obstante o esforço de diferenciação da “nova geração” de especialistas musicais, poucas foram as rupturas por eles promovidas na escrita da história da música e, além disso, foram poucos os avanços em relação ao desenvolvimento da musicologia em geral. Às considerações citadas de Paulo Castagna poderiam ser acrescentadas – à guisa de conclusão – algumas observações de Vasco Mariz. Em um texto no qual o musicólogo e diplomata defendeu a criação de um instituto de musicologia no Brasil, ele trouxe informações sobre o “estado da arte” do quadro institucional dos estudos musicais no país e teceu comentários sobre a produção musicológica e a escrita da história da música no contexto de tal conjuntura.

Não obstante o crescimento significativo nos anos 1930 do número das instituições musicais, ligadas ou não a universidades, e também o aparecimento de disciplinas ligadas ao estudo teórico da música, como “História da Música” e “Folclore Musical” – disciplinas que na Escola Nacional de Música eram ministradas respectivamente por Otávio Bevilacqua e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – ainda em 1954, Mariz lamentava a ausência no país de um instituto de musicologia. Em artigo publicado no “Correio da Manhã” de 27 de abril de 1954 e posteriormente publicado em livro (1965), Mariz fez comentários sobre o movimento musicológico na Iugoslávia, Argentina, Chile e Estados Unidos. Ao tratar do Brasil, Mariz

manifestou a percepção de que o ambiente estava “maduro” e que aquele seria o momento da criação de um instituto musicológico no país. O musicólogo aproveitou ainda a ocasião para destacar “o vulto já razoável de nossos ensaios musicológicos”, mas lamentou que, apesar de muitas “matérias musicológicas” já estarem sendo estudadas “em nossos conservatórios oficiais e particulares”, faltava a esses estudos “a sistematização e sobretudo um curso especializado, de nível universitário, de doutor de musicologia, como existe nos Estados Unidos, na Alemanha, na Áustria e em tantos outros países europeus” (Mariz 1965: 11). Diante desses dados chega-se à conclusão de que sem poder contar com a estrutura universitária e tão pouco com o suporte de um instituto as aspirações da “nova” geração tiveram poucas chances de se concretizar.

Relacionadas às observações de Carla Blomberg (2011) – sobre o papel da musicologia na universidade no Brasil – e às reflexões de Paulo Castagna (2008) – sobre as transformações sofridas pelos estudos musicológicos na primeira metade do século XX – as palavras de Vasco Mariz contribuíram para a compreensão das dificuldades de se concretizarem as expectativas e ideias da “nova geração” de “historiadores de música” de especialização e de pesquisa baseada em fundamentos científicos. Nessa primeira fase dos estudos musicais no Brasil, o objetivo principal dos escritos sobre música continuou sendo atingir o público geral e contribuir prioritariamente para a educação musical. Talvez fosse a incipiência do quadro institucional e a falta de suporte material e intelectual decorrente dessa fragilidade que ainda nos anos 1940 tenham motivado Mário de Andrade a se queixar em carta a Oneyda Alvarenga da “fatalidade nossa, de fazer obra de vulgarização”. Apesar de se definirem como “novos” e de aspirarem renovados princípios metodológicos para a pesquisa em música, as expectativas de nossos “historiadores” por uma ciência musical ainda teriam que esperar e eles teriam que se contentar em escrever obras mais acessíveis ao público, obras cujos títulos parecem ter superado numericamente aqueles que encerravam pretensões mais científicas. Afinal, como oportunamente lembrou Mário de Andrade “[o] rigor científico é que não é matéria para obras de vulgarização” (Alvarenga 1983: 151).

3.2 A escrita da história da música brasileira: permanências e rupturas

Encerrando-se essa parte voltada para a identificação da mudança de expectativas em torno da escrita da história da música em favor de uma abordagem científica e crítica, parece oportuno acenar, ainda que muito esquematicamente, para alguns aspectos internos dos discursos sobre a história da música. Deixando de lado questões candentes como o nacionalismo musical, a questão da “cópia”, o problema da mestiçagem, entre outras bastante citadas em trabalhos sobre o assunto¹⁰³, gostaria de mencionar algumas permanências nos discursos sobre a história da música e terminar com algumas palavras sobre a questão da “autenticidade”. Em particular em relação a esta última, apesar de também já ter sido objeto de análises variadas, o problema da “autenticidade” – questão presente desde sempre nos discursos da história da música – forneceu mais uma oportunidade para tratar do disco e do rádio que, de certo modo, acabaram contribuindo para “abalar” as divisórias que separavam tradições “autênticas” de outras “impuras”, adjetivos usados por inúmeros especialistas musicais nas suas narrativas.

Em relação às permanências nos discursos sobre a história da música, seria interessante lembrar algumas discussões de David Beard e Kenneth Gloag (2005) a respeito, por exemplo, de questões como “periodização” e “estilo”. Vários são os trabalhos que dividem a história geral da música e também a brasileira a partir de termos como “Barroco”, “Clássico”, “Romantismo” e “Modernismo”, não obstante alguma matização ocasional. Não somente Willi Apel, em seu “Harvard Dictionary of Music” (1944), como também o dicionário “Grove” (2001), no verbete “Historiography”, são unânimes em reconhecer a permanência desses critérios na análise histórica. Glenn Stanley, no citado verbete do “Grove” vai mais além, afirmando que

[n]ão há dúvida de que a “nova musicologia” enriqueceu o campo e embora sua metodologia e vocabulário possam parecer irreconhecíveis para uma geração anterior de estudiosos, ela ainda faz uso de conceitos tradicionais como estilo, periodização histórica e a análise formal (Stanley 2001).

Esse modo de escrever a história da música também pôde ser identificado na quase totalidade dos trabalhos produzidos no Brasil, ainda que tenha sido objeto de crítica de alguns

¹⁰³ Nesse sentido ver os trabalhos (Monteiro 2000), (Segala 2014), (Quintero-Rivera 2000), (Allen 1962), (Pérez-Gonzales 2010), (Pérez-Gonzales 2015), (Tuma 2008), entre tantos outros.

autores como Mário de Andrade¹⁰⁴. Entretanto, uma das questões mais candentes na produção historiográfica no Brasil – fosse voltada para a vulgarização ou aquela com pretensões científicas – foi a da “autenticidade”. Parece até que ultrapassou os limites da escrita da história, conforme foi possível vislumbrar em citado comentário de Manuel Bandeira, no qual o poeta se lamentava pelos que “deturpavam” nosso folclore e a música dos sertanejos, constatação que o levou a culpar as próprias casas gravadoras de disco (Weco jun.-jul. 1930: 4). Aliás, neste mesmo número de “Weco”, Renato Almeida denunciava também que na esteira do interesse pelo “popular” muitos “apanham motivos do norte e fazem maxixes cariocas, deturpando-os completamente e repetem por ahi que aquilo é legítimo canto popular, quando é o maior crime que se pode praticar contra elle” (p. 7). Critérios como “originalidade” e “autenticidade” pautaram também a própria atividade de colheita do material musical, como pode ser percebido em certas seleções operadas na etnografia realizada pela Missão de Pesquisas Folclóricas. Essa questão interessa sobretudo porque vem de encontro ao esforço empreendido nesta investigação de acompanhar o impacto do rádio e do disco para a constituição de acervos musicais e na produção de registro sonoros como fontes para a escrita da história da música.

José Geraldo Vinci de Moraes explicou que a “procura ineludível da pureza e da originalidade da cultura e da música nacional” pautaram não só as “concepções românticas, nacionalistas e práticas folcloristas” – em larga medida presentes na Missão de Pesquisas Folclóricas – como também as narrativas “sobre a ‘nova’ música urbana em construção” – presentes desde as décadas de 1920 e 1930, quando se esboçavam os primeiros textos sobre a música popular (Moraes 2010: 1). Em relação à Missão – cujos ideais eram compartilhados em larga medida por alguns dos “historiadores” da música brasileiros – critérios de pureza levaram a algumas operações de escolha.

No levantamento realizado em Belém, entre 27 de junho e 7 de julho de 1938, junto ao grupo de Bumba-meu-boi “Pai do Campo”, foram registradas músicas que continham inúmeros fragmentos de canções de Donga e Ismael Silva, entre outros intérpretes da música popular. O registro “Dentro dos Jurunas os contrários não entram” contém o início da canção “Pelo Telefone”, do primeiro sambista e o registro “Nosso boi chegou” apresenta várias passagens de “Se você jurar”, do segundo autor, por mais de dois minutos de música (p. 8-9). Segundo Vinci de Moraes, partindo-se de pressupostos de “autenticidade” esse repertório

¹⁰⁴ Essa questão será retomada a partir da troca de correspondência entre Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade. Ver item “4.1.3 Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade: um receituário para a escrita da história da música”.

acabou sendo deixado de lado, por exemplo, em trabalhos de divulgação realizados por Oneyda Alvarenga como diretora da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, pois esses materiais foram vistos como “impregnados pela ‘cultura urbana’ e do ‘entretenimento’” (p. 12). Tomando como base os próprios objetivos da Missão e de outras ações do DC – ou seja, de registro de material musical para servir de fonte tanto para a composição da música nacional quanto para o estudo das manifestações musicais brasileiras – “silêncios” como esses, seguramente, impactaram tanto a composição nacional quanto a escrita da história da música brasileira. A propósito, o próprio Mário de Andrade não abordou o repertório da música urbana, dentro do qual, provavelmente, ele devia encontrar muita coisa que pudesse ser qualificada por ele como “música popularesca”, designação usada por ele com conotação francamente depreciativa.

E é justamente como possível vetor dessas inesperadas trocas culturais presentes no material do Bumba-meu-boi do Estado do Pará que é possível reencontrar dois elementos centrais nesta pesquisa: o disco e o rádio. Em uma de suas hipóteses, Vinci de Moraes propõe que sendo todos os participantes do “Bumba” originários e habitantes da cidade de Belém, as escutas dos informantes que pertenciam ao grupo “Pai do Campo” devem ter se dado também por meio do rádio ou de fonogramas, o que mostra que, nos anos 1930 nossos “limites culturais e musicais [...] já estavam devassados” (p. 10). Como conclusão, é possível contabilizar que essa produção “historiográfica” propiciada pela Missão, não obstante seu caráter pioneiro e seus imensos esforços por dotar a literatura musical de trabalhos novos, acabou deixando marcas que tornaram mais difícil, mesmo no presente, problematizar questões como as mediações, filtragens, diálogos, mobilidade vertical e horizontal¹⁰⁵, típicas do universo dos sons. No Brasil, o reconhecimento dessas singularidades da pesquisa em música tiveram que esperar os anos 1990 quando novas possibilidades interpretativas passaram a marcar sobretudo os trabalhos que se ocupam de estudar as relações envolvendo história e música (Moraes e Saliba 2010: 20).

¹⁰⁵ Em relação a essa questão ver “Musica e Cultura: tradizione popolare e tradizione colta” em (Fubini 2003: 42-3) e o item “Oralidade e a ‘vocação’ pelo universal” em (Tuma 2008: 22-3).

CAPÍTULO 4

Oneyda Alvarenga, seus Concertos de Discos; a Fonografia Pedagógica de Francisco Curt Lange e o “Music Appreciation Hour”, segundo T. Adorno

Dando sequência à investigação das expectativas dos especialistas musicais em torno da história da música, do disco e do rádio em suas múltiplas associações e como instrumentos de educação e vulgarização da música, gostaria de olhar mais de perto três conjuntos de iniciativas: aquela de Oneyda Alvarenga, a de Curt Lange e o estudo analítico escrito por T. Adorno sobre o programa “Music Appreciaton Hour” (MAH) da NBC. A opção por tratar dos três estudiosos da música separadamente deve-se à identificação de um conjunto de fontes primárias que permitiram não só reencontrar várias das expectativas manifestadas pelas personalidades musicais estudadas nos capítulos 2 e 3, mas também algumas inquietações pessoais não identificadas anteriormente. As referidas fontes – entre elas alguns estudos de Curt Lange ou exemplares da documentação oficial produzida pelo Departamento de Cultura de São Paulo – permitiram explorar ainda mais a rica semântica do conceito história da música, tanto pela insistência marcante de Oneyda Alvarenga sobre a questão da temporalidade quanto pelos silêncios em torno do assunto denunciado pelos artigos de Curt Lange.

Se de um lado, tanto a brasileira quanto o musicólogo naturalizado uruguaio manifestaram ambiguidades em relação ao usos disco e do rádio, por outro souberam reconhecer e até mesmo promover suas potencialidades como difusores da “música séria” e como ferramentas fundamentais para a formação do gosto do ouvinte e para a educação musical, dado que os aproxima enormemente dos articulistas das revistas “Weco”, RABM e RBM estudados no Capítulo 2. Porém, a documentação mais volumosa por eles produzida permitiu vislumbrar questões novas como, por exemplo, a necessidade de Oneyda Alvarenga de se aprofundar no conhecimento do perfil do público que pretendia atingir com seus concertos de discos e palestras sobre a história da música, interesse que a motivou a produzir estudo quantitativo sobre o assunto¹⁰⁶. Além disso, bem documentado pela correspondência

¹⁰⁶ Trata-se do trabalho intitulado “A discoteca pública municipal” que foi publicado em 1942 na “Revista do Arquivo”. Ver (Alvarenga 1942).

trocada por ela e seu orientador musical, Mário de Andrade, o por vezes acalorado debate dos dois deixou revelar várias concepções em torno da escrita da história musical, sobre o perfil do “historiador” da música, a abordagem das fontes, a narrativa histórica e as expectativas em torno da criação de uma “história social da música”. Em consonância com o Capítulo 3 e na condição de diretora da Discoteca Pública do Departamento de Cultura de São Paulo – instituição responsável, entre outros, pela realização da Missão de Pesquisas Folclóricas – a musicóloga deixou também transparecer parte de suas expectativas em relação à delimitação de um perfil mais especializado para o musicólogo e também sua crença na necessidade de que a produção musicológica estivesse ancorada em uma perspectiva crítica. Através do levantamento realizado pela Missão, e das inúmeras filtragens e seleções por ela realizadas nesse material – conforme analisado no Capítulo 3 – Oneyda Alvarenga ajudou a criar um “corpus” documental para a pesquisa e a escrita da história da música brasileira.

Curt Lange por sua parte mostrou, de modo geral, uma relação com o disco e o rádio marcada por forte ambiguidade. Se de um lado manifestou grande confiança em relação aos usos pedagógicos do rádio e, sobretudo do disco, apareceu quase como um “leitmotiv” em suas análises a preocupação com a “incontrolável” difusão do rádio, termo mencionado anteriormente a partir das considerações de Mareia Quintero-Rivera para o Brasil e o Caribe Hispânico (Quintero-Rivera 2000). Além disso, nos textos aqui abordados, Lange mobilizou pouco a questão da temporalidade, mostrando-se muito mais propenso a uma abordagem estética da música, sobretudo como fonte de reflexão e embasamento para as suas iniciativas pedagógicas e também como ferramenta para aferir a eficácia de suas ações educativas. Nessa linha revelou sua concepção de música como unidade orgânica, segundo a qual seus elementos constitutivos não poderiam ser isolados sem o prejuízo da fruição estética da obra. Essa concepção, de certa maneira, revelou ressonâncias com algumas observações feitas por Adorno em seu estudo analítico sobre o MAH da NBC. Essa maneira de conceber a música norteou a elaboração de seu texto “Fonografia pedagógica” – programa de audições musicais realizadas tanto por meio do rádio quanto na forma de concerto e sempre ilustradas por comentários –, programa que tinha entre seus objetivos, recuperar uma prática musical “ativa” a partir da sensibilização estética do ouvinte para vários elementos musicais. Do ponto de vista prático, Lange lançou mão de um tipo de flauta usada durante a Idade Média – as flautas “Block” – cuja execução exigiria dos alunos certo nível de percepção musical que, se atingido, os tornariam muito parecidos com os músicos que viveram antes da proliferação do piano e de outros instrumentos de difusão musical, os contemporâneos de Rameau, por

exemplo, conforme analisou Lévi-Strauss (1997). Tratava-se ainda do mesmo perfil delineado por Leon Botstein (1992) e que foi analisado no Capítulo 1.

Por sua vez, o estudo do material didático impresso produzido para auxiliar as transmissões do MAH possibilitou “ouvir” por meio da leitura como deveriam funcionar essas irradiações. Esse material ofereceu ainda ocasião para a análise das estratégias usadas pelos responsáveis pelo programa para apresentar a música de concertos a seus ouvintes. Finalmente, as considerações de Adorno sobre o programa revelaram não só sua crença na insuficiência das estratégias do programa para a criação de uma relação “viva” com a música, como também sua convicção na impossibilidade do rádio atingir tal finalidade, sobretudo, quando se tratava da música “séria”.

4.1. Oneyda Alvarenga e a história da música

Este tópico se inicia com algumas considerações sobre a Discoteca Pública com o objetivo de melhor compreender duas de suas iniciativas: os Concertos Comentados de Discos (CCDs) e as Palestras de História da Música (PHMs). Nesse percurso busquei mapear de um modo mais geral as expectativas de Oneyda Alvarenga e indiretamente aquelas do próprio Departamento de Cultura de São Paulo em torno do disco, do rádio e da história da música com vistas à efetivação de suas propostas de difusão cultural. De modo mais específico busquei compreender aspectos ligados à escrita da história da música, questão abordada no tópico “Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade: um receituário para a escrita da história da música”.

4.1.1 A história da música em iniciativas do Departamento de Cultura de São Paulo

Tanto o Departamento de Cultura de São Paulo quanto a Discoteca Pública Municipal, órgão a ele subordinado, têm sido objeto de vários trabalhos que procuraram abordar desde aspectos mais gerais, ou mesmo institucionais (Raffaini 2001), até questões mais específicas, como as expectativas da Rádio Escola – seção que nunca se concretizou – para a formação do

gosto (Souza 2016) e, finalmente, uma dissertação em que foram estudadas as várias ações da Discoteca como ferramenta de nacionalização da música brasileira e “vulgarização” da música de concertos (Sampietri 2009). Alguns se dedicaram também à compreensão do papel e das motivações dos intelectuais que encabeçaram ou que assumiram postos de comando naquela instituição (Barbato Júnior 2004) e (Sandroni 1988).

O que interessa retomar por aqui é o caráter precursor do Departamento de Cultura, segundo Patrícia Raffaini, o primeiro no gênero a ser criado na cidade de São Paulo e no resto do Brasil. A autora defende ainda que a instituição – um protótipo a ser seguido – acalentava entre seus objetivos a reconquista da antiga posição de São Paulo no cenário nacional (Raffaini 2001: 35). Diante disso, não pode passar sem breve comentário as circunstâncias político-institucionais singulares que permitiram o aparecimento do DC.

A oportunidade de realização do projeto surgiu com a subida ao poder de Armando de Salles Oliveira para o governo do Estado – primeiro como interventor, em agosto de 1933 e, depois, como governador eleito, em 1935 – e de Fábio Prado, na prefeitura. Partiu do prefeito eleito o convite para Paulo Duarte assumir o posto de chefe de seu gabinete. Por sua vez, movido por fortes laços de amizade, Duarte convidou Mário de Andrade a assumir a chefia do Departamento, acumulando a posição de chefe da Divisão de Expansão Cultural. Esta seção compreendia duas subseções: 1) Teatros, cinemas e salas de concertos e 2) A Rádio Escola. Completou o quadro, no que interessa mais de perto ao objeto deste trabalho, Oneyda Alvarenga – ex-aluna de piano de Mário de Andrade – para ocupar a chefia da Discoteca, inicialmente vinculada à Rádio Escola.

Oneyda Alvarenga (1911-1984) era natural de Varginha, tendo vindo para São Paulo no ano de 1931, período no qual teve aulas de piano, estética e história da música com Mário de Andrade. Paralelamente às aulas particulares que recebia, frequentou a classe de piano do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo formando-se no ano de 1934. Durante esse tempo, Oneyda Alvarenga era também assídua frequentadora de um grupo de estudo de história da música que o professor organizava às quartas-feiras em sua casa. Após a conclusão do curso no Conservatório, voltou por algum tempo para Varginha, porém mantendo sempre durante esse período fortes laços de amizade com seu antigo professor. Oneyda Alvarenga assumiu seu posto de Diretora da Discoteca Pública de São Paulo em 1935, a convite de Mário de Andrade, permanecendo no cargo até a sua aposentadoria em 1968. Manteve durante sua vida interesse por vários assuntos, tendo cultivado o gosto pela escrita e a pesquisa musical. Em 1937 ganhou o primeiro prêmio do curso de etnografia e folclore da

Prefeitura de São Paulo pelo seu trabalho “O cateretê do sul de Minas Gerais” (Tributos: música brasileira 2007: 9-25). Entre suas principais obras publicadas destaca-se o livro “Música popular brasileira”, publicado em espanhol em 1947 e em português em 1950.

Os fortes laços de amizade entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga se estreitaram principalmente quando da escrita de sua monografia “A linguagem musical”¹⁰⁷ como trabalho de conclusão do curso de História da Música, ministrado por Andrade no CDMSP, tese que contemplava a história da música e utilizava, como bibliografia, obras dedicadas a esse tema. Por esse tempo, e já no auge de sua carreira como pesquisador da música, Mário de Andrade havia publicado seu “Compêndio de História da Música” (1929), que se encontrava então em sua segunda edição (1933)¹⁰⁸. A troca de correspondência entre o professor e a aluna e, posteriormente, entre os amigos e companheiros de trabalho, revelou que o livro de Andrade sobre história da música ocupou bastante destaque em suas conversas, tendo sido, por inúmeras vezes, recomendado pelo autor como referência ou como modelo para o desenvolvimento das atividades de Alvarenga como chefe da DP. A própria Oneyda reconheceu o fato em uma carta de 17 de fevereiro de 1939 para Mário de Andrade:

[...] tanto li, tanto reli, tanto esmiucei a sua História no tempo do Conservatório e mesmo depois, que as suas ideias e as suas palavras se incorporaram, mais ou menos inconscientemente, ao meu patrimônio musical (Alvarenga 1983: 173).

A centralidade do tema da história da música na pauta dos dois especialistas musicais talvez possa ser vista como justificativa para o papel central que esse assunto ocupou em várias das iniciativas por eles empreendidas ao longo de suas vidas e no exercício de suas funções no DC.

Retomando em termos um pouco mais gerais a discussão sobre o recém-inaugurado órgão da Prefeitura, seria oportuno identificar também – como motivação e justificativa da escolha da música “séria” para o desenvolvimento das políticas do DC, no geral, e da DP, no particular – certo desprezo pelos locais frequentados espontaneamente pela população. Refiro-me aqui à ampla gama de divertimentos urbanos que surgiram e se diversificaram significativamente no período e com os quais vários especialistas musicais mantiveram

¹⁰⁷ Sobre o manuscrito “A linguagem musical” ver (Barongeno 2014). Sobre o texto, que permaneceu inédito, Luciana Barongeno esclarece que foi escrito em 1933, ampliado até 1935 e concluído em 1944. Como se vê, a elaboração desse texto é testemunha da longa relação de amizade e orientação entre Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga. Aliás, sua primeira versão marca o final da relação como professor e aluna e início do período de aprofundamento da amizade entre eles; enquanto sua versão final apareceu apenas um ano antes da morte de Andrade.

¹⁰⁸ Com o mesmo título o livro foi publicado em terceira edição no ano de 1936. Em 1942 apareceu como “Pequena História da Música”, em sua quarta edição. A quinta edição da obra saiu ainda em vida do compositor, no ano de 1944.

relações que iam da desconfiança ao mais escancarado desprezo. A propósito, esse sentimento está embutido na própria definição proposta por Shawn Vancour (2009) para o termo “especialista musical”¹⁰⁹. É nesse contexto que melhor se compreende o ensejo de transformar a cidade, de modificar e “melhorar” seus habitantes (Raffaini 2001: 33-5). Além disso, segundo estabelece o Ato n. 861 de 30 de maio de 1935, o DC foi criado para “estimular e desenvolver *todas* as iniciativas destinadas a favorecer o movimento educacional, artístico e cultural” da cidade (*Apud* Raffaini 2001: 31) [grifo meu]. Esse dado deixa transparecer, na ubiquidade da ação do DC, um esforço de tutela e controle social da população. Patrícia Raffaini reconhece ainda nos intelectuais ocupantes dos cargos de chefia do DC o mesmo perfil definido por Sérgio Miceli como pertencentes à oligarquia paulista e, em grande medida, pertencentes também ao grupo daqueles que haviam perdido seu poder econômico (p. 41).

É nesse contexto que se sobressaem algumas das inovações da política desenvolvida pelo DC como, por exemplo, suas preocupações com a cultura de massas. Parece que se originaram aí as preocupações desses intelectuais em utilizar meios tecnológicos modernos para a difusão da prática cultural julgada por eles como “superior” (Raffaini 2001: 45-6). Apesar da Rádio Escola não ter sido montada, suas transmissões educativas foram irradiadas por outras estações e o DC chegou a promover sessões de cinema educativo (p. 45-6). Não podem ser esquecidas atividades como o serviço de escuta de discos facultado pela DP – atividade que gozou de boa aceitação pública no período – e os concertos gratuitos de caráter educativo oferecidos no Teatro Municipal pelos corpos estáveis do Departamento, ou seja, o Coral Paulistano, o Quarteto Haydn, o Trio São Paulo e o Madrigal (Souza 2016: 17). Conforme esclareceu Marcel Oliveira de Souza esse elementos foram criados para dotar as transmissões da Rádio Escola “de um acervo de referência” e para a “produção de programas de música gravada”, tarefas que ficariam sob a responsabilidade da DP (Souza 2016: 18).

A ação de transformar o gosto musical e os hábitos de escuta da população, assumida pelos responsáveis à frente das iniciativas a serem desenvolvidas pela DP, no âmbito do DC, não encarava apenas a população geral como objeto de mudança. A percepção crítica desses intelectuais do meio cultural paulista ia mais além. Os próprios alunos e, às vezes mais especificamente, as alunas do CDMSP eram vistos como mal preparados e mal formados. O próprio Mário de Andrade, em 1935, deixou transparecer muito de suas expectativas em torno do fazer musical e o quanto o Conservatório não era capaz de efetivar seus anseios

¹⁰⁹ Ver nesse sentido o item “1.4 ‘Completando’ a semântica do conceito de ‘história da música’”.

pedagógicos. Andrade conta que logo no início de seu curso de História da Música, costumava perguntar aos alunos o que eles faziam ali. Um respondia “que veio estudar piano, outro canto, outro violino”. Repetindo por catorze anos seguidos tal pergunta, ele confessava, em seu discurso como paraninfo em 1935, não ter encontrado um só aluno que tivesse respondido “ter vindo estudar música!” (Andrade 1991 [1935]: 187).

O desenvolvimento tecnológico ocorrido durante o século XIX e o aumento da complexidade crescente do repertório musical acabou levando a uma especialização que resultou em exigências de maior esforço e dedicação dos instrumentistas em relação à técnica de seus instrumentos. A própria técnica vocal usada pelos cantores líricos – que precisou ser reformulada para dar conta da nova orquestra, muito mais potente – também exigia sempre maior empenho dos cantores. No que diz respeito às transformações tecnológicas sofridas pelo piano, criou-se a necessidade de um estudo mais dirigido, conforme lembra o pianista Eduardo Monteiro (2009). Segundo o pesquisador, tratados musicais como os de Carl Philipp Emanuel Bach¹¹⁰ (1714-1788) ou François Couperin¹¹¹ (1668-1733), discorriam, preferencialmente, “sobre noções de estilo, teoria da música, regras composicionais e pedagogia” e quase nada falavam sobre técnica pianística (Monteiro 2009: 107). Em Mário de Andrade essa discussão aparece em outra questão central da “Oração do Paraninfo”, o problema do virtuose (Andrade 1991 [1935]: 188 e *passim*). O músico completo reivindicado por Andrade parece se aproximar do contemporâneo de Rameau, que Lévi-Strauss afirmou ser capaz de reconhecer, tanto na fruição como no julgamento das obras, elementos internos do discurso musical, como as tonalidades e as modulações (Lévi-Strauss 1997: 37). Esse músico ideal se assemelha bastante àquele que viveu antes da experiência musical ser mediada pelos escritos e guias sobre a música e quando “fazer” música significava dominar a produção do som, sua afinação e o seu registro na forma de composição, conforme analisou Leon Botstein (1992). Como se verá, logo adiante, o tipo ideal de Mário de Andrade parece estar próximo daquele que C. Lange associou à ideia de “música ativa” (1934). Talvez venha daí o tom angustiado de seu discurso e também de certa distopia e ansiedade diante da premência por ações de educação e transformação do gosto musical que ele manifestou em vários de seus escritos.

Dois exemplos parecem oportunos para ilustrar essa preocupação. O primeiro deles vem de uma carta de Mário de Andrade para Manuel Bandeira de 26 de outubro de 1931. O

¹¹⁰ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: [s.n.], 1753. 342 p.

¹¹¹ COUPERIN, François. *L'art de toucher le clavecin*. Paris: Chés Mr. Couperin, 1717.

remetente escreveu para comentar alterações que estava fazendo em seu “Compêndio de História da Música” que sairia brevemente em segunda edição¹¹². Aliás, é interessante notar que o livro fazia parte do programa do curso de “História da Música” na condição de “livro auxiliar” (Programas do CDMSP 1933: 41), substituindo talvez os cadernos de resumos que os alunos faziam copiando os “pontos” ditados pelo professor¹¹³ (Resumos de História da Música [entre 1923-1924]). Em tom pessimista Andrade fez um prognóstico sobre o péssimo aproveitamento que as alunas faziam de seu livro:

É um livro de que gosto e de que não gosto. Quando começo reparando me dá vontade de corrigir tudo. Demais a mais, me sirvo dele no Conservatório, e é o livro mais anticonservatorial [sic] que existe. Você não pode imaginar o que é a mentalidade dessas moças que são aceitas lá dentro com simples curso primário. A parte crítica do livro que é a única minha mesmo e me interessa, passa totalmente despercebida de 99% dos alunos, tenho vergonha. E tenho pressa, você não imagina, quando uma moça, numa espécie de grito de socorro, me fala: “Mas seu Mário, eu não entendo!”, são lindinhas... Resolvi deixar assim mesmo porque pra fazer livro pro Conservatório carecia fazer uma coisa bem besta, e refazer tudo. Não tenho coragem nem desfaçatez pra tanto. Nem tempo aliás (Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira 2001: 530-1).

O segundo exemplo segue na mesma direção, é um comentário de Oneyda Alvarenga que saiu na introdução do livro em que foram publicadas as cartas trocadas com Mário de Andrade. Respondendo ao fragmento acima, que Alvarenga cita em seu texto, ela afirmou:

Eram lindinhas e ignorantíssimas, na porcentagem registrada por ele. Na minha turma de História da Música, em 1933, houve quem não conseguisse entender o que era notação alfabética, por não saber o que era... alfabeto. E na sala de espera do Conservatório – como o chamava antigamente o velho Cardim, diziam – peguei uma vez uma conversa literária entusiasmadíssima, em torno de *Elzira, a Morta Virgem*, romancinho absorvido pela literatura de cordel, jóia de besteira trágico-sentimentalista, completa e acabada. Eu o li na infância... (Alvarenga 1983: 9). [Grifos da autora]

É interessante notar que ambos os comentários mostram uma percepção bastante crítica, não só da conjuntura musical como também da formação escolar mais geral. Comentários como esse revelam o caráter de urgência com que iniciativas de educação e divulgação musicais eram planejadas e postas em ação.

¹¹² A segunda edição do livro saiu em 1933.

¹¹³ Essa prática parece ser a mesma citada anteriormente a partir de uma memória de infância do compositor Francisco Mignone que recebeu do professor Mário de Andrade, ao final de uma aula particular, a incumbência de levar para casa um “caderno de apontamentos” para “copiar, decorar e devolver”. No Anexo F está transcrito um fragmento de um caderno de história da música de uma aluna do CDMSP.

4.1.2 A Discoteca Pública, os Concertos de Discos e as Palestras de História da Música

Partindo de uma visão bastante crítica do nível cultural da população, do valor cultural das atividades de entretenimento e seguros da superioridade histórica e estética do repertório clássico, vários especialistas musicais vão apostar na formação do gosto e no letramento como estratégias para “elevar” cultural e musicalmente a população. Marcel Oliveira de Souza chama a atenção também para dois outros aspectos importantes. De um lado já havia, sobretudo nos meios intelectuais, o reconhecimento da radiodifusão como importante agente de transformação social devido ao seu potencial educativo (Souza 2016: 18) e, de outra parte, muitos desses atores sociais também o reconheciam como o responsável pela promoção de uma escuta distraída¹¹⁴ – consequência da progressiva inserção da música no cotidiano das pessoas (Souza 2016: 47). Esse fenômeno não passou despercebido nem de Adorno nem tampouco de Curt Lange. Este último chegou a cunhar a expressão “supersaturação” como categoria nativa para se referir ao processo de “decomposição” musical ao qual os ouvintes de rádio estavam sujeitos devido aos excessos das transmissões radiofônicas. De outra parte, Adorno, em seu estudo analítico sobre o MAH da NBC, questionou o “viés promocional” do rádio, como gerador de uma atitude ingenuamente entusiasta com relação a qualquer material oferecido pelo novo meio de difusão, o que impediria, segundo ele, que o público desenvolvesse uma relação adequada com a música “séria” (Adorno 1994: 327).

Assim, a formação do gosto tornou-se um modo de enfrentar os “efeitos ‘nocivos’ da massificação” e, segundo Souza, tal iniciativa passou a ser vista como condição necessária para a sobrevivência da música contemporânea (p. 47). A angústia desses especialistas musicais faz eco à já citada discussão do Capítulo 2 sobre o possível surgimento do interesse de Heitor Villa-Lobos pelo ensino de música nas escolas, após sua volta da Europa, período em que modernizou sua composição musical a partir da pesquisa de técnicas empregadas naquele momento. Souza chama a atenção também para um conjunto bastante crítico de artigos de Mário de Andrade sobre a baixa qualidade da programação da Rádio Educadora Paulista, da qual se esperava mais atenção à formação de seus ouvintes. É bem verdade que a

¹¹⁴ Antônio de Sá Pereira, em comentário citado anteriormente, afirmava que a facilidade de reprodução da música “mecanizada” fazia com que a escuta se reduzisse a uma “gostosa massagem do nervo auditivo a que se vão habituando sem lhe prestar muita atenção”. Nesse sentido ver página 81 acima.

questão “formação versus entretenimento” já estava posta e, nesse sentido, foi destacado, anteriormente, o caso do radialista Almirante que, apesar da consciência do papel de entretenimento do rádio, buscou, em seus programas, dotá-los de uma dimensão formativa. Recuando um pouco, essas preocupações já estavam presentes na pauta de alguns intelectuais desde os anos 1920, quando Roquette-Pinto adquiriu os equipamentos utilizados para as transmissões radiofônicas realizadas durante as comemorações do primeiro centenário da Independência para fundar, em 1923, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

É nesse quadro, marcado por certa ambiguidade, que foi concebida a criação da Rádio Escola do Departamento de Cultura: enfrentar os efeitos nocivos da massificação utilizando-se da mesma arma – o rádio. Conforme explicou Marcel Souza “a Rádio Escola surgiria como uma espécie de laboratório, onde o Departamento iria buscar uma alternativa entre a ‘diversão fácil’ das emissoras comerciais e a ‘detestável experiência’ da Hora do Brasil”, sendo este último, o único programa com pretensões educativas do período e, além disso, criado e controlado pelo Governo Federal (Souza 2016: 24).

Entretanto, na impossibilidade da rádio do DC se concretizar, os Concertos de Discos acabaram desempenhando o papel que teria cabido a ela, ainda que agora com um poder de difusão muito menor (Sampietri 2009: 73). Nesse sentido, a iniciativa de C. Lange no Uruguai foi mais bem sucedida, pois as audições eram tanto difundidas por meio do rádio como na forma de concertos, conforme já havia sido observado.

Em uma perspectiva mais específica, as ações da DP acabaram, segundo Carlos Eduardo Sampietri, se dividindo entre dois objetivos. O primeiro deles – funcionar como ferramenta para a nacionalização da música brasileira – pode ser mais bem observado em iniciativas como o levantamento etnográfico realizado pela Missão de Pesquisas Folclóricas e no serviço de gravação de música de concerto de compositores paulistas, atividade esta que levou à criação de um selo próprio para a Discoteca. O segundo – contribuir para a formação do público, para a “elevação” do gosto musical e a “vulgarização” da música – manifestou-se com mais força nas iniciativas dos Concertos Comentados de Disco e nas Palestras de História da Música e, sobretudo no serviço de consultas da Discoteca, tanto de discos, quanto de partituras e também de livros. A propósito, segundo informou a própria Oneyda Alvarenga em uma carta de 30 de maio de 1939 para Mário de Andrade, uma vez que a Discoteca tinha “o essencial de toda a história da música” ela poderia concentrar os recursos naquele momento para a aquisição de coleções de partituras publicadas na Europa (Alvarenga 1983:

186-8). Dados como esses sugerem que a DP estava se equipando de forma significativa pela aquisição de discos, livros e partituras.

Para Sampietri, Oneyda Alvarenga “sabia do potencial que o disco exercia na educação musical do coletivo e percebeu que em vários países o uso do disco nessa formação já era uma realidade” (Sampietri 2009: 111). O pesquisador esclareceu também que o termo “vulgarização” – que por aqui já havia aparecido em variados contextos – estava presente em uma série de documentos e “parecia ser palavra de ordem na condução das atividades que vão de encontro ao plano de elevar o gosto musical e a cultura na cidade de São Paulo” (p. 112). As iniciativas dos Concertos Comentados de Discos (CCDs) e das Palestras de História da Música (PHMs), ainda segundo o autor, resultavam da crença de Oneyda Alvarenga que não era suficiente franquear o acesso aos discos – atividade garantida pelo serviço de consultas da instituição – a diretora da DP queria usá-los em um “programa de educação musical”. Ela esperava que as discotecas públicas tornassem possível “o ensino vivo da música” (Sampietri 2009: 112).

Os CCDs¹¹⁵ consistiam em audições de obras musicais por meio de discos. Essas apresentações eram ilustradas com comentários explicativos por sua vez produzidos por José Bento Ferraz e Sonia Stermann, funcionários da DP com formação tanto em biblioteconomia quanto em música e que, no passado, frequentaram o citado grupo de estudos de história da música que Mário de Andrade reunia em sua casa. Os CCDs eram eventos gratuitos e aconteciam sempre no horário noturno, de modo a atender o público leigo e que não podia, por conta do horário, utilizar o serviço de consulta da Discoteca. Totalizaram um conjunto de 50 concertos com início em 20 de julho de 1938 e encerramento em 18 de junho de 1942¹¹⁶ (Sampietri 2009: 129). A interrupção dos CCDs, não obstante o seu pleno êxito, segundo esclareceu Oneyda Alvarenga em um ofício escrito em 26 de julho de 1965, ao Diretor do Departamento de Cultura, Paulo Fradique Sant’anna, deveu-se à “falta de local onde realizá-los” e à “falta de pessoal para a feitura dos comentários esclarecedores” (Ofício nº 96 sobre os programas dos concertos de discos 1965). Segundo esclareceu ainda o mesmo documento,

¹¹⁵ Fonte importante para o estudo dos Concertos Comentados de Discos realizados pela DP do DC de São Paulo, as cartas trocadas entre Mário de Andrade e Oneyda oferecem uma dificuldade para a investigação do tema: os concertos são referidos por Andrade de formas diferentes ao longo das cartas. São usados os termos “História da música em discos” e também “Concertos de discos e palestras”. Esta última forma levando o leitor a confundi-la com a outra iniciativa da instituição, as “Palestras de história da música”.

¹¹⁶ Esses concertos tiveram uma segunda temporada entre 1953 e 1956. Sobre a segunda série dos CCDs ver (Carozze 2014).

José Bento Faria Ferraz pediu exoneração em 14 de abril de 1941 e Sonia Stermann exonerou-se em 26 de abril de 1944.

O objetivo dos CCDs era “vulgarizar a música universal e, assim, facilitar a formação de um público consumidor de música de qualidade, fomentando o processo de educação musical que a Discoteca tinha a pretensão de levar adiante” (Sampietri 2009: 119-120). Parece que a recepção da iniciativa foi bastante positiva, sendo que a imprensa a recebeu como forma de acesso à música de concertos e ampliação do repertório musical. Segundo reportagem de “O Estado de São Paulo” realizada no período em questão, os CCDs eram vistos como forma de “tornar acessíveis a todos os que não podem frequentar sempre a Discoteca, as grandes obras musicais que, infelizmente, ainda estamos impedidos de escutar em concertos” (*apud* Sampietri 2009: 119). O próprio Mário de Andrade, nessa altura já afastado do DC e vivendo no Rio de Janeiro, escreveu em novembro de 1938 para a “Revista do Brasil” um artigo intitulado “O correio, succulento de invejas”, em que chamava a atenção para a iniciativa e, com certo orgulho, afirmou que as obras apresentadas nos concertos eram “obras importantes, na sua maioria difíceis de serem executadas entre nós. E sempre em execuções magníficas, pelos melhores artistas, melhores orquestras e melhores conjuntos musicais do nosso tempo” (Andrade 2013 [1938]: 55).

Algumas informações sobre a elaboração dos programas permite compreender um pouco dos procedimentos de pesquisa utilizados pelos encarregados para prepará-los. Segundo Sampietri a escolha prévia dos programas permitia a realização de “profunda pesquisa” (Sampietri 2009: 121). A elaboração dos textos, resultantes das investigações, era diretamente supervisionada por Oneyda Alvarenga e muitas vezes esse material contava também com a apreciação do próprio Mário de Andrade (p. 121). Sampietri chega a mencionar a existência de um processo de pesquisa usado por Ferraz e Stermann. O interessante neste caso é notar as fontes utilizadas em tal investigação. Normalmente os responsáveis partiam do dicionário Grove, para o levantamento da biografia do compositor, para depois, por meios de periódicos variados, mapearem as críticas feitas ao autor em questão. O trabalho era completado por textos do próprio autor pesquisado, quando existiam ou podiam ser localizados. O processo previa ainda um cuidado: evitar qualquer análise musical, para que “os comentários não se tornassem maçantes, enfadonhos e difíceis para o público alvo, ou seja, os leigos” (Sampietri 2009: 123). Essa técnica de elaboração dos comentários sugere que os textos resultantes constituíam-se em narrativas que oscilavam entre a biografia e a crítica musical.

A escolha dos programas revelava ainda outra precaução: restrições à ópera! Isto se dava, não só por preferências pessoais de Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade, que não viam o repertório com muita simpatia, como também pela percepção, por parte deles, de que a infraestrutura de concertos da cidade, oferecida pelo Teatro Municipal em sua Temporada Lírica, já garantia suficientes oportunidades para o conhecimento do repertório operístico (Sampietri 2009: 123). Aliás, no artigo “O correio, succulento de invejas”, citado anteriormente, Mário de Andrade comentava satisfeito que nos concertos de discos da DP “não há um dó-de-peito” (Andrade 2013 [1938]: 55). O Rio de Janeiro, no entanto, era para ele “uma ópera” fato que o motivou a fazer um convite: “Guarde-se a ópera”! (p. 59). É interessante notar que nesse sentido Curt Lange partilhava de opinião parecida. Para ele, o ambiente musical uruguaio estava “saturado” de ópera italiana. Por essa razão, em seus concertos de discos, com exceção de alguns fragmentos de Wagner, a ópera não foi incluída¹¹⁷ (Lange 1934: 177).

Em sua análise sobre as preferências do público – baseando-se no número de pessoas presentes nos concertos – Sampietri constatou que os piores resultados em termos de audiência estavam associados aos concertos de obras de compositores brasileiros, o que revelou, para o autor, desinteresse do público pela produção nacional (Sampietri 2009: 126-7). Tendo em mente o primeiro dos objetivos acalentados pela Discoteca – funcionar como ferramenta para a nacionalização da música, conforme identificou Sampietri –, a baixa audiência nos dias dedicados à música brasileira deve ter gerado algum sentimento de frustração. De qualquer modo, esse dado não compromete nem implica na falência do outro objetivo – a vulgarização da música – uma vez que, em vários concertos, a afluência de pessoas foi significativa.

Além dos CCDs a DP investiu em outra iniciativa similar, as Palestras de História da Música (PHMs). Consistiam em um conjunto de palestras preparadas, escritas e ministradas por Oneyda Alvarenga. A diferença em relação aos CCDs é que, ao contrário destes últimos, a parte expositiva era a mais importante e os discos passavam apenas a fornecer os exemplos musicais. Como materiais didáticos, além dos discos – usados para que fosse “concretizada e vivificada a exposição oral” – estavam previstas “também projeções elucidativas com epediascópio (fotografias de compositores, de instrumentos, etc.) e esclarecimentos de detalhes musicais por meio de um harmonium portátil” (Plano de palestras e concertos de

¹¹⁷ Sobre as estratégias usadas por C. Lange para a organização de suas audições de discos ver o item “4.2.3 Os concertos de discos: comentários, programas e outras estratégias de educação e difusão musicais”.

discos da Discoteca Pública Municipal [s.d.]). Apesar de o plano inicial prever um total de 54 palestras – começando com “Canções dos séculos XIV – XV e música instrumental dos séculos XIII-XV” e terminando com uma palestra dedicada a “Ricardo Strauss” – foram realizadas apenas 14 palestras. A primeira delas realizou-se em 21 de agosto de 1938 e a última em 8 de fevereiro de 1939. Também a periodicidade foi alterada: inicialmente os encontros eram quinzenais, mas depois foi aumentando o intervalo de tempo entre eles. O documento referido logo acima e intitulado “Plano de palestras e concertos de discos da Discoteca Pública Municipal”, sem indicação de data, e transcrito em parte no Anexo G, deixa entrever a diversidade de critérios com que a história da música foi dividida nos 54 encontros. Os tópicos parecem estar dispostos segundo um critério cronológico, partindo do século XIII até o compositor alemão Richard Strauss (1864-1949), compositor aliás que havia estado no Brasil no ano de 1923, como regente da Filarmônica de Viena, evento coberto pelo primeiro número da revista “Ariel”¹¹⁸. Não obstante a predominância dos títulos contendo nomes de compositores, toda a sequência inicial, da primeira até a 20ª palestras, as conferências são dedicadas a temas como: “2 – Música profana e religiosa dos séculos XV a XVII”, “8 – A sonata clássica”, “12 – O Nacionalismo Musical”, “15 – Música contemporânea”, entre outros. Outra questão bastante saliente no plano, sugerida pelo item 12 citado, se relaciona com a ideia de música nacional, com títulos que vão desde a música italiana até a música húngara¹¹⁹ (Plano de palestras e concertos de discos da Discoteca Pública Municipal [s.d.]).

As PHMs eram destinadas também ao público geral e de modo especial ao público “leigo”. Apesar disso e do cuidado de evitar o uso de “termos técnicos” parece que os objetivos das PHMs eram mais “elevados” que aqueles dos CCDs. Além de “vulgarizar” o conhecimento musical, a iniciativa também “visava introduzir o ouvinte da Discoteca a um universo musical mais elevado, contribuindo para o entendimento dos movimentos e das escolas de música universal dentro do seu desenvolvimento nos períodos estabelecidos, marcados por características determinadas” (Sampietri 2009: 115).

Assim como ocorreu com os CCDs, a recepção ao empreendimento foi boa, tendo a iniciativa sido reconhecida como de educação musical. Segundo matéria de “O Estado de São Paulo” de 27 jun. 1938, o objetivo do curso era “collocar ao alcance do ouvinte não dotado de conhecimento technico, todas as fases, formas e nomes essenciaes da música” (*apud* Sampietri 2009: 116).

¹¹⁸ Ver nesse sentido o artigo “Ricardo Strauss e a ‘Wiener Philharmoniker’”, escrito por Antônio de Sá Pereira para a “Ariel” de outubro de 1923.

¹¹⁹ Ver no Anexo G os títulos das 54 palestras previstas.

Apesar das ressonâncias com iniciativas similares estudadas anteriormente, sobretudo no Capítulo 2 – como as expectativas em torno da premência da educação e divulgação musical e a crença nas possibilidades pedagógicas do disco –, a administração do DC, no geral, e a da DP, em particular, revelaram um interesse não identificado anteriormente: conhecer com detalhes o público alvo de suas iniciativas. Aliás, segundo analisou Carlos Eduardo Sampietri, o interesse se manifestava quase que como uma obsessão, sobretudo de Oneyda Alvarenga, que produziu vários documentos e trabalhos em que analisou o perfil do público quantitativa e qualitativamente. Com base em alguns desses levantamentos, ela se queixou, em diversas situações, dos números relativos ao público que comparecia aos CCDs, acreditando que aqueles valores, muitas vezes, não eram significativos, ou que não estavam à altura, das expectativas por trás dessa iniciativa. Por isso também a existência de vários documentos produzidos no âmbito da administração do DC contendo esse tipo de informação¹²⁰. Essa questão foi tema também, em inúmeras situações, da troca de correspondência entre ela e Mário de Andrade, sendo que em alguns momentos a chefe da Discoteca chegou a cogitar mudanças nas estratégias de elaboração de seus programas¹²¹ para aumentar a frequência do público.

O mesmo comportamento pôde ser identificado em relação aos aspectos qualitativos, uma vez que, também nesse quesito, “traçar um perfil dos usuários dos serviços do Departamento de Cultura era praticamente uma obsessão na gestão de Mário de Andrade” (Sampietri 2009: 73). Para além das possibilidades que esse conhecimento trazia para melhor desenvolver as estratégias de ação cultural da DP e do DC, é importante ter presente que, segundo chamou a atenção Patrícia Raffaini (2001), certos estudos sociológicos tinham também a função de controle social. No caso da DP, desde o início de suas atividades, houve preocupação em mapear o público consulente da Discoteca. No início esse levantamento era feito por meio de tabelas com informações pessoais e posteriormente os consulentes passaram a ser matriculados (Sampietri 2009: 81). Um documento emblemático nesse sentido, produzido por Oneyda Alvarenga e publicado na “Revista do Arquivo”, é o já citado “A Discoteca Pública Municipal” (Alvarenga 1942). Além da exposição detalhada dos vários serviços oferecidos pela Discoteca e das inúmeras fichas usadas para o mapeamento dos

¹²⁰ Ver nesse sentido o “Relatório de público dos programas dos concertos de disco da Discoteca Pública Municipal”, documento sem data, e que pertence ao Arquivo Histórico do Centro Cultural São Paulo, herdeiro de parte do material burocrático produzido pelo DC e pela DP de São Paulo.

¹²¹ Ver em especial a carta de Oneyda Alvarenga para Mário de Andrade de 29 nov. 1938 (Alvarenga 1983: 154-7). Para a análise da questão do público e da elaboração dos programas ver (Sampietri 2009), (Carozze 2014) e (Souza 2016).

usuários, são apresentadas estatísticas elaboradas a partir de dados como número de consulentes, número de obras e de discos consultados. Os dados levantados são apresentados no relatório oferecendo informações sobre médias diárias de consulentes; distribuição dos consulentes por profissão; consultas por idade, e por sexo; tipologia das escutas (música sinfônica, de câmara, entre outras); divisão por séculos, por compositores e por países, entre outras. É bom ter presente que tanto o levantamento dos dados quanto a elaboração das estatísticas devem ter sido enormemente dificultados pelos inconvenientes trazidos pelas inúmeras mudanças de endereço. Para se ter uma ideia do fato e, indiretamente, da precariedade em que se encontravam serviços dessa natureza no país, apenas no período de 1936 a 1946, salvo engano, foram quatro as mudanças realizadas.

4.1.3 Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade: um receituário para a escrita da história da música

Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade, por meio de sua correspondência, abordaram vários aspectos ligados ao tema da história da música. Trataram de seus possíveis significados; das competências dos especialistas que estariam habilitados para a sua escrita; fizeram várias referências à narrativa histórica e a questões ligadas ao estilo; questionaram-se sobre as possibilidades oferecidas pela história da música para a educação musical; além de outras questões mais pontuais. Não são porém questões desconhecidas; já haviam sido identificadas no mapeamento anterior, estando presentes também na pauta de outros especialistas musicais coevos. O que difere entre as manifestações de interesse pela história da música dos atores sociais estudados até aqui, e o interesse manifestado no debate entre Alvarenga e Andrade é apenas uma questão de intensidade. Em suas conversas, parece que a história da música estava sempre presente, era uma espécie de “leitmotiv”, que os ajudava a tecer suas reflexões musicais. Seu longo e permanente debate sobre a história da música permitiu inclusive a identificação de certo adensamento e amadurecimento de suas reflexões em relação ao tema. Nesse sentido, sempre acompanhando sua correspondência, é possível notar, como em um pano de fundo, a passagem gradual de uma concepção de história da música como obra de divulgação e instrumento de educação musical para uma “história social da música”. Neste tópico busquei levantar esse conjunto de expectativas que vão se revelando e se mostrando pouco a pouco, a cada carta trocada, como se fossem os ingredientes de uma receita a ser permanentemente aperfeiçoada.

A história da música vista como ferramenta de vulgarização musical pode ser percebida na insistência, sobretudo de Mário de Andrade para que os escritos de Oneyda Alvarenga para os CCDs fossem adequados para o público ao qual se destinavam, ou seja, o público “leigo”. Nesse sentido, na carta do dia 29 de novembro de 1937, o orientador aconselha:

Procure não só torná-los muito claros e salientar de antemão esta ou aquela propriedade da peça, mas fazê-los *agradáveis*. Quero dizer: recheiar os comentários com o anedotário do artista, do gênero, da forma. E a anedótica do tempo dele, que auxilie a compreensão da obra. É difícil e carece bibliografia... (Alvarenga 1983: 132). [Grifo do autor]

É interessante notar na sugestão de Andrade o esforço de envolver e seduzir o ouvinte a partir de uma narrativa que visava mobilizar sua sensibilidade e imaginação. A propósito, como se verá um pouco mais a frente, essa estratégia se aproximava bastante daquela usada por Francisco Curt Lange em seus concertos de discos para crianças, sobretudo quando ele defendia o uso da música descritiva para tais audições. Esse repertório, segundo Lange, apresentava a vantagem de que os próprios títulos das canções convidavam a explicações que funcionavam como um “anzol”, mantendo as crianças atentas e “entregues ao porvir” (Lange 1934: 157), condição fundamental para uma arte do tempo, como é a música.

Não obstante as primeiras reflexões de Andrade em torno do tema da história da música estivessem ligadas a conferências – forma discursiva que como aqui já havia mencionado estava em voga naquele período – não demorou muito para que suas discussões passassem a mirar a escrita de livros sobre o assunto. A propósito, a sugestão do escritor, feita em uma carta de agosto de 1938, era que Oneyda juntasse os textos escritos para as PHMs e os publicasse em livro. Claro que a publicação viria depois de feitas algumas alterações, e é justamente nessas alterações sugeridas por Andrade que vão se revelando ao longo das cartas algumas diferenças entre os dois gêneros discursivos: o livro e a conferência. Nesse sentido, Andrade recomenda a Oneyda que

[...] estude, está certo, complete o seu curso de conferências, pra depois, com alguns retoques pra evitar excesso de repetições, necessárias em conferências e desnecessárias em livro, publicar tudo em volume (Alvarenga 1983: 142).

Uma carta de 18 de agosto de 1938 dá mais pistas sobre as diferenças entre livros e conferências, além de revelar alguns cuidados necessários para com o público. Nessa carta, Oneyda Alvarenga fala sobre uma mudança no plano das palestras de história da música¹²², com a intenção de condensá-las um pouco, para não estender demais o calendário e, ao

¹²² Ver o documento “Plano de Palestras e Concertos de Discos da Discoteca Pública Municipal”, em parte transcrito no Anexo G.

mesmo tempo, cortar “um mundo supérfluo de conferências dedicadas a compositores isolados”¹²³ (Alvarenga 1983: 145). Essa mudança parece revelar o cuidado de não hipertrofiar o valor dado ao compositor, procedimento muito comum na escrita da história da música, como já referido anteriormente. Eram tantos os autores que enfatizavam a figura isolada do compositor que, um pouco mais a frente, em 1942, Mário de Andrade, no artigo “Histórias Musicais”, criticou a “historiografia artística” pela ênfase que dava às obras e aos autores e relacionou essa questão a outro tema muito presente em suas reflexões: o individualismo na arte¹²⁴ (Andrade 2006 [1942]: 349-350). Na sequência da carta Oneyda Alvarenga explica que:

Como se verá, depois do estudo histórico geral, achei bom detalhar melhor certos aspectos importantes. Até a nº 5 (3 das quais já foram lidas: Bach, Debussy, Mozart) as palestras ficarão, pois, com um caráter preparador, ambientador do público; e as 4 finais, servirão para completar o ano e para não se emprestar valor descomunal aos compositores estudados no início, coisa que o povo poderia facilmente pensar, visto que iam ficar como os únicos nomes estudados particularmente (Alvarenga 1983: 145).

A carta de 6 de outubro de 1938 traz informações sobre a escrita da história da música no que concerne, mais particularmente, à sua narrativa. Trata-se de uma carta em que Andrade comenta a primeira “conferência de História da Música em disco”¹²⁵ escrita por Oneyda Alvarenga e que o escritor havia recebido no dia anterior (Alvarenga 1983: 150). Em primeiro lugar era necessário que ela se preocupasse com a parte literária, evitando a “secura”.

[...] concordarei de antemão com você que não se deve botar literatice numa História da Música, mas o certo também é que há lugar para lirismo interior até num livro de matemáticas. Tudo está no apropósito desse lirismo (Alvarenga 1983: 150).

Tal comentário se justificava, em parte, pelo fato de que para Mário de Andrade Oneyda não se permitia a “menor liberdade crítica pessoal”, era preciso que ela se expandisse um pouco (p. 150). Para ele, fazia parte da didática, levar os outros a “amar as obras apresentadas”. Sendo ela uma pessoa “tão vibrátil” e gostando tanto de música, Andrade achava incrível que ela não se emocionasse, por exemplo, diante do epitáfio de Seikilos¹²⁶. Mário de Andrade recomendou também processos que costumava usar em suas próprias conferências, como escrever partes teóricas com lápis vermelho, o que consentiria a ele, em caso de necessidade, saltar esses trechos quando necessário, guardando-os apenas para as

¹²³ Cotejar com o documento “Plano de Palestras e Concertos de Discos da Discoteca Pública Municipal”, em parte transcrito no Anexo G.

¹²⁴ Sobre a discussão em torno do individualismo e de outras questões ligadas à escrita de uma história social da música em Mário de Andrade ver o artigo “A ideia de reforma em textos de Mário de Andrade sobre a escrita da história da música brasileira” de minha autoria e publicado em 2014 nos Anais do XXIV Congresso da ANPPOM (Tuma 2014).

¹²⁵ Trata-se de uma das PHMs.

¹²⁶ O Epitáfio de Seikilos vem a ser o mais antigo exemplo encontrado de uma composição musical completa. Corresponde a uma melodia da música grega encontrada em um túmulo na atual Turquia.

publicações. Ele falou também de que seria permitido nas conferências usar “discretos surtos de eloquência”, anotados com lápis azul, trechos que seriam cortados na versão impressa. A oratória – esclareceu o autor – era também um “gênero sempre, de teatro”. Mas era preciso ter em conta que “a palavra é um material, como a escrita é outro”. Mais adiante na carta, aproveitou para chamar aquele momento, no que diz respeito à escrita da história da música, como sendo de “vulgarização”, conjuntura que justificava certo esforço de seduzir pela imaginação. Na sequência, após sugerir o uso de algumas evocações literárias, pequenas anedotas,

pequenas volúpias de entusiasmo; crítica pessoal discretamente desabusada; pequenas imagens e metáforas; comparações mordentes ou inesperadas com a vida contemporânea ou outras artes, pintura, arquitetura; paralelos de artistas de épocas diversas ou de artes diferentes (Alvarenga 1983: 150-1),

concluiu afirmando que já havia ali “matéria suficiente” para Oneyda

bordar o seu livro de interesse e personalidade, valorizando a fatalidade nossa, de fazermos obra de vulgarização. O rigor científico é que não é matéria para obras de vulgarização (Alvarenga 1983: 151).

Como pequena digressão, parece oportuno mencionar que em nenhum momento em sua troca de correspondência com Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga se representou como “historiadora” da música, não obstante o grande interesse demonstrado pelo tema que a todo o momento retornava às discussões. Talvez por uma concepção muito exigente em relação aos conhecimentos necessários para realizar tal tarefa – conforme revelado por ela com mais detalhes na próxima carta a ser estudada – ou até pelas dificuldades relativas ao exercício desse mister mesmo para alguém protegido pela condição de professor da disciplina no prestigiado CDMSP. Nesse sentido é emblemático o caso de Fernando Mendes de Almeida que passou de professor auxiliar de história da música na citada instituição a funcionário do Departamento Jurídico da Prefeitura, uma vez que seu título de bacharel em Direito assim o permitia. Segundo a própria Oneyda Alvarenga esclareceu, a mudança foi motivada pelo desejo de Almeida de “ganhar uns cobrinhos a mais” (Alvarenga 1983: 164). Dados como esses reforçam a percepção do caráter transitório e precário das iniciativas culturais e educacionais no Brasil.

O conjunto de três cartas com datas de 9 de fevereiro de 1939 – enviada por Mário de Andrade a Oneyda Alvarenga – a resposta dela do dia 17 e a tréplica de Andrade, do dia 29 do mesmo mês foram produzidas em um momento de certa tensão entre os interlocutores. Apesar de certas divergências por elas reveladas, talvez agudizadas pelo modo como certas questões foram tratadas, ao fim e ao cabo tais cartas explicitaram elementos significativos que talvez não se tivessem mostrado não fosse pelo calor da situação. De um lado, Mário de Andrade

pareceu revelar sua expectativa quanto à premência de se produzir conhecimento novo para a história da música e, de outra parte, reconhecendo certas limitações pessoais, Oneyda Alvarenga deixou transparecer quais os necessários atributos que deveria possuir o especialista que desejasse escrever sobre o assunto e também quais as obras sobre o tema tidas por ela como referências. À insistência de Andrade sobre a necessidade de que o autor da história da música deveria sintetizar e sistematizar seus conhecimentos obtidos pela leitura da bibliografia a partir da própria crítica pessoal, Oneyda Alvarenga rebateu seu interlocutor dizendo que desde o princípio da escrita de suas conferências havia tomado “a resolução de não tentar juízos críticos pessoais” em virtude de algumas lacunas em sua “cultura geral e musical”. Ela se ressentia de um contato mais direto e mais técnico com o conjunto da produção de vários compositores. Afirmou então não conhecer o contraponto e não ter se aprofundado nos estudos da filosofia, da literatura e da história social e política. Somente amparada por esses conhecimentos ela se sentiria em condições para “formar um juízo próprio” sobre o tema (Alvarenga 1983: 172). Talvez movida por uma autocrítica muito severa – autocrítica demonstrada, aliás, em várias de suas cartas sobre seus estudos e expectativas intelectuais – ou, até mesmo, reproduzindo formulações anteriores, como a de Guido Adler para a musicologia – conhecimento que Nattiez (2005) afirmou ser impossível a qualquer pesquisador dominar. Desse modo, não parece despropositado vislumbrar em suas palavras a atribuição de certa complexidade e até de uma posição privilegiada para a história da música, uma vez que sua escrita pressupunha o domínio de várias disciplinas, tanto técnicas como sociais. Além disso, essas considerações acenam para uma questão já colocada anteriormente: quais as fontes para a escrita da história da música? Por outro lado, defender um conjunto tão grande de saberes como condição para a escrita da história da música parece indicar também que os contornos da disciplina ainda fossem bastante indeterminados, o que liga essa discussão à aspiração de alguns estudiosos da música do período de delimitar esse quadro e de estabelecer com mais clareza o que significava a pesquisa musical, também do ponto de vista da sua metodologia. Esse foi o objeto do Capítulo 3. Não dominando o amplo repertório por ela elencado, Oneyda então preferia assumir a função de “vulgarizador de ideias alheias” (Alvarenga 1983: 172).

De qualquer modo, apesar de seu rigor sobre o assunto, ela já reconhecia algumas contribuições pessoais para o estudo do tema, vislumbrando inclusive singularidades em suas especulações sobre a história da música. Um exemplo disso é o plano para a palestra sobre o século XVIII que propunha a divisão da música em “vocal” e “instrumental”, concepção que

segunda ela não era encontrada na bibliografia (p. 173). Não é demais lembrar, ainda uma vez, certa fixação presente nos trabalhos sobre a história da música que a encarava como uma história dos estilos musicais ou que hipertrofiava o papel do compositor. O próprio Mário de Andrade, em sua tréplica, na carta de 28 de fevereiro de 1939, discordou da necessidade de se dominar quadro tão amplo, “porque dada a precariedade da vida humana, não poderá jamais nunca haver um só indivíduo que consiga conhecer tudo isso” (Alvarenga 1983: 177). O musicólogo aproveitou ainda para afirmar que “os princípios e intenções de você com as suas palestras e futuro livro, são perfeitamente legítimos e honestos, e perfeitamente úteis” (p. 177).

Seguindo na mesma sequência de cartas, mais precisamente aquela de 17 de fevereiro de 1939, ao recuperar a fonte de suas informações para a escrita de suas palestras sobre história da música, tentando discernir entre o que seriam as suas ideias e a dos “historiadores” que buscava se apropriar, Oneyda citou reiteradamente um conjunto de autores: Charles Nef, [Paul] Bekker e [Henri] Prunières. Buscando pelos nomes desses autores na bibliografia da sua tese de conclusão do curso de história da música no CDMSP – “A linguagem musical” – é possível encontrar os títulos aos quais a pesquisadora, possivelmente, estava se referindo ao citar esses autores. Os prováveis títulos são, respectivamente: “Histoire de la musique” (1925), “La musique” (1929) e “Nouvelle histoire de la musique” (1934-6), este último em dois volumes (Barongeno 2014: 78-81 [Anexo 1])¹²⁷. É interessante notar também, que ambas as obras se encontram apenas na bibliografia referente à última versão da tese, de 1944, o que indica possivelmente, que no ano de 1939, ano em que a carta foi escrita, tal bibliografia fosse recente, ou que estava sendo vista com mais detalhes naquele momento.

A julgar pelo perfil intelectual dos autores escolhidos por Oneyda para suas pesquisas e para a elaboração de suas conferências e palestras é necessário reconhecer que suas angústias e reticências em relação ao exercício da tarefa de “historiador” da música não eram infundadas. Todos os três autores por ela citados mostram a partir de suas biografias uma formação abrangente que contemplava desde sólida formação musical, às vezes em mais de um instrumento e em regência, também estudos musicológicos em instituições prestigiosas. Tanto Henry Prunières (1886-1942) quanto Karl Nef (1873-1935) possuíam doutorado sobre temas musicais e, se não foi possível identificar as instituições de ensino frequentadas por

¹²⁷ Em sua tese de doutorado – na qual estudou “A linguagem musical” de Oneyda Alvarenga e preparou uma edição comentada para a versão de 1933 – Luciana Barongeno elaborou uma tabela contendo a “Bibliografia das três versões de ‘A linguagem musical’” (p. 78-81) na qual indica as obras utilizadas por Oneyda em cada uma das três versões de seu texto, a saber: 1933, 1935 e 1944 (Barongeno 2014).

Paul Bekker (1882-1937), sabe-se que ele foi uma figura muito influente, além de um dos pioneiros na sociologia da música. Segundo o dicionário Grove, o musicólogo alemão teria influenciado o trabalho de Adorno e até mesmo da Escola de Frankfurt. Outro traço comum e que ajuda a vislumbrar um perfil para o historiador da música na Europa é que todos exerceram a crítica musical não somente em importantes e conceituados periódicos, como até mesmo ajudando a fundar alguns deles. Além de seus trabalhos como críticos, escreveram livros sobre questões musicais, muitas delas derivadas de suas teses de doutorado, o que revela certa tendência monográfica nessas publicações. Ainda que a formulação de Guido Adler para o estudo musicológico não tivesse se realizado integralmente, o perfil dos pesquisadores citados por Oneyda Alvarenga estava ancorado em sólida e abrangente formação humanística.

Em uma carta posterior são ainda mencionadas outras fontes de referência como a “História da música de Oxford” e os autores [Albert] Lavignac e [Jules] Combarieu. Voltando-se à “Bibliografia das três versões de ‘A linguagem musical’” é possível identificar apenas dois títulos, e ambos de autoria de Combarieu, obras que aliás foram utilizadas em todas as três versões de sua tese sobre história da música: “Histoire de la musique” (1913) e “Les rapports de la musique et de la poesie considerées au point de vue de l’expression” (1894). Também o perfil desses dois pesquisadores musicais não é muito diferente daqueles anteriormente apontados. Em particular para Albert Lavignac (1846-1916), seria oportuno destacar como seu mais importante trabalho histórico o lançamento (founding) da “Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire” em cuja edição ele trabalhou até o final de sua vida e em relação a Jules Combarieu (1859-1916) – citado frequentemente também por Mário de Andrade – cabe dizer que foi o fundador da “Revue d’histoire et de critique musicales” em (1901) – o primeiro periódico francês sobre o tema e que se tornou a “Revue musicale” a partir de (1904). Além disso, Combarieu, assim como Bekker, foi um dos primeiros representantes da tendência sociológica na musicologia, visando uma metodologia rigorosa. Assim como Combarieu que frequentou em Berlim os cursos de Spitta (1841-1894), um dos decanos da musicologia alemã, os demais autores citados também foram orientados por pesquisadores renomados. Em conjunto, esses historiadores da música começavam a criar uma genealogia de estudos que se ligavam uns aos outros por uma tendência de seriação, amadurecimento decorrente, muito provavelmente, de um debate significativo entre seus autores.

Retomando a relação de Oneyda Alvarenga com o tema da história da música, é bastante interessante destacar o convite feito por Rubens Borba de Moraes – naquele momento ligado à livraria Martins – para que ela escrevesse dois livros para a editora: uma coleção de canções infantis (com acompanhamento de piano) e uma história da música para crianças¹²⁸ (Alvarenga 1983: 203). Na carta de 20 de outubro de 1939, Oneyda confessou a Mário de Andrade ter “topado tudo” e que começaria com a história da música. Entretanto a solicitação inicial foi logo alterada para uma história da música brasileira (Alvarenga 1983: 208), conforme informava a carta de 12 de dezembro de 1939. Já na carta de 12 de dezembro do mesmo ano, Oneyda Alvarenga confessou ter desistido do projeto por não se sentir preparada para a empreitada: a escrita da história exigiria “uma boa parte crítica, para ter interesse”, afirmou, além de “suficiente preparo técnico” que afirmou não possuir (p. 208-9). O próprio Mário de Andrade desencorajou a amiga-orientanda na carta seguinte, de 21 dez. 1939, pois o livro “exigiria pesquisas especiais, crítica muito extensa pra sair coisa que valha” (Alvarenga 1983: 209).

Não obstante as dificuldades encontradas no Brasil – as indefinições em torno da metodologia da escrita da história da música e o abismo existente em relação à situação da produção de textos sobre o assunto na Europa – o diálogo dos dois especialistas musicais atingiu seu ápice na carta de Mário de Andrade para Oneyda Alvarenga do dia 27 de janeiro de 1940, quando o musicólogo se ofereceu para auxiliá-la com os estudos iniciais para a escrita do que ele propôs ser uma “história social da música” (Alvarenga 1983: 212). A carta é significativa não só por registrar de modo bastante claro a inclinação de Andrade para uma abordagem social do assunto – perspectiva que lentamente foi se revelando nas cartas anteriores e em inúmeros textos escritos pelo pesquisador – como também pela possibilidade que o documento oferece de se conhecer com mais detalhes tal concepção. É oportuno ressaltar que o movimento presente na troca de correspondência entre os dois pesquisadores ecoava uma tendência mais ampla, como foi possível notar tanto no perfil de Paul Bekker quanto no de Jules Combarieu, para ficar em apenas dois exemplos. Desde as concepções de Spitta reveladas em sua biografia sobre Bach – de uma história da arte como história do artista individual temperada por uma sólida ênfase no contexto – até a hermenêutica e sociologia da música – perseguida por Bekker – muita coisa havia mudado na metodologia de escrita da história da música.

¹²⁸ Na mesma linha Margaret Steward e Francisco Mignone escreveram uma “História da música contada à juventude” em dois volumes. A obra foi publicada em São Paulo, no ano de 1935, pela E. S. Mangione.

Através da carta-proposta, Mário de Andrade forneceu uma espécie de receita cujos ingredientes ele foi indicando no decorrer do texto. O primeiro ingrediente para a consecução da original tarefa seria a sociologia, que Oneyda deveria estudar para evitar que o trabalho resultante fosse marcado por muitas “filosofices” (p. 212). Nesse sentido ele indicou o livro “Fundamentos da Sociologia” de A. Carneiro Leão, que acabava de ser publicado no Rio de Janeiro. O orientador esclareceu ainda que a sociologia serviria também para a “exposição dos fatos históricos musicais e sua crítica” (p. 212). Não poderiam faltar livros marxistas, uma vez que ajudariam na “interpretação sociológica dos fatos musicais” – desde que mantido sempre o cuidado de não transformar o livro em obra de “combate” (p. 212). São então arrolados mais dois “ingredientes”, ainda que sem maiores detalhes sobre eles: “estética sociológica” e obras sobre o “fenômeno musical”.

Para a elaboração do plano do livro foi recomendado um conjunto de artigos escritos pelo próprio Mário de Andrade, recém-publicados em “O Estado de São Paulo” e que posteriormente vieram a fazer parte do livro “Aspectos da música Brasileira”. Trata-se do ensaio “Evolução social da música brasileira”, de 1939, e que parece seguir a tese, indicada logo na abertura do texto:

De início, e sempre do ponto de vista social, a música brasileira teve um desenvolvimento lógico, que chega a ser primário de tão ostensivo e fácil de perceber. Primeiro Deus, em seguida o amor, e finalmente a nacionalidade (Andrade 1991 [1939]: 11).

Conforme têm apontado alguns autores, trata-se de um dos textos de Andrade mais francamente devotados à sociologia como perspectiva de análise.

É ainda o critério sociológico o indicado como método para a escrita da obra, com vistas a transferir o fator cronológico, “o método comum das Histórias”, para o segundo lugar (p. 212-3). No lugar deste último, Andrade sugeriu o “elemento comparativo”, o que possibilitaria formar o livro em “capítulos cíclicos” como, por exemplo, um capítulo com o título “Do Religioso para o Profano”, o que aproximaria o livro de Oneyda Alvarenga, enquanto plano de trabalho, de seu próprio texto citado acima (p. 213). Para garantir a originalidade da “receita”, Mário de Andrade pede a Oneyda que dê importância “nunca dada nas Histórias da música”: “[à] música popularesca” (p. 213). Logo a seguir, Mário de Andrade esclarece que o “popularesco” é o elemento intermediário entre a “música erudita” – associada por ele ao ambiente urbano – e a “música folclórica” – ligada ao mundo rural. Nesse sentido a indicação de leitura era “A Linguagem Radiofônica”, artigo que sairia em breve publicado no “Estado”. Segundo o pesquisador, Oneyda Alvarenga deveria mostrar em seu livro “como, na sociedade contemporânea, com a ascensão do proletariado e da pequena

burguesia a ele adesiva, os dois grandes instrumentos musicais do nosso tempo, vitrola e rádio” eram “especificamente popularescos” o que mostrava “a definitiva derrota da vida rural como sociedade específica”, assim como mostrava também “a derrota da vida familiar [...] como princípio básico da sociedade”. Essa mudança se manifestava na substituição do piano – para Andrade identificado com a família – pelo rádio – como representação da “coletividade popularesca” (p. 213-4).

Essa discussão teve continuidade nas reflexões de Mário de Andrade conforme se pode notar em trabalhos posteriores. No já citado artigo “Histórias Musicais”, escrito por ele e publicado em “O Estado de São Paulo” em 15 de março de 1942, ao tratar da publicação da segunda edição da “História da música brasileira” de Renato Almeida, Mário afirma que o autor baiano tinha sido bem sucedido em seu texto devido a sua “concepção mais humana da arte, dando pesos iguais à música popular e à erudita” (ANDRADE, 2006 [1942]: 349-50).

A insistência do escritor sobre questões sociais se insere em uma perspectiva mais ampla, a uma necessidade por ele vislumbrada de que artistas e escritores deveriam retornar a uma concepção mais ética da arte. Tratava-se de uma reorientação intelectual operada ao longo de sua vida em favor de uma atitude mais engajada, de um projeto artístico com maior profundidade social, amadurecimento também decorrente do amplo e permanente debate sobre a história da música e para o qual, sua atuação junto ao DC de São Paulo, deve ter sido decisiva.

4.2 Curt Lange e a fonografia pedagógica

4.2.1 Curt Lange no Uruguai: da polifonia dos países baixos à pedagogia musical

Franz Kurt Lange nasceu em 1903 na cidade de Eilenburg, distante 20 km de Leipzig. Sua formação acadêmica se dividiu entre esta cidade, Berlim, Munique e Bonn. Formou-se em arquitetura (Munique, 1927) defendendo tese, em 1929, na Universidade de Bonn, cujo título era “Über die Mehrstimmigkeit der Niederländischen Motetten” (Sobre a polifonia dos motetos na Holanda). Lange teve entre seus professores nomes como Nikisch, Sandberger, Charles Van den Borren (1874-1966) – um estudioso da polifonia dos países baixos –,

Hornbostel (1877-1935) – precursor da musicologia comparativa – e Curt Sachs (1881-1959) – figura proeminente nos estudos da organologia.

Sua mudança para o Uruguai estava associada a um convite, feito pelo governo daquele país, para organizar o Serviço Nacional de Rádio Difusão, também conhecido como SODRE, ocasião em que se naturalizou uruguaio e mudou seu nome para Francisco Curt Lange. Além do SODRE, do qual foi conselheiro musical entre 1930 e 1948, ele foi o fundador da Discoteca Nacional. Em uma carta de 20 de novembro de 1932 enviada a Mário de Andrade, na qual ele se apresentou ao escritor paulistano, Lange afirmou que, naquele momento, desempenhava também o cargo “de catedrático de Historia estética de la Música en la Universidad”, referindo-se provavelmente ao Instituto de Estudios Superiores, instituição na qual introduziu os estudos musicológicos (*apud* Toni e Carrozze 2013: 185).

Curt Lange foi também o iniciador do movimento que ficou conhecido como “Americanismo Musical” que, em linhas gerais, visava promover a música e os músicos das Américas. Seu caráter fortemente empreendedor o levou à publicação de obras importantes como o “Boletín Latino-americano de música”, a partir de 1935, e, no Brasil, em associação com seu conterrâneo Hans J. Koellreutter, a revista de curta duração “Música Viva”. Curt Lange esteve envolvido também com a publicação de uma grande variedade de coletâneas musicais, como o “Archivo de música colonial venezolana”, em 12 volumes, de 1941-42, segundo o dicionário Grove, “a primeira coleção latino-americana organizada”.

Seus vínculos foram muito estreitos também com o Brasil. Já havia sido mencionado o interesse de Curt Lange pela constituição de discotecas musicais o que o levou a percorrer a América do Sul como um todo. No Brasil, ele foi o responsável pela fundação de “bibliotecas públicas municipais” em três estados do país (Toni e Carrozze 2013: 189-190). A propósito, Curt Lange esteve inúmeras vezes no Brasil, ou fazendo pesquisas ou ministrando conferências, como em 1934, efeméride documentada pela RBM, publicação com a qual também colaborou. Foi nessa ocasião que ele conheceu pessoalmente Mário de Andrade, com quem manteve longo e prolífico diálogo. Parece que teve outros interlocutores importantes no Brasil, como foi o caso de um conjunto de professores especializados no tema da educação musical e que, segundo ele, sempre apoiaram suas ideias. Entre eles podem ser citados Ceição Barros de Barreto e Antônio de Sá Pereira, respectivamente professores de Canto Coral e Pedagogia Musical (especialmente do piano) do INM e posteriormente Escola Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro (Lange 1935: 1999).

A mudança para o Uruguai e o contato com a realidade musical do continente americano parecem ter representado para o musicólogo alemão um ponto de inflexão. Sua vinda, para contribuir com a cena musical de Montevideo, o levou a se aproximar de um tema novo, dentro de sua ampla gama de interesses e de atuação: a educação musical. A constatação do lugar da música naquele país, posição agravada pela “incontrolável” difusão do rádio, levou Curt Lange a propor ações concretas com vistas a despertar esteticamente o povo uruguaio para o que ele chamou de “música ativa”. Essa mobilização, no entanto, não estava amparada em experiência anterior. Não obstante sua ampla formação musical, suas iniciativas de educação na arte dos sons tiveram que se construir de maneira empírica.

Em seu texto “Fonografia pedagógica”, Curt Lange revelou que não possuía experiência prévia em relação aos usos pedagógicos do disco (Lange 1934: 156). Nesse sentido, o autor revelou que sua aproximação do tema contou apenas com a contribuição resultante da troca de correspondência com a pedagoga vienense Ana Lechner e com outros pedagogos alemães (p. 156). Diante disso, Lange afirmou ter se pautado em um critério experimental, baseado na lógica, conforme afirmou. Porém, à medida que o trabalho evoluía ele passou a usar os resultados das próprias audições. Sua estratégia parecia se basear no estabelecimento de uma relação de empatia com as crianças, público alvo principal de seu projeto. Segundo Lange, em situações como essa, era fundamental o cuidado de “sentir con los niños y creerse capaz de ‘descender’ hacia ellos” ou – como ele mesmo corrigiu – de “elevarse” até eles (Lange 1934: 156). É nesse momento de sua carreira intelectual e de musicólogo que nasce a “Fonografia pedagógica”, iniciativa analisada na sequência e a partir da qual muitas de suas expectativas em torno da história da música, da estética musical, do disco e do rádio puderam ser observadas.

4.2.2 A fonografia pedagógica: o despertar estético para a “música ativa”

A “Fonografia pedagógica” – iniciativa voltada para audições musicais, realizadas por meio de discos e acompanhadas de comentários – surgiu no cruzamento entre a visão crítica e pessimista de Curt Lange sobre a situação da música, especialmente daquela identificada por ele como “superior” – tanto na sociedade uruguaia quanto nas escolas do país – com as possibilidades pedagógicas vislumbradas por ele em meios de difusão como o disco e o rádio.

A perspectiva apocalíptica de Lange sobre a realidade uruguaia, sua relação cheia de ambiguidades com o disco e, sobretudo com o rádio, como também a sensação de premência de uma ação regeneradora da música estão ligados a algumas questões que ele manifestou no conjunto de artigos aqui estudados, dentre as quais se destacam o problema da “supersaturação musical” – consequência da “mecanização da música” – e sua concepção idealizada de “música ativa”.

Parece que a música, enquanto disciplina escolar, não fazia parte dos currículos uruguaio. Tampouco o canto figurava como matéria obrigatória nas escolas públicas. A propósito, segundo criticava Curt Lange, o canto coral era a única experiência musical disponível para os alunos e ainda assim vivenciada de modo inadequado, tanto em relação aos momentos em que o canto era utilizado, quanto à forma como as aulas da matéria eram ministradas aos estudantes. Lange se indignava com o fato de que os alunos ensaiavam apenas por ocasião de alguma situação festiva, ou seja, para acompanhar alguma efeméride escolar ligada ao calendário de festividades (Lange 1934: 171-2). Criticava também o fato de que “[l]os niños cantan solamente por audición y desconocen los mas elementales principios de teoría musical” (Lange 1935: 198). Sua crítica se expandia para incorporar outro aspecto do problema: a falta de formação dos professores.

Una comprensión de los problemas capitales de la pedagogía musical, su participación activa en la música, más, su instinto musical y rítmico, debía haber sido perfeccionado desde su [de los maestros] concurrencia a la escuela y elevado lentamente aquella madurez que está por encima de los problemas infinitos que demanda una verdadera clase de música en el sentido moderno, donde el maestro es simultáneamente pedagogo y psicólogo musical (Lange 1934: 172).

Conhecimentos como esses não poderiam ser adquiridos com um ensino tão “deficiente”, “ni con una teoría tan anticuada, seca y abominable, que no puede despertar interés en seres jóvenes, abocados al estudio de una infinidad de materias”. Para Lange, esses procedimentos poderiam “extinguir los sentimientos estéticos” que ele acreditava ter tempo hábil ainda para salvar (Lange 1934: 172). Diante desse quadro, Lange clamava por uma reforma imediata do ensino musical (Lange 1934: 172).

As citações de Lange podem ser mais bem compreendidas a partir da análise do que ele chamou de “supersaturação musical” em sua relação com o desenvolvimento do que ele qualificou como “fruição passiva” da música. Analisando tais questões em perspectiva histórica, constata-se que Curt Lange percebeu uma lenta, porém muito profunda transformação tanto no ensino como na apreciação musical, resultado da “mecanização da música”. Essa transformação se mostrava na reviravolta (vuelco) “del individuo que

exteriorizaba sus sentimientos en el canto o buscaba un deleite en la ejecución de algún instrumento, hacia el ser que goza de una obra musical en un sentido indirecto” (Lange 1935b: 114). A formação de participantes passivos estava associada às mudanças do repertório que se tornou cada vez mais difícil e complicado, processo que já havia sido notado anteriormente, tanto na análise de Leon Botstein (1992), quanto na de Lévi-Strauss (1997), e, pouco mais acima, também em considerações de Eduardo Monteiro (2009). De outra parte, instrumentos como o piano e o órgão – como os primeiros instrumentos mecânicos – contribuíram para a separação “de la unión íntima que unía el hombre a su instrumento y con la música como fenómeno primário”. Para Lange a prova de que o mecanismo do piano, seu teclado e “máquina” carregavam o princípio da mecanização da música “lo demuestra la aparición de los pianos neumáticos o mecánicos, los primeros y elocuentes medios de destrucción del gusto musical” (Lange 1935b: 116).

Entretanto, desses modestos prolegômenos da “mecanização” da música até o poderoso rádio, Curt Lange notou uma ampliação sem precedentes na penetração dessas tecnologias de difusão musical:

El piano mecánico constituía un elemento de entretenimiento musical posible de adquirir solamente a personas de una posición cómoda o deshagoda [sic.]. El disco difundióse [sic.] en una forma notable y descendió a círculos más amplios del pueblo que antes se veían privados de un deleite musical superior. La radio se ha constituido finalmente en un elemento cultural indispensable para cualquier hogar, por modesto que fuese y donde no ha podido penetrar aún por razones económicas llegará muy pronto, de acuerdo con un cálculo que no ofrece ningún peligro, ya que la industria radio-eléctrica y el constante aumento en potencia de las estaciones difusoras prometen, en un futuro no muy lejano, una divulgación insospechada de este moderno y popular medio de comunicación (Lange 1935b: 116-7).

O trecho alude também a uma questão fortemente notada no período e já referida algumas vezes por aqui: a “incontrolável” difusão do rádio. O fenômeno não passou despercebido tampouco a Mário de Andrade, que demonstrou estar a par da questão em um ofício enviado ao prefeito Fábio Prado, quando ainda era diretor do DC de São Paulo e no qual fazia algumas conjecturas sobre a implantação da Rádio Escola.

O livro, só lê quem sabe ler, numa biblioteca, num concerto, num arquivo, num parque infantil, só entra quem quer entrar. Ao passo que um rádio falando, é escutado por quem quer, e insensivelmente por quem não quer. Em última análise, poder-se-á mesmo afirmar que o rádio obriga a gente a escutá-lo (*apud* Souza 2016: 28)¹²⁹.

¹²⁹ É interessante notar que, no mesmo ofício em que Mário de Andrade notou o caráter impositivo do rádio, a ausência em nós de “pálpebras auditivas” – conforme observou Murray Schafer (2001) – ele propôs como solução para “forçar a criação duma audiência verdadeiramente pública para a Rádio Escola”, “[a] colocação definitiva, e não provisória, duma rede de auto-falantes, nos logradouros públicos da cidade” (*Apud* Souza 2016: 28). Afinal, como já havia sido referido antes, os intelectuais do DC resolveram enfrentar o problema das massas usando das mesmas ferramentas que criticavam nas diversões urbanas.

A Curt Lange incomodava bastante o acesso do rádio ao lar, local onde ele mais poderia contribuir negativamente para o que ele chamou de “decomposición musical”.

Trasladémonos ahora un momento a una casa de familia cualquiera que, como muchas, tiene por costumbre encender la radio a la hora de levantarse y apagarla a altas horas de la noche. Esta inconsciencia reside por doquier y se ha vuelto una costumbre semejante a cualquier otra función indispensable de la vida” (p. 124).

Mareia Quintero-Rivera percebeu que o incômodo assumia uma dimensão moral, identificando preocupação parecida entre várias personalidades do Brasil e Caribe Hispânico. Segundo a autora “perturbava a invasão do espaço privado (a família, o lar) por música que era considerada apropriada apenas para o ‘submundo’” (Quintero-Rivera 2000: 120). Essa vulnerabilidade do lar à invasão radiofônica levou Curt Lange à crença na necessidade de o rádio estar nas mãos do Estado, a quem caberia não só exercer uma espécie de censura, mas, principalmente, utilizá-lo “como complemento da Educação e como meio de difusão cultural e científica” (Lange 1936: 141).

Atingindo até o mais recôndito espaço do lar, o rádio preenchia, de forma inédita e completa, o cotidiano das pessoas. É aí que está localizado o cerne da questão da “supersaturação musical”, uma vez que, como sabia Curt Lange, “por experiencia propia”, “en un estado de saturación hasta las cosas más bellas pueden dejarnos completamente indiferentes” (Lange 1935b: 119-120).

O elevado índice de exposição à música, proporcionado pelo rádio, encontrava sua explicação na natureza comercial das estações transmissoras. Na maioria dos países o “aviso comercial”, também conhecido como reclame, era repetido em todas as horas, entre cada obra e até mesmo interrompendo as mesmas, o que levava Lange a constatar que na

difusión rádio-eléctrica comercializada no existe principio estético alguno y como la estética es un factor capital en la educación y divulgación cultural, ninguna persona que se ocupa de los problemas culturales de un país o se preocupa por ellos, puede simpatizar con este nuevo medio impuesto al ambiente (Lange 1936: 137).

Além disso, a observação do perfil daqueles que formulavam os programas levava o pesquisador a conclusões ainda mais severas. Esses programadores –constatava ele – não possuíam graduação universitária e, muitas vezes, nem mesmo o magistério e por fim, mas não menos importante, não tinham experiência artística (Lange 1936: 137-8).

Paradoxalmente, com o dinheiro arrecadado com os anúncios, segundo Lange, podiam-se aumentar as horas de transmissão o que levava a se recorrer a grande quantidade de música, à necessidade de “rellenar” o tempo. Como o espetáculo radioelétrico demandava variedade, as estações recorriam à música e, preferencialmente ao disco, uma vez que

eliminava o problema acústico das transmissões diretas, dispensavam o microfone e, por dispensar o executante, permitiam grande economia de recursos. Porém, organizar uma boa discoteca implicava em investimentos, o que acabava levando os programadores a se conformarem com um pequeno “surtido” e a repetir exaustivamente o repertório disponível (Lange 1936: 138). Completando essa lógica perniciosa, conforme denunciava Curt Lange, havia a necessidade de se atender ao “gosto fácil do público”, conquistar a sua simpatia, o que levava a se “perverter” o princípio da irradiação, ou seja, a educação.

Não obstante a visão negativa de Curt Lange em relação ao rádio, como até aqui se mostrou, é oportuno salientar desde já que ele via a difusão radioelétrica como “una arma de dos hilos” (Lange 1934: 155). Assim, se de um lado, o rádio se mostrava como amplificador da escuta e, nesse sentido, poderoso “juiz estético”, de outra parte, a “repetição” do repertório e sua “fragmentação” – duas possibilidades facultadas pelo disco e pelo rádio, conforme foi visto anteriormente – eram vistas de forma negativa. Podemos contrapor dois fragmentos para ilustrar essa tensão:

Primeiramente o rádio visto de forma positiva:

Sabemos que la radio registra frecuencias que el oído humano no es capaz de distinguir. Al aumentarlas, las hace perceptibles y nos descubre así los defectos de pronunciación y ejecución. [...] Ella [la radio] agudiza nuestros oídos, aumenta el poder crítico y contribuye al enriquecimiento positivo de la musicalidad en el individuo.

La radio es el mejor juez que podemos imaginar: ridiculiza la labor mediocre y enaltece la labor consciente. Sus condiciones intrínsecas, una vez vencidas las dificultades técnicas y obtenida una buena modulación, se basan sobre la estética (Lange 1936: 139-140).

Agora, o rádio como vilão:

Volviendo a las obras que figuran al lado del veneno espiritual de nuestros días hemos de observar que aquellas son escuchadas con la más grande indiferencia. Habremos notado en nosotros mismos el lento progreso de descomposición estética que obtuvieron las estaciones trasmisoras con las obras llamadas comúnmente ‘caballos de batalla’ (Lange 1935b: 125).

Parece oportuno registrar por aqui alguns dos referidos “caballos de batalla”: Convite à Valsa de Weber, a Segunda Rapsódia de Liszt, a Abertura 1812 de Tchaikovsky, a Dança Macabra de Saint-Saëns, as Valsas de Johann Strauss, a música do ballet Rosamunde de Schubert e as Danças Húngaras de Brahms. Obras que foram “maltratadas de una manera tal que ya no es posible escucharlas más”, não obstante seu valor artístico (Lange 1935b: 125). Era esse o resultado da supersaturação: a mais completa indiferença. Diferentemente do que tinha sido observado no Capítulo 2 – onde o uso pedagógico dos discos e da possibilidade de

“repetição” por ele proporcionada levava à superação de dificuldades técnicas¹³⁰ –, para Lange “repetir” levava à indiferença. Além disso, do ponto de vista estético, essa não parecia ser a maneira adequada de fruir um repertório que se definia a partir da ideia de obras singulares. Repetir indefinidamente uma obra era desprovê-la da aura que deveria estar presente no momento de fruir a música clássica, condição sem a qual não era possível assegurar um perfeito “goce estético”. Segundo Lange, ouvia-se a música “por doquier en la calle, en casa, durante visitas y hasta durante nuestras ocupaciones [...] música, buena y mala, mezclada y maltratada”. Para o pesquisador, ouvir a música de modo “fragmentado”¹³¹ também impedia sua correta fruição estética.

Curt Lange chegou ao paroxismo de sua crítica à supersaturação musical fazendo um cálculo das horas de música transmitidas pelo rádio no Uruguai, para concluir ser esse um valor inadmissível.

Contudo, parece que para alguns professores a “repetição” era uma estratégia válida. Eram orientadores que compartilhavam o mote”: “¡Hay que meterles música en la cabeza, cueste lo que cueste!”. Para Lange, ao contrário, não era possível vencer pela “quantidade” “lo que es posible solamente con formas y métodos pedagógicos” (Lange 1935b: 127).

Curt Lange encerrou a discussão afirmando que durante todo o período de exercício de suas atividades pedagógicas, em nenhum momento, ele notou entre seus alunos, “provenientes de todas las clases sociales, un aumento de cultura musical que estuviese en relación con la enorme cantidad de horas transmitidas”. A única coisa que aumentou segundo ele foi a superficialidade, entre outros problemas. O aluno acabava retendo na memória, como resultado da fruição musical, “no una melodía, una frase musical, una emoción, sino al autor, la obra, un nombre insignificante, unas letras muertas u otras cosas que son de interés secundario” (Lange 1935b: 126).

Apesar de eleger o rádio como culpado pelo problema da supersaturação musical, paradoxalmente, para Curt Lange esse era um problema que a radiodifusão podia e devia resolver. Porém, “reconduzir” o ouvinte em direção à arte só poderia acontecer por meio da

¹³⁰ Ver nesse sentido as observações de Francisco Mignone sobre o uso das gravações para os alunos se ouvirem e também para aprenderem a usar recursos técnicos como o pedal presentes no item “2.1 Expectativas em torno da pedagogia ou letramento musical”.

¹³¹ No Capítulo 2 foram elencados também comentários positivos a respeito do recurso da “fragmentação”, facultado pelo disco, sobretudo nas falas de Otto de Greiff. Ver item “2.1 Expectativas em torno da pedagogia ou letramento musical”.

participação ativa dele, pois era apenas assim que ele poderia participar dos “goces estéticos superiores” (Lange 1935b: 127).

Para garantir a volta da condição de participante ativo, Lange recomendava a prática de instrumentos, como foi o caso do uso das flautas “Block”. Parece que ele foi o responsável por um projeto de introdução de tais flautas no Uruguai na condição de “asesor musical de la Asociación¹³²”. Seu objetivo era verificar se a disposição das crianças daquele país frente ao instrumento permitiria ter esperanças de “ver iniciada la vuelta hacia la música activa, para bien de la cultura general del país” (Lange 1934: 193). O aprendizado do instrumento servia tanto para neutralizar os efeitos do rádio como fomentar a participação ativa do aluno, desenvolvendo nele um conjunto de habilidades que o conduziria novamente a usufruir a música da forma como Lange via como adequada (Lange 1935b: 123).

Para Curt Lange, desde que nasceu a expressão musical sempre existiu “un goce musical-estético activo y otro pasivo”. O problema decorrente da “mecanização” da música foi a perda de equilíbrio entre eles, perda produzida de modo arbitrário e violento (Lange 1935b: 125). Os instrumentos mecânicos, inicialmente, e, depois, a difusão mecânica da música, foram os motivos mais poderosos que levaram pais e filhos a perderem o interesse por tocar instrumentos musicais (Lange 1934: 189). Esses instrumentos tornaram possível um “goce pasivo de la música, frente a aquel otro, el goce activo, que fué [sic.] sin duda la más grande conquista que en el terreno cultural, estaba en vías de adquirir también el Uruguay” (p. 189). Para Lange o fenômeno tinha dimensão mundial, porém, os países que possuíam uma tradição musical estavam mais bem preparados para enfrentá-lo (Lange 1934: 189-190). Esse era o caso da Alemanha e de outros países europeus que, em relação a vários quesitos, representam verdadeiros paradigmas para o autor. Para Curt Lange somente com o ouvir passivamente a música, nenhuma nação do mundo poderia contribuir com a produção de grandes obras musicais (p. 190). Afinal, segundo ele, o próprio gênio musical precisaria contar, em seu meio, com um ambiente musical ativo “con el cual templar su personalidad para la conquista de obras inmortales”. Para ele, todos os gênios musicais nasceram em meios de atividade musical intensa. A Alemanha ocupava o posto mais elevado, musicalmente falando, justamente por ter sempre dedicado, “desde siglos atrás, una atención preferente a la cultura musical activa” (p. 190).

¹³² Segundo informou Curt Lange, um pouco mais adiante em seu texto, tratava-se da “Asociación Nacional de Educación Estética del Niño” (Lange 1934: 151).

Por essa razão, qualquer iniciativa musical deveria insistir “en la vuelta hacia la música activa”. As flautas “Block”, por exemplo, poderiam contribuir com o desenvolvimento ou, por que não dizer, com o “resgate” das seguintes habilidades perdidas:

Una de las cualidades insuperables de estas flautas consiste en la obtención de una sonoridad suave y la vez pastosa y por otro lado, en el mantenimiento de la afinación en todo el conjunto. La intensidad de la columna de aire que envía el ejecutante al tubo, exige un constante contralor y obliga escucharse a sí mismo y a los compañeros para no desafinar. Aparte de significar una gran disciplina respiratoria, educa de tal manera el oído que se puede sostener tranquilamente que un chico que toca bien una flauta ‘Block’ promete, en todo momento, ser un excelente músico (Lange 1934: 194).

Lange acenou com uma espécie de volta ao tempo em que o amador também possuía o domínio do material musical, antes do momento em que “fazer” música se tornou “falar” sobre música. Aquele mesmo momento em que o aprendizado musical era entendido como a habilidade de reconhecer e reproduzir um tom pela leitura, o cultivo de um instrumento de cordas – que assim como a flauta “Block” impõe habilidade especial para afinar – e a capacidade de ouvir e escrever o que se ouvia. Essas são exatamente as habilidades dos músicos tratadas anteriormente nas análises de (Botstein 1992), (Lévi-Strauss 1997) e (Monteiro 2009). E se a citação de Curt Lange não faz referência direta à capacidade de reproduzir um tom pela leitura, basta retomar passagem anterior na qual o ensino do canto coral era criticado por ele justamente porque os alunos só cantavam “por audición” além de desconhecerem “los mas elementales principios de teoría musical” (Lange 1935: 198).

A oposição entre esse passado idealizado – as flautas “Block” têm origens medievais, período, segundo Lange, onde se fincam as raízes da Europa – e o tempo presente – associado à “decadência” – parece estar ancorada em uma espécie de filosofia da história de inspiração spengleriana. Lange parecia propor um tipo de volta ao passado, a um passado musical em que a relação com a música era ativa, em que a fruição musical se dava dentro de condições que preservavam a aura de cada obra singular. Como se verá mais adiante, enquanto repertório musical, Lange enfatizava, nas audições de discos comentadas, autores como Mozart e Schubert – lídimos representantes de um tipo de escuta totalmente desinteressada. No texto “La difusión radio-eléctrica como medio de educación de las masas y como factor de difusión cultural y científica” (1936), publicado no segundo tomo do “Boletín”, Lange constata: “Nuestra época está bajo el dictado de la técnica” (Lange 1936: 122). O fluxo do tempo era algo inexorável, não havia como alterá-lo, restava-nos porém a necessidade de “infundirle [na técnica] algo de la psíquis humana y de los principios de bienestar colectivo” (p. 133). No âmbito musical, o ensino sistemático de canto e música era uma forma de “contrarrestar” “el fenómeno de la descomposición” (Lange 1935b: 118). O rádio se inseria

dentro das inexoráveis transformações tecnológicas, signo da decadência do Ocidente. Porém, se fosse assumida sua vocação real de “escuela del aire” poderia contribuir também para relentar tal marcha. Somente ações ativas poderiam fazer frente a esse movimento irrefreável.

Parece que a obra de O. Spengler (1880-1936), “O declínio do Ocidente”, conheceu um grande êxito, o que ajuda a entender o fascínio por ela ultrapassando a comunidade científica “para atingir uma fracção muito ampla da opinião pública” (Bourdé e Martin 2012: 51). O que interessa reter por aqui da filosofia da história de Spengler – à qual Lange se filia textualmente – é que “os homens são escravos da vontade da história”. Em sua concepção de destino orgânico,

as sociedades são animadas como vegetações extraordinárias: têm uma Primavera que traz a esperança, vê florescer a criação; um Verão que permite a maturação, assegura o progresso; um Outono que faz expandir os frutos de uma cultura: um Inverno, finalmente, que corresponde à degeneração e à morte (Boudé e Martin 2012: 52-3).

Parece se localizar nessa sequência de “estações” a oposição entre um passado musical idealizado – o tempo de Mozart e Schubert – o presente incerto e o futuro a ser detido por ações concretas.

Vejamos um pouco mais dessa oposição usando as próprias palavras de Lange. Primeiramente, alguns indícios do que poderia ser visto como o nascimento de uma “cultura” musical:

Tengamos en cuenta que antiguamente – no nos interesa el siglo o la época – precedía a la ocupación con la música un estado de preparación que hacía más intenso el deleite y los efectos psíquicos causados por ella. El total de música que escuchaba el individuo o que ejecutaba él mismo para la satisfacción suya estaba en una proporción sabia que sus necesidades y el acontecimiento en sí no perdía jamás su carácter emotivo. El maravilloso equilibrio de fuerzas, especialmente en los movimientos lentos de sonatas y sinfonías de la época de Mozart, Haydn y Beethoven representan el reflejo de aquel espíritu que nunca dióse a un desenfreno de los sentimientos sino que obrara, aún dentro de lo misterioso que significa para nosotros el acto de la composición, con una visión superior dirigida por la razón y la inteligencia (Lange 1935b: 117).

A seguir, o que poderia ser localizado como o ápice de nossa “civilização” musical:

Las constantes innovaciones técnicas, más, todo el desarrollo febril de nuestro siglo, resulta tan imposible de detener como si alguien pretendiera desviar la tierra de su habitual recorrido. En este sentido me inclino ante la doctrina spengleriana. Pero si observamos sin apasionamiento el estado actual de las cosas podremos, por lo menos, evitar muchos males y cortar de raíz muchos abusos y defectos capitales. Para ello es precioso que hagamos una investigación breve de las causas que motivaron la supersaturación musical de nuestros días (Lange 1935b: 115).

Diante desse panorama amplo, ficam mais claras as razões que levaram Curt Lange a assumir posição tão vigorosa em relação à pedagogia musical, mudança catalisada, provavelmente, pela sua chegada ao Uruguai. Nesse sentido, o musicólogo buscou atuar em

duas frentes, pelo menos tendo como referência as fontes aqui utilizadas. De um lado, participou das discussões em torno da implementação de uma nova disciplina chamada “Iniciación artística” e que havia sido incluída no “Plan de enseñanza del Consejo de Enseñanza Secundaria y Preparatoria” (Lange 1935: 197). Para Curt Lange, não obstante a concordância de professores em torno da importância da matéria – “contrarrestar [...] el espíritu superficial e materializado de la época” (Lange 1935: 197) – houve divergência no que diz respeito ao conteúdo e orientação dela. Mesmo dentro do grupo que considerava a música a matéria preferida para a disciplina houve uma cisão entre os que defendiam o canto coral e aqueles que, como Lange, buscavam “el despertar del goce estético, la introducción a un deleite superior inmediato que causa la audición convenientemente explicada y preparada, de las obras de grandes maestros” (Lange 1935: 198). Esta perspectiva, segundo o autor, estava na base de sua outra iniciativa a “Fonografía pedagógica”. Não obstante todo o debate suscitado pela proposta de inclusão da nova disciplina na escola uruguaia, parece que, por ocasião da publicação de seu longo texto “Fonografía pedagógica II”, no primeiro tomo do “Boletín”, a iniciativa de implantação da disciplina se encontrava “en el mayor de los silencios” (Lange 1935: 199).

De outra parte, porém, parece que Lange conseguiu implementar sua iniciativa em torno da audição de discos comentados – descrita no texto “Fonografía Pedagógica” de 1934 – iniciativa que, diferentemente da anterior, foi bem sucedida. Parece inclusive que o texto de 1935, “Fonografía Pedagógica II” vinha a ser, justamente, uma tentativa de ampliação das reflexões presentes no texto anterior.

4.2.3 Os concertos de discos: comentários, programas e outras estratégias de educação e difusão musicais

A iniciativa descrita no texto “Fonografía pedagógica”, de 1934, consistia em audições literário-musicais organizadas pela “Asociación Nacional de Educación Estética del Niño”. Curt Lange, que nesse momento atuava como “asesor cultural” da instituição, informou que a “Asociación” era uma “entidad cuyos esfuerzos en pro de una evolución cultural de nuestros niños, apenas son conocidas, no obstante su labor intensa y múltiple” (Lange 1934: 151). Entre outras atividades cabia a Lange a tarefa de “confeccionar los programas musicales, dándoles una orientación estética y escribiendo las explicaciones que se creyeron necesarias para una asimilación más intensa de las respectivas obras” (Lange 1934: 151). Havia dois

tipos de audições: as transmitidas por rádio e as demais que, salvo engano, eram realizadas na Discoteca Nacional do SODRE. Para a escolha do lugar devem ter pesado questões de natureza logística: como a “Asociación” não possuía um acervo de discos, estes foram solicitados à Discoteca Nacional (Lange: 152, 155 e 158-9). Desse modo, realizar as audições na própria instituição pouparia – aos responsáveis pela iniciativa – o transporte de discos, evitando-se assim possíveis danos, visto que naquela época eram confeccionados com material bastante frágil. Além disso, devidos às limitações no tempo de gravação, cada obra demandava grande número de discos para o seu registro. Assim, por mais curto que fosse o programa da audição o números de unidades a serem transportados era sempre significativo.

Em linhas bem gerais, parece que o objetivo do projeto não era transmitir aulas de caráter didático e sim aprofundar o sentido estético dos participantes (Lange 1934: 162). Esse dado permite singularizar a iniciativa em relação à outra referida pouco acima, aquela sim se tratava de disciplina escolar – “Iniciación artística” – a ser incluída no currículo das escolas do Uruguai. Aliás, foi o próprio Curt Lange que destacou seus diferentes objetivos. Segundo ele, os concertos de discos “son audiciones que buscan profundización del sentido estético, – en muchos casos recién lo debemos despertar – jamás hemos pretendido transmitir clases de carácter didáctico”. Foi justamente sua percepção de que o sistema de ensino musical no Uruguai era antipedagógico e contrário aos avanços modernos da pedagogia que o fez crer que “la educación musical-estética de nuestros escolares se transforma momentáneamente en el medio más eficaz y necesario” para reverter tal situação (Lange 1934: 162). Curt Lange vislumbrava também uma nuance interessante para a questão da educação musical. Se de um lado despertar o sentido estético da criança ou do leigo já poderia contribuir para reverter a situação musical no Uruguai, de outra parte, por meio de seus concertos de discos, o musicólogo vislumbrava a possibilidade de contribuir também com a formação de quadros profissionais para os estudos musicais. Nesse sentido Lange demonstrou expectativas mais ambiciosas em torno da pedagogia musical do que Villa-Lobos, por exemplo, que estava mais preocupado com a formação de ouvintes para a música moderna¹³³. Lange parecia acalentar, com suas audições de discos, a esperança de despertar os jovens também para trabalharem como pesquisadores musicais.

Curt Lange, por meio dos concertos de discos, revelou certa ambição em relação ao público. Em termos bem gerais, Lange identifica como público alvo

¹³³ Para maiores detalhes sobre a questão ver o item “2.1 Expectativas em torno da pedagogia ou letramento musical”.

educacionistas, personas de elevado espíritu y especialmente a aquellos padres que han contraído consigo mismo el deber moral de educar a sus hijos en una forma superior a la que comúnmente se suele considerar suficiente (Lange 1934: 151)

O interesse pelas crianças se mostra ainda mais notório em uma passagem sobre a importância de se usar músicas adequadas a essa faixa etária e que proporcionassem a “valorización estética de la música, como la posibilidad de despertar la colaboración productiva del niño” (Lange 1934: 166). Mais adiante Lange ampliou bastante seu campo de ação mirando em “conciertos de discos en gran escala en las escuelas de Montevideo” e também nos professores das mesmas instituições. Para isso pretendia constituir sua própria discoteca e que uma vez estabelecida poderia funcionar também como fonte de consulta para pessoas provenientes do magistério ou até mesmo do campo. Essa discoteca pretendia atuar também como mediadora no caso em que houvesse dificuldades de importação e também para facilitar a chegada de material fonográfico à zona rural do país (Lange 1934: 176).

A opção pelos discos e seu valor pedagógico

Apesar de ambiguidades manifestadas em relação ao disco e, sobretudo ao rádio, questão discutida anteriormente, Lange acalentava grandes expectativas quanto aos novos meios de difusão musical. Mais especificamente em relação ao uso do disco em suas audições, Lange vislumbrava algumas vantagens como, por exemplo, resolver a dificuldade de se conseguir “intérpretes sobrios y de un dominio técnico absoluto” (Lange 1934: 152). Além da dificuldade de contar com a boa vontade dos músicos e de conseguir mobilizá-los em bom número para as audições, Lange relata que vários artistas uruguaios se mostraram perplexos diante da proposta de se apresentarem para crianças, dado que reforça o caráter pioneiro de sua iniciativa. Curt Lange reiterou ao longo do texto “Fonografía pedagógica” que “en el disco reside una fuerza educadora excepcional” (Lange 1934: 153) e que “no sólo constituyen un poderoso medio pedagógico, sino por mucho tiempo el medio más indispensable para la educación musical de aficionados, profesionales y ante todo niños” (Lange 1934: 155). Para o musicólogo o disco proporcionou não apenas uma significativa ampliação do repertório disponível para a fruição, garantiu também qualidade musical e, acima de tudo, acessibilidade, pois os discos estavam disponíveis para serem usados “onde” e

“como” o ouvinte desejasse. Em suma, ouvir música não dependeria mais dos humores do intérprete¹³⁴.

Estratégias adotadas

Contudo, a facilidade proporcionada pelo disco e o valor musical das gravações não poderiam cumprir por si só a tarefa de despertar as crianças para o “goce estético” da música. Para isso, Curt Lange, baseando-se na própria experiência acumulada com as audições, chegou a uma série de cuidados, de estratégias, para a realização mais eficaz de suas audições. São detalhes que revelam mais aspectos das concepções musicais de Lange, concepções que por sua vez parecem estar baseadas em um princípio: o da música como todo orgânico.

Lange tratou mais diretamente de tal princípio quando chamou a atenção para o uso da música descritiva nas audições. Apesar de dar preferência a essas obras em seus concertos de discos – visto que continham ritmo claro, preciso e sugestivo, eram bem instrumentadas e possuíam títulos que convidavam as explicações, além de cativar de imediato as crianças – era necessário ter presente que “[a]l hacer resultar excesivamente cierto rasgo, personal o formal, puede torcer la apreciación o el quadro que de él se forman los niños” (p. 164). Apesar das vantagens oferecidas pela música descritiva para os fins didáticos buscados por Curt Lange – como “aumentar o sentido rítmico e a capacidade de escutar simultaneamente vários instrumentos” – se usada em excesso ela se tornaria perigosa e poderia induzir à crença de que “toda música tiene que ‘describir algo’” (Lange 1934: 158). É interessante antecipar por aqui uma ressonância com as críticas feitas por Adorno ao MAH da NBC. Adorno criticou uma orientação encontrada no “Instructor’s Manual” para que as crianças fossem estimuladas a focar sua atenção nos temas das músicas difundidas pelo programa. Para ele “a ideia de que o tema é ‘o mais fácil’ em música, leva de novo a um deslocamento da atenção do todo para a parte”¹³⁵ (Adorno 1994: 331). Para ele o tema era o “outside” da obra musical e a estrutura seu “inside” e, portanto o programa contribuía para uma escuta atomística da música (Adorno 1994: 331). Lange também concebia a música como uma unidade complexa e indivisível. Em determinada obra poderia sobressair determinado elemento – como no caso da música descritiva –, porém, a música era sempre uma unidade orgânica em que várias dimensões

¹³⁴ Essas qualidades do disco foram também elencadas pelo escritor e musicólogo colombiano Otto de Greiff. Nesse sentido ver item “2.1 Expectativas em torno da pedagogia ou letramento musical”.

¹³⁵ No original: “[t]he idea that theme is the ‘easiest’ in music, leads again to a shifting of attention from the whole to the part”

estavam presentes e como um todo deveria ser fruída esteticamente. Parece oportuno ilustrar essa concepção com uma passagem do texto em que Lange fala sobre uma peça de Schubert, “Canciones que me enseñó mi madre”, tida por ele como perfeitamente adequada para suas audições de discos:

Un artista que en su madurez se acuerda de la infancia, de las caricias que le prodigara la madre, de los cantos que hacía llegar a sus oídos de niño. ¡Esto es emocionante! La voz de contralto, pastosa y maternal, se vuelve tan simpática, tan serena, adquiere aquel tono semi-grave de la madre que en horas del atardecer o de las noches, horas de silencio y paz interior, se transforma en acontecimiento místico e solemne. En la figura simbólica de la madre que se presenta ante la vista espiritual del pequeñuelo, el idioma (inglés) desciende a segundo plano. Non son las palabras que conmueven, es aquella voz! Y dentro de esta voz flota la melodía y alrededor de ella el acompañamiento no como complemento si como parte orgánica. Voz, melodía y acompañamiento se vuelven un ambiente, un estado psíquico: música! (Lange 1934: 162).

O mesmo cuidado era necessário para a escuta de obras orquestrais: “[a]nhelamos la impresión general, nada de detalles. Stimmung!” (p. 162). Parece que o que deveria ser procurado e provocado era o “[e]stado dispositivo del alma, ambiente psíquico” (p. 162). Não obstante esse sentido geral e de completude a ser garantido, os pais e professores poderiam e deveriam proporcionar alguns detalhes para que fosse atingido o objetivo: a “profundización del sentido estético”.

Para concluir o comentário sobre a concepção de Curt Lange da música como “todo orgânico” seria interessante mencionar uma nuance interessante notada por ele. Parece que a música referida por Lange como de “qualidad mediocre” estaria mais sujeita, na sua apreciação, à separação de suas partes pelos ouvintes. Curt Lange determinou, inclusive, a sequência na qual cada elemento dessa música seria percebido pelas crianças: “Primero, la palabra, segundo, la voz como portadora esencial de la parte musical y tercero, el acompañamiento” (Lange 1934: 187). Tal risco, no entanto, segundo Lange, era menor – ou até inexistente – na música “superior”:

Quiere decir que en composiciones de un valor elevado, donde los tres factores mencionados actúan en perfecto o casi perfecto equilibrio, también la atención del niño será equilibrada y asimilará simultáneamente, sin mayores tropiezos, la obra en su totalidad (Lange 1934: 187).

Foi provavelmente o cuidado em não seccionar a experiência de fruição musical proporcionado pelas audições que levou Curt Lange a adotar certas restrições quanto ao canto. De um lado, ele constatava a falta de discos adequados para crianças, uma vez que, em sua maioria, as obras vocais disponíveis em discos quase sempre tratavam do tema do amor, para Lange, um tema impróprio para crianças (Lange 1934: 156-7). De outro lado, a existência da linha vocal cantada em espanhol – língua materna dos ouvintes das audições – poderia atrair demasiada atenção sobre o texto, perturbando a desejada apreensão da música como um todo.

Interessante é notar que esse fenômeno era intensificado nas emissões radiofônicas ou por meio de discos. Lange alertava que a falta do elemento cênico – limite intransponível para esses meios de difusão – fazia com que as palavras adquirissem mais do que nunca um valor simbólico e desse modo acabavam chamando para si atenção ainda maior (Lange 1934: 186). A propósito, essa mesma limitação foi percebida por Samuel Chotzinoff – pianista, crítico do “The New York Times” e um dos gerentes da divisão de música da NBC – como uma vantagem do rádio, principalmente no que dizia respeito à irradiação de óperas. A citação é longa, mas irresistível:

O fato é que aqueles que eram pessimistas a respeito do apelo da ópera não visual deixaram, em certa medida, de contabilizar o poder da imaginação. Desprovido da dimensão individual, o ouvinte da ópera de rádio foi obrigado, inevitavelmente, a imaginar o palco; e a faculdade da imaginação não está condicionada às limitações realísticas inerentes aos cenários feitos pelo homem. Sentado junto a seu rádio em seu apartamento ou em sua casa de campo, o ouvinte pode invocar para si mesmo, conforme a música de *Aída* ressoava no alto-falante, tais glórias cênicas do antigo Egito como nenhum teatro de ópera no mundo poderia construir. Ele não seria incomodado, como os assinantes de teatros de ópera ao redor do mundo frequentemente o são, por panos de fundo decepcionantes, cenários inconsistentes, e iluminação arriscada. O impacto visual de sopranos corpulentos e tenores barrigudos não destruíra mais a ilusão da bela música que eles cantavam. A *Carmem* que o ouvinte escutava no ar parecia em seus *ouvidos* o ápice da sedução feminina, a própria mulher da partitura de Bizet. A *Isolda* que ele escutava derramando seu coração e morrendo em um sublime fá sustenido não era o obeso soprano wagneriano do palco, debatendo-se desajeitadamente sobre a desgraciosa forma do igualmente obeso *Heldentenor*, porém a encantadora e longilínea dama da própria imaginação e da de Wagner (Chotzinoff 1946: 7).¹³⁶
[Grifos do autor]

Voltando às audições de discos, Lange resolveu o problema dando preferência, no que tange à música vocal, às obras cantadas em russo e ao canto coral, ainda que peças como “Canciones que me enseño mi madre”, de A. Dvóřak, por suas excepcionais qualidades não pudessem ficar de fora da empreitada. Lange manifestou também, no que diz respeito à escolha dos programas, grande simpatia pelas obras orquestrais, sobretudo as mais simples e como referido anteriormente, aquelas da categoria “música descritiva”. Também o piano e

¹³⁶ No original: “The fact was that those who were pessimistic about the appeal on nonvisual opera quite failed to take into account the power of imagination. Deprived of the visual state, the listener to radio opera was obliged, perforce, to imagine the stage, and the stage of imagination is not subjected to the realistic limitations inherent in man-made *décors*. Sitting by his radio in his apartment or his farmhouse, the listener could conjure up for himself, as the music of *Aída* came through the loud-speaker, such scenic glories of ancient Egypt as no opera house in the world could construct. He was not disturbed, as the subscriber to any opera house the world over often is, by disillusioning backdrops, flimsy scenery, and hazardous lighting. No longer did the visual impact of corpulent sopranos and paunchy tenors shatter the illusion of the beautiful music they sang. The *Carmen* that he heard on the air seemed to his *ear* the acme of feminine beguilement, the very woman of Bizet’s score. The *Isolde* he heard pouring out her heart and dying on an exquisite F sharp was not the obese Wagnerian soprano of the stage, floundering awkwardly over the ungainly form of the equally obese *Heldentenor*, but the lovely, willowy lady of his own and Wagner’s imagination” (Chotzinoff 1946: 7).

outros instrumentos foram contemplados, desde que atendidos certos critérios como possuir “estrutura clara” e possuir sonoridade “poética y pastosa”¹³⁷ (Lange 1934: 161).

Outro cuidado a ser adotado durante as audições dizia respeito ao “manejo” do gramofone. Nesse sentido Lange aconselhava evitar “dar manija al aparato durante la audición, esto distrae a los niños y en aparatos de cuerda débil produce un cambio de tono desagradable” (Lange 1934: 174). Se a performance do intérprete podia ser dispensada pelo uso do disco, a do operador do gramofone permanecia sendo condição essencial para que a aura da música não fosse comprometida por inconvenientes mecânicos. Assim como os instrumentistas que se preparam antecipadamente para seus concertos, o operador do gramofone deveria “afinar” seu aparelho, isto porque a velocidade de gravação não estava totalmente padronizada, de modo que a velocidade de execução de cada disco oscilava entre 78 e 80 rpm. Para resolver tal problema, Curt Lange sugeria que os aparelhos fossem “afinados” em 79 rpm e, para que não restasse qualquer dúvida, em seu texto, chegou até mesmo a ensinar como medir a velocidade de rotação do prato do gramofone (Lange 1934: 174).

A escrita e os usos dos comentários

A atenção e o cuidado de Curt Lange de garantir em suas audições a fruição da música como um todo orgânico podem ter pautado também a elaboração dos comentários a serem realizados durante tais apresentações. Considerando que a própria escolha do programa de uma audição, por si só, já representava um gesto deliberado de escolha – podendo constituir-se o próprio conjunto de peças um todo coerente e indivisível –, Lange abordou a escrita dos comentários partindo de uma questão inicial: deve ou não ser explicada uma obra? Lange encontrou a necessária justificativa para tal intervenção em uma pesquisa lida por ele sobre o assunto. Conforme explicou o autor desse trabalho: “aun la música de formas que rechaza todo lo significativo, debe en no pocos casos sus inspiraciones a los motivos creadores de impresiones no-musicales” (Lange 1934: 163). Essas impressões “não musicais” poderiam funcionar como uma porta de entrada às obras e potencializar, por meio de comentários, a apreciação delas. Em passagem posterior, Curt Lange dedicou um parágrafo a explicar com detalhes seus objetivos com os comentários:

¹³⁷ Essas observações revelam que, assim como Francisco Mignone, também C. Lange estava atento às “deficiências” na qualidade de gravação do piano.

Nuestras explicaciones tratan de preparar un estado de alma que facilite la asimilación de determinada obra a ejecutarse ante ellos, de hacer el acontecimiento psíquico de cada uno más profundo, y se es posible, también más duradero. Para alcanzar este propósito es inevitable que se introduzcan algunas de nuestras impresiones personales, por más que desearíamos ser objetivos. Excluir la subjetividad significaría no hacer interpretación y faltando ésta dentro de la explicación, nuestra idea carecería del propósito perseguido, del elemento indispensable: la estética (Lange 1934: 169-170).

Também para a escrita e leitura dos comentários, os responsáveis deveriam tomar alguns cuidados. Nesse sentido Lange mencionou, além da permissão de incluir a subjetividade pessoal, como citado acima, a necessidade de que as audições não excedessem meia hora e que também as explicações fossem breves “y solamente allí donde es preciso describir un amplio escenario y preparar convenientemente los alumnos, puede pasar de la medida más o menos uniforme que encontrará el lector” (Lange 1934: 176). Referindo-se aos comentários que ele próprio escreveu - e que estão indicados ao final do texto “Fonografía pedagógica”¹³⁸ – Curt Lange solicitou aos colaboradores da iniciativa que nunca recorresse à leitura deles, mas que os expusessem por meio de suas próprias palavras.

A escolha do repertório

Como mencionado logo acima, Curt Lange preparou uma seleção de obras com comentários para serem utilizados nas audições de discos e os apresentou ao final do texto “Fonografía pedagógica” (1934). Analisando esse pequeno repertório de peças sugeridas, é possível notar que, para além da falta da ópera italiana – mencionada anteriormente – e do uso abundante de exemplos da “música descritiva” – por razões também já expostas – algumas peças parecem cumprir o papel de remeter o ouvinte àquele mesmo passado musical que Lange idealizava em suas reflexões sobre a “decadência” da história.

Conforme já havia referido, esse passado parece se encontrar em algum momento entre o final do classicismo – do qual Mozart seria o grande representante – e o início do Romantismo – tendo em Schubert seu ponto mais expressivo. A propósito, apesar da lista de Curt Lange parecer incompleta – ela está organizada em ordem alfabética, porém o primeiro autor citado é Mozart – das 52 peças elencadas, 10 são de autoria deste último e 12 de autoria de Schubert. Não obstante alguns fragmentos de óperas de Mozart e de um de “Rosamunde” – música incidental de autoria de Schubert – a maior parte consiste em um repertório de peças curtas, de estrutura simples – como conviria ao público infantil – e que revelam terem sido compostas para um tipo de escuta e apreciação desinteressada e contemplativa. São obras de

¹³⁸ Esses comentários de Curt Lange em parte estão transcritos no Anexo H.

grande expressividade e singeleza. A importância atribuída por Curt Lange na “Fonografia Pedagógica” a autores como Mozart e Schubert era tão grande que ele mesmo se sentiu desobrigado a explicar a predominância das obras dos dois compositores em sua seleção. Apesar disso ele ressaltou o valor ético e reconfortante delas:

¿Acaso el lector puede citar compositores que hablan con más sinceridad y emoción al alma infantil? En los tiempos actuales de la confusión de valores reconforta poder encontrar a cada instante, tanto en los compositores citados [Mozart e Schubert] como también en Haydn, melodías de una pureza tan sublime” (p. 178)

À guisa de conclusão seria interessante notar que, não obstante inúmeras ambiguidades, tanto o rádio quanto o disco revelaram-se elementos centrais nos textos de Curt Lange aqui analisados. No entanto, a história da música, e mesmo a questão da temporalidade, aparecem pouco nesses escritos. Curt Lange chegou mesmo a qualificar como de menor importância a retenção por parte das crianças de algumas informações normalmente objeto de interesse da história da música, como datas, estilos, entre outras. Parece que para promover o “goce estético” da música – assegurado pela participação ativa do ouvinte – esses elementos se revelavam de pouca importância para ele. Na sua concepção de música como todo orgânico, parece que a estética musical se prestava melhor para subsidiar a missão de despertar musicalmente os alunos e também como arma para “contrarrestar” – como preconizava sua filosofia da história – a irrefreável marcha em direção à “decadência” do gosto.

4.3 A história da música em programas de rádio e as expectativas de Theodor Adorno sobre o programa “Music Appreciation Hour”

4.3.1 Algumas observações preliminares

Ao longo da pesquisa foi possível identificar alguns programas de rádio que de certo modo lançavam mão de estratégias de educação musical ou que, segundo indicava seus títulos, revelavam interesse pela história da música¹³⁹. Alguns títulos foram citados na

¹³⁹ Ver o item “Um percurso inesperado” na Introdução e também o Anexo A onde estão transcritos alguns fragmentos sobre o programa “Inspiração”.

Introdução, como “Inspiração” (Rádio Nacional), “A história da música e dos grandes mestres” (Tupi), “3 Séculos de Evolução Musical” (Tupi), “A Música através dos séculos” (Difusora), entre outros. Foram citadas também algumas informações sobre a natureza desses programas. Para além das dificuldades em identificar tal material, devido ao fato de que seus títulos nem sempre revelavam seus objetivos, mais difícil ainda foi encontrar registros para ouvir esses programas. Apesar de tais dificuldades, desde o princípio desta pesquisa, pareceu-me que a identificação desses registros sonoros representava uma etapa fundamental, visto que, enquanto forma discursiva, o programa radiofônico deveria apresentar singularidades em relação a outros materiais voltados para as mesmas finalidades – como os já citados livros; os guias de concertos; comentários para concertos de discos; conferências ilustradas com discos; conferências para serem lidas no rádio; além de outras formas que aqui não foram consideradas como os programas de concertos – mas diversos em relação aos seus discursos internos¹⁴⁰.

Diante desse silêncio, pareceu-me oportuno tratar do programa “Music Appreciation Hour” (MAH) patrocinado e irradiado pela NBC entre os anos de 1928 e 1942. O material impresso que complementava as irradiações e o estudo produzido por Adorno sobre ele ofereceram vestígios importantes de como deveriam funcionar esses programas. A partir da leitura dessas fontes foi possível projetar o modo como deveriam “soar” essas transmissões. Parafraseando Leon Botstein (1992) foi possível “escutar” os programas por meio da “leitura” de materiais a eles relacionados (*listening through reading*).

Outra observação a ser feita é que apesar das expectativas em torno da história da música, do disco e do rádio estarem presentes na pauta dos mais variados especialistas musicais na Europa e América como um todo, a maior parte dos casos aqui analisados possuía algum vínculo com o Brasil. Os especialistas estudados eram, em sua maioria, brasileiros ou que aqui moravam e mesmo no caso do alemão naturalizado uruguaio Curt Lange, foi possível identificar inúmeros dos seus interlocutores brasileiros e também as viagens que o musicólogo fez ao Brasil, dados que revelaram a proximidade dele com o que aqui se discutia. Em relação a essa preocupação, a análise do material relativo ao MAH parece ter contribuído como uma espécie de complemento do levantamento realizado, permitindo melhor compreender a realidade dos especialistas musicais brasileiros no jogo de alteridade com a situação norte-americana que pelo que foi possível observar – não só a partir do programa da NBC – era muito mais promissora e ostentava interesse e investimentos em estratégias de

¹⁴⁰ Sobre essa questão ver item “1.4 ‘Completando’ a semântica do conceito de “história da música””.

educação e divulgação musicais muito mais significativos do que os nossos. De qualquer maneira, a empreitada da NBC devia ser conhecida no Brasil, fato demonstrado pela referência de Mário de Andrade em seu artigo sobre “A expressão musical nos Estados Unidos” (Andrade 2006 [1940]: 401) e uma referência de Luiz Heitor no artigo “A música e as crianças”, publicado na RBM (1940-1941 1º fascículo: 48), para ficar em dois exemplos. A propósito, neste último texto, Luiz Heitor revelou um diálogo significativo com Curt Lange ao fazer uso de conceitos criados por ele, além de fazer referência a várias iniciativas de audições comentadas como recurso de educação pedagógica, citando a “Fonografia Pedagógica” de Lange, além do programa radiofônico de W. Damrosch.

4.3.2 “Music Appreciation Hour” (MAH)

O MAH sempre esteve fortemente ligado ao nome de seu idealizador e responsável, Walter Damrosch (1862-1950). Por sua vez, a trajetória musical dele esteve ligada àquela de sua família, uma vez que seu pai e irmãos tiveram importante papel na fundação de orquestras e coros bem como de outras associações musicais, como a New York Symphony Orquestra. Seu irmão Frank (1859-1937) foi o supervisor de música das escolas públicas de Denver, além de ter fundado a Musical Art Society of New York. Além disso, sua família sempre procurou promover a música clássica europeia buscando facultá-la também ao público geral. Walter Damrosch iniciou sua carreira substituindo o pai em atividades como a de regente da New York Symphony Society (1885-1928). Segundo Sondra Wieland Howe (2003), concertos educacionais para pessoas jovens eram muito comuns no final do século XIX. É nesse contexto que Walter Damrosch começou a carreira, trabalhando com crianças em 1891 em uma série de concertos dados pelas New York Symphony Orchestra. A seguir ele se associou a Theodore Thomas que possuía uma orquestra, o que ampliou a iniciativa de apresentar a música clássica para a juventude. Nesses primeiros concertos os repertórios enfatizavam música ligeira, como aberturas, marchas e valsas (Howe 2003: 66). Para Howe o rádio encontrava-se em sua infância lá pelos anos 1920 e assim, apesar da irradiação de boa quantidade de música, não existiam ainda programas formatados (Howe 2003: 66). Apesar disso, Walter Damrosch viu no novo meio tecnológico grande potencial de divulgação. Assim, com o aumento da fidelidade das transmissões e a superação das desconfianças

suscitadas inicialmente, Damrosch vislumbrou a possibilidade de usar o rádio para ampliar a audiência de seus concertos (Howe 2003: 66).

Entre suas primeiras iniciativas usando o rádio, encontra-se uma espécie de “recital-palestra” (lecture-recital), evento no qual o próprio regente fazia breves comentários explicativos sobre as músicas executadas. Em 1926 a NBC, por meio de sua “Red Network”, transmitiu uma série de concertos e recitais-palestras dados por Damrosch e pela New York Symphony. É oportuno lembrar que essa série contou com o patrocínio de um importante fabricante de rádios no período (Howe 2003: 66).

Em 1927 Walter Damrosch fazia parte do conselho consultivo da NBC – “comitê de homens de negócio e mulheres que se encontravam regularmente para debater sobre os propósitos do rádio” (Howe 2003: 67). Ele exerceu também a função de conselheiro musical da emissora. Gozando de boa visibilidade dentro da empresa e em um momento de expansão dela em duas redes – a “Red Network”, de perfil mais comercial e a “Blue Network”, voltada para programas mais elaborados – Damrosch conseguiu oficializar seu programa logo depois de algumas transmissões experimentais. A primeira temporada começou no ano acadêmico de 1928-29 e se estendeu ininterruptamente por 14 temporadas que se encerraram em 1942.

O MAH transmitia quatro séries de programas para quatro diferentes faixas etárias e tinha por objetivo o de complementar, e nunca substituir, as atividades escolares e extraescolares – já que o público alvo era, em sua grande maioria, composto de estudantes – sendo transmitido durante o horário das aulas. Cada série era composta por 12 programas diferentes irradiados sempre às sextas-feiras às 11h, do seguinte modo: primeiramente era transmitida a série A na primeira meia hora e a série B completava a programação. Na semana seguinte, a série C dividia o horário com a série D, esquema que se repetia até que se completassem os doze concertos para cada série.

A série A, para crianças entre 3 e 4 anos, estava focada na exploração dos instrumentos orquestrais e na voz humana. A série B, por sua vez voltada para crianças de 5 a 6 anos, abordava a música como meio expressivo. Para a série C, com crianças entre 7 a 9 anos, eram reservadas as discussões sobre as formas musicais e, finalmente, a série D, voltada para alunos do ensino secundário, universitários e pertencentes a agremiações musicais, abordava a dimensão histórica da música, a partir do estudo da vida dos grandes compositores (Howe 2003: 67).

Além de um conjunto de especialistas musicais que trabalhavam diretamente com Damrosch, por exemplo, na elaboração do material didático e impresso que fornecia subsídios para alunos e instrutores, o projeto contava ainda com um quadro consultivo de aproximadamente 50 pessoas. Esse conjunto de consultores era formado por professores de música que lecionavam na universidade, pessoas ligadas à administração escolar e responsáveis por organizações musicais distribuídos por todo o país.

O programa consistia em um conjunto de obras escolhidas previamente, antes do início de cada temporada e que eram executadas pela orquestra da NBC, chamada Orquestra Nacional, ampliada por sua vez por músicos da New York Symphony (Howe 2003: 68). Esse conjunto era conduzido por Walter Damrosch que regia as músicas ao vivo acompanhando cada peça com breves comentários.

Os programas de cada um dos doze concertos das quatro séries eram publicados tanto nos “Instructor’s Manuals” quanto nos “Student’s Notebooks”, estes últimos cadernos, por sua vez, eram publicados para cada uma das quatro séries citadas. Esse material era produzido por especialistas musicais ligados ao projeto, entre os quais podem ser destacados Ernst LaPrade, Lawrence Abbott, Charles Farnsworth, além do próprio Damrosch. O material destinado aos alunos continha sempre uma foto e uma pequena biografia de Damrosch – o que reforçava certo culto à personalidade do criador do projeto – fragmentos temáticos das peças a ser irradiadas e páginas em branco para que as crianças escrevessem o que estavam aprendendo. Os “Student’s Notebooks” incluíam ainda imagens de compositores e instrumentos musicais que deveriam ser cortadas e coladas em locais adequados pelos próprios alunos. A série D trazia ainda um esboço histórico da música e um quadro de compositores com informações sobre a época e a vida de cada um deles (Howe 2003: 70) e (NBC Music Appreciation Hour 1938)¹⁴¹.

Já o material preparado para os professores trazia listas contendo os nomes dos diretores da NBC e do quadro consultivo do programa (Advisory Council); uma tabela contendo todos os programas que seriam apresentados e um glossário biográfico que indicava também a pronúncia correta dos nomes dos compositores. Havia uma seção de bibliografia com obras recomendadas para várias categorias, entre as quais, “História da Música” e “Apreciação Musical”. Eram fornecidos ainda comentários sobre as peças dos concertos e uma lista com discos disponíveis gravados pela Victor, Columbia, Brunswick, etc. Eram

¹⁴¹ Ver no Anexo I imagens de algumas partes do “Student’s Notebook” para a série A relativo à temporada de 1938-39.

oferecidas também informações sobre partituras impressas (Howe 2003: 71) e (NBC Music Appreciation Hour 1935)¹⁴².

Aliás, a indicação de gravações fazia parte da estratégia de colaboração do programa com as atividades já realizadas pelos alunos, conforme citado logo acima. Analisando o “Instructor’s Manual” para a temporada de 1935-36, é possível notar que era sugerida aos responsáveis pelo acompanhamento do público dos programas uma “preparação geral” seguida de uma “preparação específica”, com vistas a melhorar o aproveitamento pelas crianças dos programas a serem irradiados. Essas estratégias previam desde instruções musicais, que variavam de acordo com a série – como saber entoar algumas melodias de maneira afinada – até o uso da repetição como forma de aprendizado das obras que seriam posteriormente irradiadas. Nesse sentido eram aconselhados tanto o uso do fonógrafo como o do próprio “Piano Player”. Os dois recursos tecnológicos poderiam ajudar também como forma de revisão do conteúdo musical aprendido durante a transmissão. O “Instructor’s Manual” citou um fragmento de um boletim publicado em outubro de 1931, escrito por Sudie L. Williams, supervisora de música nas escolas públicas de Dallas, que ajuda a melhor compreender as estratégias utilizadas pelo programa. Segundo a educadora:

A verdadeira apreciação e compreensão se originam na *escuta da própria música – não uma, mas muitas vezes*.

A familiaridade com os temas principais e a observação de seu uso em uma composição deveria conduzir a um melhor entendimento da música. Isso também poderia colaborar para a identificação e a designação da composição.

São desejáveis uma familiaridade discursiva com os tipos de composições, com os vários termos musicais usados em conexão com os programas, e os nomes de alguns dos mais excepcionais compositores; porém, o estudo técnico não deve desviar a atenção do objeto principal – escutar a música como algo belo de ser apreciado¹⁴³ (NBC Music Appreciation Hour 1935: xvi). [Grifos da autora]

O fragmento acima, além de enfatizar as possibilidades pedagógicas oferecidas pela “repetição” – recurso assegurado, sobretudo pelo uso coadjuvante do disco – permitiu vislumbrar também certa ênfase dada pelo programa na escuta de temas e na concepção da fruição musical como atividade prazerosa, questões que serão retomadas e criticadas no estudo analítico escrito por Adorno sobre o programa.

¹⁴² Ver no Anexo J imagens de algumas partes do “Instructor’s Manual” relativo à temporada de 1935-36.

¹⁴³ No original: “Real appreciation and understanding come from *listening to the music itself – not once but many times*.// Familiarity with the principal themes and observation of their use in a composition should lead to a better understanding of the music. It should also assist in the identification and naming of the composition.// A speaking acquaintance with the types of compositions, with the various musical terms used in connection with the programs, and the names of a few of the outstanding composers is desirable, but technical study should not divert attention from the main object – listening to the music as something beautiful to be enjoyed” (NBC Music Appreciation Hour 1935: xvi). [Grifos da autora]

Para melhor conectar a fase preparatória, sugerida pelo manual, com a experiência de escuta do programa por meio do rádio, o “Instructor’s Manual” da temporada 1935-36, sugeriu ainda que as escolas que possuísem orquestras executassem as músicas irradiadas, como por exemplo, o Minueto da Sinfonia “Militar” de Haydn ou a Ária da Suíte nº 3 de Bach. O manual aconselhou também que pianistas, tanto de dentro como de fora da escola, violinistas e todos os músicos disponíveis fossem empregados “na execução da música para os alunos, com o objetivo de tornar a apresentação do Dr. Damrosch a realização de um rico e duradouro interesse”¹⁴⁴ (NBC Music Appreciation Hour 1935: xiv). Não só a intervenção do MAH sobre o público era vista pelos seus promotores como uma atividade complementar do fazer musical em sala de aula, como também previa que o aprendizado da música se construísse em uma experiência de longa duração.

Parece inclusive que o próprio Damrosch reiterava a cada ano o caráter complementar do programa e o quanto sua iniciativa poderia se beneficiar com a colaboração dos professores envolvidos com a preparação dos alunos. Nesse sentido vale a pena citar suas próprias palavras:

Deixe-me também reiterar que se pretende que elas [as transmissões] suplementem, porém de forma alguma suplantem as orientações locais oferecidas pelos supervisores musicais ou professores. Relatórios escolares em todas as partes do país mostram conclusivamente que a eficácia dos programas está em relação direta com a quantidade e a qualidade da preparação e do trabalho de acompanhamento realizado pelo professor local. Nesse sentido, gostaria de expressar mais uma vez minha dívida para com os professores cuja sincera cooperação e sugestões construtivas foram amplamente responsáveis pelo sucesso deste curso radiofônico¹⁴⁵ (NBC Music Appreciation Hour 1935: v).

O sucesso do programa dirigido por Damrosch pôde ser confirmado por alguns dados contundentes. Segundo Iray Carone, o programa atingiu no ano de 1937 cerca de 7 milhões de estudantes distribuídos em 70 mil escolas dos Estados Unidos (Carone 2003: 478). De outra parte, Sondra Howe destacou que o MAH da NBC “era extremamente bem sucedido nos anos 1930” (Howe 2003: 73). A pesquisadora mostrou que no ano escolar de 1933-34, foram vendidos 103.175 “Student’s Notebooks”, pelo valor de dez centavos cada e 13.700 “Instructor’s Manuals”, pelo preço de vinte centavos para as escolas e vinte cinco centavos

¹⁴⁴ No original: “to perform the music for the pupils with the idea of making the performance by Dr. Damrosch the fulfilment of a rich and long-growing interest” (NBC Music Appreciation Hour 1935: xiv).

¹⁴⁵ No original: “Let me also reiterate that they [the broadcasts] are intended to supplement, but in no wise to supplant, local instruction by the music supervisor or teacher. Reports from schools in all parts of the country show conclusively that the effectiveness of the programs is in direct ratio to the amount and quality of preparatory and follow-up work done by the local teacher. In this connection, I wish to acknowledge once more my indebtedness to the teachers whose whole-hearted cooperation and constructive suggestions are so largely responsible for the success of this broadcast course” (NBC Music Appreciation Hour 1935: v).

para o público geral (Howe 2003: 73). O próprio Walter Damrosch, alma do programa, recebia cerca de 50 mil cartas de alunos por ano (Carone 2003: 479).

Os materiais impressos do programa chegaram a ser usados internacionalmente, sendo 2.000 unidades deles exportadas para países como África do Sul, Japão, China, Índias Ocidentais, Filipinas, Chile, França, Iraque, Canadá e México (Howe 2003: 73). No Brasil, o programa foi noticiado por Mário de Andrade em seu texto “A expressão musical dos Estados Unidos”, de 1940, no qual mencionou também outra iniciativa norte-americana na área: a “Escola Norte-americana do Ar” (The American School of the Air), iniciativa da Columbia Broadcasting (Andrade 2006 [1940]: 401). No contexto sul-americano a iniciativa da NBC foi noticiada pelo menos em um artigo escrito para o “Boletín Latino-Americano de Música” de 1936, por meio do texto intitulado “La educación musical por la rádio en Estados Unidos” (LaPrade 1936: 329-333). De volta aos Estados Unidos, o trabalho de pesquisa de Azriel Eizenberg intitulado “Children and Radio Programs”, publicado em 1935, resultado da investigação de mais de três mil crianças na área metropolitana de Nova Iorque, trouxe, entre os inúmeros comentários dos pais sobre os benefícios derivados da escuta do rádio, a opinião de uma mãe do bairro do Queens:

Assim como a música de todos os gêneros no interesse desta família, o rádio, com suas fantásticas estrelas convidadas em todos os campos, tem sido uma fonte de grande educação e ajuda para nós. A ópera, a Filarmônica e a hora da apreciação musical de Walter Damrosch [MAH] são especialmente apreciadas e debatidas por nós¹⁴⁶ (*Apud* Eizenberg 1936: 152).

Outro aspecto interessante a ser destacado na iniciativa do MAH é a escolha do repertório. Sondra Howe fez uma análise detalhada dessa questão a partir das peças executadas na temporada de 1936-37. Ela notou o predomínio de obras de autores alemães e austríacos (35,5%), seguidos pelos franceses (22,6%). Para essa temporada foram escolhidos apenas quatro compositores norte-americanos o que conferia a eles uma baixa presença (4,4%). Em relação às datas de composição as peças apresentavam claro predomínio de compositores do século XIX. Apesar de estarem incluídos compositores do século XX, Damrosch dava preferência aos que faziam uso moderado das dissonâncias, deixando de fora compositores fundamentais para a compreensão do período como Schoenberg e Stravinski (Howe 2003: 69). Para Damrosch “a arte se desenvolve não por revolução mas por evolução”¹⁴⁷, o que o levava a se questionar se valeria a pena confundir a cabeça dos ouvintes

¹⁴⁶ No original: “As music of all kinds in this family’s interest, the radio with its splendid guest stars in all fields has been a great education and help for us. The opera and Philharmonic and Walter Damrosch’s hour of music appreciation are appreciated and discussed by us especially” (*Apud* Eizenberg 1936: 152).

¹⁴⁷ No original: “[a]rt develops not by revolution but by evolution”.

“pela intromissão de experimentos, a maioria dos quais não foram e nunca serão comprovados”¹⁴⁸ (*Apud* Howe 2003: 69).

Segundo Howe, ainda que as fontes não mostrem nenhuma animosidade dos “broadcasters” em relação a Damrosch, como promotor da música alemã em plena 2ª Guerra Mundial, é bem provável que o predomínio da música desse país e a falta de autores norte-americanos deve ter pesado na decisão de interromper o programa. As razões oficiais, no entanto, diziam respeito ao desejo de substituição, por parte da NBC, de um programa não comercial por outro que gerasse receitas. Além disso, segundo Howe, a presença marcante de Damrosch como centro do programa dificultou o preparo de alguém que o substituísse. Em 1942, ano da última transmissão do MAH, o regente estava com 82 anos (Howe 2003: 74).

A iniciativa de Damrosch foi também alvo de críticas. Para alguns educadores o programa era muito avançado para as crianças pequenas, além disso, Damrosch foi criticado por dar descrições programáticas para composição não programáticas e também por ter adicionado texto aos temas musicais para que as crianças se lembrassem deles (Howe 2003: 73-4).

Essas falhas e questões ligadas à concepção do programa não passaram despercebidas a T. Adorno. Recém-chegado aos EUA ele escreveu um trabalho intitulado “Analytical Study of the NBC ‘Music Appreciation Hour’”, cuja publicação teve que esperar até 1994, quando foi descoberto por musicólogos nos arquivos da Universidade de Colúmbia (Nova Iorque). Só então o texto foi publicado pela revista “The Musical Quarterly” – 55 anos após ter sido escrito (Carone 2003: 478).

4.3.3 Adorno e o seu estudo analítico sobre o MAH

Adorno estava vivendo na Inglaterra quando recebeu um telegrama de Max Horkheimer convidando-o para participar do Princeton Radio Research Project – projeto financiado pela Fundação Rockefeller, cuja direção cabia a Paul Lazarfeld, sociólogo originário da Áustria. Desde que havia chegado aos Estados Unidos, Horkheimer sempre acalentou o desejo de trazer Adorno para que juntos pudessem dar continuidade a projetos interrompidos devido à Segunda Guerra Mundial. A participação no projeto chefiado por

¹⁴⁸ No original: “by the intrusion of experiments, most of which have not and never will be proven” (*Apud* Howe 2003: 69).

Lazarfeld oferecia as condições materiais para que Adorno pudesse se mudar e deixar para trás sua precária situação de refugiado na Inglaterra. A proposta de Horkheimer incluía também a possibilidade de Adorno dedicar metade do seu dia ao “Institute for Social Research” e de dar continuidade ao projeto de seguir com o amigo os estudos sobre o materialismo dialético. Assim, em 26 de fevereiro de 1938, Adorno e sua esposa chegaram à Nova Iorque. O texto “Analytical Study of the NBC ‘Music Appreciation Hour’” – concluído em dezembro de 1939 (Hullot-Kentor 2009: 31) – foi escrito como resultado da participação dele no projeto de pesquisa sobre o rádio e constitui-se um de seus primeiros trabalhos escritos em inglês.

Provavelmente o texto não deve ter agradado a Lazarfeld nem tão pouco aos outros membros da equipe de pesquisa. As críticas de Adorno ao programa idealizado por Walter Damrosch provavelmente tornaram-se particularmente difíceis de serem recebidas por se tratar de um programa sem fins lucrativos e que contava com o apoio financeiro exclusivo da NBC. Além disso, tratava-se de um programa com finalidades didáticas e voltado para a educação musical de crianças e adolescentes de todo do país. O resultado foi que o estudo não foi publicado, nem mesmo nas duas antologias de textos do próprio Radio Research Project.

O trabalho de Adorno está dividido em duas partes que seguem uma breve introdução. Na primeira, intitulada, “Pedagogical and Musical Analysis”, Adorno faz uma crítica de natureza mais pedagógica e musicológica, procurando investigar como o programa falhou a partir da observação de um conjunto de seis questões por ele formuladas: (1) O procedimento de fora para dentro (The Procedure from Outside to Inside), (2) O procedimento pedagógico (The Pedagogical Procedure), (3) Explicação e exemplo no “Music Appreciation Hour” (Explanation and Example in the Music Appreciation Hour), (4) A questão dos exemplos característicos e das explicações específicas (The Question of Characteristic Examples and Specific Explanations), (5) Distorções no “Music Appreciation Hour” (Misstatements in the Music Appreciation Hour) e (6) O “background” das explicações do “Music Appreciation Hour” (The “Background” of the Music Appreciation Hour’s Explanations). A segunda parte, intitulada “O ‘Music Appreciation Hour’ como promotor da pseudocultura musical” (The Music Appreciation Hour as Promoter of Musical Pseudo-Culture), é o momento em que o autor busca extrapolar as discussões iniciais para um plano mais amplo, a crítica cultural.

Apesar de as duas partes mostrarem-se relevantes para o tema desta pesquisa, concentrei-me nas discussões relativas à primeira parte do texto de Adorno. Estas discussões estão mais próximas das questões levantadas pelos especialistas musicais aqui abordadas,

além do fato de que, a premência de tempo, dificultaria uma análise mais apropriada de um texto que, de certo modo, já se utilizava de um conjunto de conceitos formalizados apenas em ensaios posteriores, como a ideia de “fetichismo” e de “regressão” da escuta. Pareceu-me que uma análise apropriada da segunda parte do estudo analítico de Adorno não poderia prescindir do mapeamento dessas fontes.

De modo geral, a crítica de Adorno ao programa da NBC tem por objetivo mostrar que a experiência musical oferecida pelo MAH falhava em proporcionar aos ouvintes uma “relação efetivamente viva com a música” (*actual life relation with music*) (Adorno 1994: 326).

Nesse sentido várias escolhas do programa foram criticadas por reduzir a música a uma experiência fictícia ou incompleta. Assim como outros especialistas musicais norte-americanos, também Adorno condenou o apelo ao lado descritivo da música (p. 329). Aliás, essa preocupação havia sido identificada também em um seu conterrâneo, Curt Lange, em suas audições de discos. Adorno criticou ainda o tratamento que os programas davam aos instrumentos, retratados como “personalidades” musicais. Segundo o articulista, esse tipo de abordagem criava uma falsa expectativa, uma vez que, para inúmeros compositores como, por exemplo, F. J. Haydn, os instrumentos não exerciam nada além de uma função coerente dentro do todo, do qual jamais se destacavam. O próprio estímulo para que os alunos prestassem atenção aos temas musicais era criticado por representar uma “atitude fetichista” em relação à música. Separar os temas de seu todo representava uma escuta atomística da obra de arte que deixava de ser compreendida de forma orgânica e completa (p. 331). Aqui também é possível notar algumas ressonâncias com a ideia sustentada por Curt Lange da música como “todo orgânico”, conforme referido pouco antes.

Segundo Adorno, o programa também não alcançava suas metas educativas ao lançar mão de termos técnicos que eram usados sem explicações. Para ele, esse tipo de atitude só criava confusão e desapontamento nos alunos (p. 336). O articulista criticou enfaticamente o esforço do programa em explicar as principais formas musicais que, conforme citado anteriormente, representavam o núcleo da série C (para crianças entre 7 e 9 anos). Além das dificuldades em caracterizar os vários gêneros do ponto de vista musical, Adorno criticava o programa por partir do pressuposto de que “o desenvolvimento histórico da música coincide com o desenvolvimento do simples ao complexo e que, portanto, uma revisão histórica das

formas musicais conduz, passo a passo, à sua efetiva compreensão”¹⁴⁹ (p. 337). Um exemplo em contrário seria a “velha fuga” que segundo Adorno era uma das formas mais complexas já criadas (p. 337). Adorno identificou essa mesma concepção evolutiva – presente nas considerações do material do programa sobre as formas musicais – na maneira como o MAH tratava os compositores apresentados na série D. Para ele, essa abordagem presumia “um desenvolvimento artificial, unilateral e evolutivo da música de modo serial no tempo, como diretriz para o desenvolvimento pedagógico dos jovens”¹⁵⁰ (p. 337).

Como reiteradamente fez ao longo do texto, Adorno ofereceu inúmeras vezes algum tipo de sugestão como alternativa a aspectos do programa criticados por ele. Como opção à concepção linear e evolutiva da história da música, ele propôs que se iniciassem as audições da série D por uma obra que estivesse mais próxima daquilo que ele chamou de consciência musical dos alunos. Nesse ponto sugeriu que os ouvintes escutassem alguma obra de Schubert, o que possibilitaria que eles acompanhassem com menos dificuldade “o fluxo da música” (p. 338). Em suma, no lugar da sequência inicial e “progressiva” Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann e Wagner, Adorno oferecia um caminho alternativo que começava com Schubert e que tinha Bach como ponto de chegada, subvertendo o pressuposto inicial de uma música que se aperfeiçoava, ou que se tornava mais complexa, ao longo do tempo.

Adorno criticou também e de modo particularmente duro o culto à personalidade dos artistas, motivado, muito provavelmente, pelo incômodo que sentia em relação ao caráter personalista que o programa assumiu ao entronizar o seu criador Walter Damrosch¹⁵¹. Para Adorno essa estratégia não passava de um procedimento que, ao fim e ao cabo, mirava na própria promoção da iniciativa da NBC.

Ainda que a primeira parte do trabalho fosse voltada mais diretamente a aspectos pedagógicos e musicológicos, Adorno não perdeu a ocasião para ampliar a discussão e revelar algumas de suas preocupações sociais. Nesse sentido, é bastante oportuno retomar a crítica a uma frase relativa a um concerto da série D sobre Haydn e que atribuía ao compositor o mérito de ter “desenvolvido e estandardizado” a forma sonata (*Apud* Adorno 1994: 351). Para

¹⁴⁹ No original: “the historical development of music coincides with the development from the simple to the complex, and that, therefore, an historical review of musical forms leads, step by step, to actual understanding” (Adorno 1994: 331).

¹⁵⁰ No original: “an artificial, unilateral, evolutionary development of music serially in time, as the guide-line for pedagogical development of the young” (Adorno 1994: 337).

¹⁵¹ Um indício desse caráter personalista pode ser vislumbrado na presença constante nos materiais impressos e destinados aos alunos e professores de uma foto e da biografia de Damrosch. Ver nesse sentido o Anexo J.

Adorno essa alegação representava “um golpe fatal para a vida das formas musicais”. Para ele, “standardização” era um termo que se aplicava à produção em massa e não a trabalhos artísticos. Adorno alertou também que o próprio autor do comentário publicado no material do MAH, estando sob os ditames da era industrial, não se dava conta da falta de pertinência de sua observação. Adorno esclareceu que Haydn apenas “cristalizou” a forma sonata, não como um rígido padrão, “mas como uma estrutura bastante dinâmica e que respondia a qualquer impulso do compositor no trabalho específico que ele estivesse escrevendo” ¹⁵² (Adorno 1994: 351). Standardizada, a forma sonata deixaria de ser uma forma viva, e se tornaria nada mais do que “um conjunto de prescrições de mestre-escola”¹⁵³ (Adorno 1994: 351). Adorno alertava também que o maior perigo de afirmações como essa era transmitir a ideia de que o mérito de Haydn era o de ter tornado as coisas “mais fáceis”. Porém, na opinião do crítico, “na realidade e felizmente, tornou-se mais difícil escrever sinfonias depois de Haydn. O desenvolvimento musical não é como a elaboração de gadgets”¹⁵⁴ (Adorno 1994: 351). O autor então encerrou a questão contrapondo esse tipo de concepção utilitarista com as necessidades pedagógicas das crianças.

Enquanto a ideia de tornar as coisas mais fáceis prevalecer na educação musical, não se pode esperar que seja desenvolvido qualquer entendimento efetivo. Tal compreensão consiste na própria espontaneidade da reação do ouvinte que está ameaçada pelo sentimento de que tudo lhe foi preparado por outras pessoas que padronizaram as formas¹⁵⁵ (Adorno 1994: 351).

Não obstante o esforço de Adorno em mostrar as deficiências pedagógicas e musicológicas do MAH, em particular, e a impossibilidade do rádio em proporcionar uma adequada relação com a música “séria”, no geral, o esforço por ele empreendido de propor alternativas pedagógico-musicais ao longo de todo o texto, sugere a existência de alguma ambiguidade na sua relação com o novo meio tecnológico de difusão. Afinal, se de fato o rádio não podia servir como instrumento para a difusão da música “séria”, tanto menos como instrumento pedagógico e, portanto, não haveria porque buscar “corrigir” os erros do programa da NBC. Entretanto, ele não se mostra tão apocalíptico assim. Talvez não fosse despropositado vislumbrar nas sugestões de Adorno certa satisfação e até curiosidade pessoal em relação aos possíveis resultados práticos que suas intervenções teriam junto ao público do

¹⁵² No original: “but as a highly dynamic framework responding to any impulse of the composer in the specific work he is writing” (Adorno 1994: 351).

¹⁵³ No original: “a school-master's set of prescription” (Adorno 1994: 351).

¹⁵⁴ No original: “actually and fortunately, it became more difficult after Haydn to write symphonies. Musical development is not like gad-geteering” (Adorno 1994: 351).

¹⁵⁵ No original: “As long as the idea of making things easier prevails in musical education, no actual musical understanding can be expected to develop. Such understanding consists in the very spontaneity of the listener's response that is jeopardized by the feeling that everything has been settled for him by other people who have standardized the forms” (Adorno 1994: 351).

MAH. Por que não imaginar que ele talvez acalentasse outras curiosidades sobre o próprio rádio, um rádio obviamente gerido em uma perspectiva menos mercantilista. Talvez tenha sido essa mesma curiosidade uma das motivações para a escrita de um texto posterior, “What a Music Appreciation Hour Should Be”, ensaio e esboço de programas radiofônicos que visavam, segundo o próprio autor, “guiar os participantes em direção à verdadeira compreensão da música, uma experiência musical viva”¹⁵⁶ (Adorno 2009: 218) – exatamente aquilo que o programa de Damrosch, segundo ele, não era capaz de oferecer.

Apesar de conseguir congregiar duas qualidades poucas vezes presentes no mesmo indivíduo – o conhecimento musical e o das ciências sociais – o que, em princípio, projeta as reflexões de Adorno sobre o tema do uso do rádio para a educação musical em um patamar muito elevado, suas críticas ao MAH podem ser matizadas levando-se em conta algumas limitações de sua investigação sobre o programa e alguns dados por ele relegados.

De fato a crítica de Adorno foi feliz em perceber que a necessidade de simplificar os conceitos musicais, para torná-los acessíveis ao público do programa, acabou por deformar e até mesmo comprometer várias dessas definições. A própria busca pela construção de um conhecimento musical, muitas vezes, era comprometida por uma terminologia que frequentemente contradizia esse mesmo conhecimento. Entretanto, o pressuposto adotado por Adorno para fazer a crítica ao MAH, visto em perspectiva histórica, parece ter sido bastante radical, afinal, conforme suas próprias palavras: “Se, por razões pedagógicas, toda a verdade não puder ser contada, no mínimo, nada menos do que a verdade deveria ser contado”¹⁵⁷ (Adorno 1994: 329). A dificuldade de se falar sobre a música “séria” para crianças e jovens, muitas vezes sem nenhuma experiência anterior nesse tema, parece remeter a outra questão que jamais foi colocada em pauta, nem por Adorno nem pelos promotores do programa da NBC: seria essa música a mais indicada para uma iniciativa de educação musical destinada ao público de alunos norte-americanos? O silêncio em torno dessa questão parece indicar a existência de ideais compartilhados por esses especialistas musicais, no mínimo, a crença na superioridade e relevância do repertório clássico.

Além disso, a análise de Adorno apresentava uma limitação em relação às fontes usadas. Foi ele mesmo que afirmou, logo no início de seu texto, que sua crítica ao programa seria demonstrada “por uma investigação sobre o material impresso para [a temporada de]

¹⁵⁶ No original: “to guide participants towards a true understanding of music, a living experience of music” (Adorno 2009: 218)

¹⁵⁷ No original: “If, for pedagogical reasons, the whole truth cannot be told, at least nothing but the truth should be told” (Adorno 1994: 329).

1939-40, publicada pela própria rede de transmissão”¹⁵⁸ (Adorno 1994: 326). A questão aqui é que, apesar de orientar e subsidiar muitos colaboradores envolvidos com o projeto, o programa em si, não necessariamente reproduzia literalmente aquelas informações. Pelo que é possível imaginar, o programa em si era constituído pelas obras musicais executadas ao vivo intercaladas por alguns comentários de Walter Damrosch, dados que só poderiam ser conhecidos se Adorno tivesse usado como fonte de sua investigação também os próprios programas. O uso exclusivo dos textos relativos a uma única temporada excluiu também, do horizonte da análise, as mudanças operadas nos programas e nos comentários ao longo das 14 estações em que o programa esteve no ar. Talvez seja apenas uma coincidência, mas as sugestões para o 3º programa da série D, da temporada de 1935-36, sobre Bach, não diferia muito daquelas feitas por Adorno em seu estudo analítico, tanto em relação à escolha das obras, quanto em relação ao cuidado de se evitar, naquele momento, o uso da fuga. Acompanhando os poucos materiais impressos do MAH que foi possível obter nesta pesquisa e também os comentários do estudo de Sondra Howe (2003) é possível perceber que os repertórios e algumas recomendações feitas no material impresso de apoio ao programa variavam ao longo do tempo. Por último, mas não menos importante, Adorno ignorou completamente a recomendação repetida quase que obsessivamente pelos manuais impressos de que o programa não poderia nunca “suplantar” (supplant), mas apenas “complementar” (supplement), as atividades musicais realizadas em classe ou fora dela. Aliás, essa insistência era feita tanto de forma programática, nos textos introdutórios escritos pelo próprio Damrosch, quanto do ponto de vista prático, nas inúmeras recomendações e sugestões feitas no material impresso sobre como integrar a experiência musical do programa com as atividades quotidianas.

De qualquer modo, assim como defendeu Sondra Howe para a realidade americana – e seu ponto de vista parece poder ser estendido para o Brasil – o estudo de programas como o MAH, e eu acrescentaria também o estudo analítico de Adorno, permite compreender melhor a infinidade de questões que se colocam e que tornam complexa qualquer iniciativa que busque de alguma forma o objetivo de apresentar a música, especialmente a música de concertos, ao grande público. Iniciativas, aliás, que mesmo na atualidade são numerosas e que revelam, pelo menos no caso brasileiro, desconhecer as experiências que as antecederam e, de modo ainda mais grave, não terem sido capazes de responder, o porquê da insistência no mesmo repertório musical.

¹⁵⁸ No original: “by an investigation into the printed material for 1939-40, issued by the broadcasting network itself” (Adorno 1994: 326).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de todo o trabalho busquei acompanhar o pensamento de um conjunto de atores sociais ligados por estreitos laços à música de concerto: os especialistas musicais. Apesar de grandes diferenças em suas trajetórias biográficas, inúmeras foram as ressonâncias encontradas entre eles. Desde os professores do Instituto Nacional de Música – como Otávio Bevilacqua e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – até figuras proeminentes como T. Adorno, a crença no valor da música clássica se mostrou verdadeira unanimidade. Em todo o percurso investigativo nem uma só referência foi localizada questionando a pertinência desse gênero musical como instrumento pedagógico para as mais variadas iniciativas identificadas.

Investigar os usos e, por que não dizer, os abusos do disco, do rádio e da história da música como instrumentos de educação e divulgação musicais me levou à percepção da centralidade dessas duas questões no horizonte dessas numerosas personalidades. Reforçando essa constatação está o fato de que mesmo as questões secundárias identificadas – preocupações com a “mecanização” da música; descontentamentos devidos às “deficiências” percebidas na gravação e irradiação do som; entusiasmo com a potencialização da difusão musical etc. – de algum modo acabavam tangenciando o problema da educação e da promoção da música de concertos.

A constatação da centralidade da questão educativa e da necessidade de “vulgarização” da música clássica deu força para a justificativa inicial do trabalho. Constatar a centralidade dos novos meios de difusão do som nas reflexões e ações de tantos especialistas musicais demonstrou que o impacto tecnológico – aqui resultante do advento do disco e do rádio – ainda não recebeu dos estudos musicológicos a relevância que lhe compete; pelo menos no que diz respeito às pesquisas dedicadas à escrita da história da música. De modo mais enfático, a pesquisa permitiu constatar que o uso do disco e do rádio, associado ou não à história da música, visou também à potencialização dos discursos musicais, ampliando sua eficácia e penetração. Não posso deixar de reiterar a surpresa causada pela identificação desse movimento. Nesse sentido, para além dos jornais e revistas de variedades consultados, foi significativo perceber o quanto publicações especializadas como a revista “Weco”, a RABM e

a RBM estavam ligadas ao tema do rádio e do disco. Como foi possível constatar, alguns dos mais importantes periódicos musicais do período garantiram espaços privilegiados para os novos meios de difusão através de colunas especificamente criadas para esses temas.

Foi interessante perceber também que as ações de muitos dos especialistas musicais analisadas já prenunciavam ou – em casos como aqueles ligados ao Departamento de Cultura de São Paulo – já constituíam políticas culturais propriamente ditas. Nesse sentido foi oportuno notar o viés autoritário dessas medidas, orientação que não é difícil de ser observada ainda hoje em ações similares. Para além da total convergência em relação ao uso da música clássica como único repertório para essas iniciativas, chamou a atenção, por vezes, o sentimento de desconfiança e de desprezo pelas práticas musicais dos grupos vistos como público alvo de tais ações. Ainda nessa direção, foi particularmente instigante analisar inúmeros comentários sobre as dificuldades enfrentadas pelos especialistas musicais para “elevar o nível” da cultura musical por meio da difusão da música clássica. A descrição detalhada em torno do modo como essa música deveria ser apresentada ao público – sobretudo nos textos de Adorno e de Curt Lange, para ficar em dois casos – ofereceu ocasião para compreender importantes concepções musicais desses autores como, por exemplo, a ideia de música como “todo orgânico” (Lange), a escuta atomística causada pelo rádio (Adorno), as especificidades de diferentes discursos musicais como as conferências e os livros sobre o tema da história da música (Mário de Andrade), entre outras.

Nessas e em outras ocasiões, os vários articulistas aqui estudados revelaram muitas ambiguidades em relação ao universo do disco e do rádio. Ilustrativo dessas tensões é o caso de Curt Lange. De modo paradoxal, para o musicólogo, a radiodifusão podia ser tanto a culpada pela completa indiferença – resultado daquilo que ele definiu como “supersaturação musical” – quanto o meio que mais condições teria para “frear” o curso da história e, desse modo, da “decadência” do gosto musical. Essas reações ao aparecimento de novas tecnologias musicais acenam inevitavelmente para fenômenos similares vividos na atualidade, como por exemplo, o sentimento de preocupação manifestado por tantas personalidades em relação ao poder de penetração da internet em seu início, angústia que bem poderia ser aproximada ao que Mareia Quintero-Rivera (2000) identificou pelo nome de “incontrolável difusão”, em relação à ampliação da radiodifusão no período aqui estudado. Ressonâncias como essa fortalecem a percepção da atualidade do tema desta pesquisa. Nesse sentido, as palavras de Sondra Howe, citadas no Capítulo 4, ajudam a reforçar a ideia de que os estudos sobre os

programas de rádio e sobre outras iniciativas de educação musical realizados no passado podem servir como modelo para iniciativas futuras (Howe 2003: 75).

Neste ponto cabe mencionar que alguns “silêncios” foram muito difíceis de serem preenchidos e por isso esperam a oportuna intervenção de outros pesquisadores para sanar tais lacunas. Caberia compreender melhor as diferenças e singularidades de cada um dos gêneros discursivos aqui considerados, a saber: programas de rádio, conferências sobre música, livros de divulgação ou com pretensões científicas sobre o tema da história da música, além de outros aqui não abordados. Penso também que seria importante relacionar melhor as descobertas aqui reveladas com o contexto histórico, sobretudo em relação ao papel do Estado exercido no período do Estado Novo (1937-1945), período coberto pela pesquisa e marcado por uma ação interventora do governo central em várias instâncias, entre elas, a educação. Porém, entre as lacunas citadas, a mais incômoda foi a impossibilidade de ouvir os programas radiofônicos aqui identificados, oportunidade que teria ajudado na compreensão das singularidades desse gênero discursivo. Entretanto, parece que esse elo esteja perdido. Para além da falta de políticas de preservação, também alguns acidentes ou mesmo o descuido levaram ao desaparecimento desse material. Apenas como exemplo, desde a sua criação até os anos 1980, em 52 anos de história, a Rádio Record teve seu acervo prejudicado por cinco incêndios, enquanto a Rádio Nacional perdeu muitos de seus materiais devido às péssimas condições de conservação de seu patrimônio.

Concluindo a contabilidade do que a pesquisa permitiu conhecer, gostaria de destacar uma convergência importante – em relação ao fazer musical – entre os especialistas aqui analisados. Muitos deles, com especial destaque para Curt Lange e Mário de Andrade, revelaram expectativas de retomar um modo de fazer música que o próprio desenvolvimento tecnológico – desde o piano, passando pela pianola, até chegar ao disco e ao rádio – ajudou a transformar. Tanto as concepções decadentistas de Lange – projetando no passado o perfil ideal do músico ativo – quanto as preocupações éticas de Mário de Andrade para a música e sua implicância contra a “pianolatria” remetem ao mesmo perfil musical identificado por Lévi-Strauss (1997) e Leon Botstein (1992). O que se pode perceber é que, para além das lacunas pessoais, os músicos passaram a atuar em um ambiente muito diferente, marcado sobretudo pela especialização crescente de suas funções para vencer as dificuldades do novo repertório de seus próprios instrumentos musicais. Esse caminho levou a mudanças na percepção musical que foram vistas, por vários dos especialistas aqui analisados, como um processo de regressão.

Talvez tenham sido essas transformações as responsáveis pelas dificuldades a serem enfrentadas pelas iniciativas dos vários especialistas musicais aqui estudados. Parece que mais difícil do que “elevar o nível” da cultura musical – como conclamava o movimento Reagir no início dos anos 1930 – era “frear” a marcha inexorável da “decadência” musical.

As diferenças alavancadas pelas transformações sociais manifestadas no período analisado foram lidas por várias das personalidades aqui estudadas como sintomas de “decadência”. No entanto, as mudanças ocorridas facultaram às pessoas, músicos, compositores e ouvintes, possibilidades que a prática musical em torno da sala de concertos não consentia. Novas possibilidades de escuta, novos repertórios, recursos pedagógicos inéditos, renovação da audição musical favorecida por recursos como a “repetição” e a “fragmentação”, potencialização da difusão, ampliação do repertório, de muitas maneiras abalaram as premissas da fruição facultada pelas salas de concerto, caracterizadas pela escuta atenta, abstrata, alijada de corporeidade e cercada de uma aura singular. As transformações operadas desde o surgimento do fonógrafo e do rádio mudaram radicalmente o universo musical como um todo – talvez por isso o fascínio exercido sobre os especialistas –, porém fugiram ao controle deles, não obstante sua dedicação no desempenho de suas missões de educação e divulgação musicais – o que parece ter cativado neles desconfianças e frustrações.

REFERÊNCIAS

Arquivos, bibliotecas e instituições pesquisados

Arquivo e Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros (Universidade de São Paulo)
 Arquivo de Multimeios (Centro Cultural São Paulo)
 Arquivo Histórico (Centro Cultural São Paulo)
 Arquivo Histórico de São Paulo (Prefeitura Municipal de São Paulo)
 Arquivo Público do Estado de São Paulo (Governo do Estado de São Paulo)
 Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (Universidade de São Paulo)
 Biblioteca Central da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (Universidade de São Paulo)
 Seção de Periódicos e Divisão de Música (DIMAS) da Biblioteca Nacional
 Discoteca Fausto Macedo (Rádio Cultura de São Paulo)
 Discoteca Oneyda Alvarenga (Centro Cultural São Paulo)
 Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro)

Jornais, revistas e periódicos musicais

Ariel (1923-1929) [Ar]
 Cultura Política [CP]
 Diário Nacional
 O Estado de São Paulo [OESP]
 Fon-fon
 Jornal do Commercio [JC]
 Movimento Brasileiro (1928-1930)
 Revista Brasileira de Música (1934-44) [RBM]
 Revista da Associação Brasileira de Música (1932-4) [RABM]
 Revista da Semana
 Weco (1928-31)

Fontes

Programas de Rádio

HISTÓRIA DO RÁDIO. *Cultura Documento*. São Paulo: Rádio Cultura, 11 jan. 1980. Programa de rádio.

Depoimentos

ALMEIDA, Renato. Depoimento ao Conselho de MPB do Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 26 ago. 1969. Coleção Depoimentos para Posteridade.

Entrevistas

LOPES, Saint Claire. Entrevista concedida a Elysabeth Carmona Leite. Guarujá (SP), 13 set. 1979. [Faz parte da pesquisa “História da Rádio” produzida pelo Idart]

TRIBUTOS: música brasileira. Organizadora Vera Lúcia Donadio. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 61 p. (Cadernos de Pesquisa, 1)

Livros e outros materiais de história da música (Expectativas científicas ou de divulgação)

ACQUARONE, Francisco. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, [1948]. 360 p.

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1948. 183 p.

_____. *Compêndio de história da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1958. 185 p.

_____. *História da música brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. 529 p.

ANDRADE, Mário de. *Compêndio de história da música*. São Paulo: I. Chiarato & C., 1929. 200 p.

_____. *Compêndio de história da música*. 2.ed. São Paulo: [L. G. Miranda], 1933. 211 p.

_____. *Compêndio de história da música*. 3.ed. São Paulo: L. G. Miranda, 1936. 203 p.

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1942. 286 p.

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1944. 240 p.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926. 617 p.

- EMMANUEL, Maurice; HAHN, Reynaldo; LANDORMY, Paul; CHEPFER, Georges; PANASSIÉ, Hugues; VUILLERMOZ, Émile; SORDET, Dominique; YVAIN, Maurice. *L'initiation a la Musique: A l'Usage des Amateurs de Musique et de Radio – Comportant un Précis d'Histoire de la Musique, suivi d'un Dictionnaire des Oeuvres, d'un Lexique des Termes et de Chapitres variés*. Paris: Éditions du Tambourinaire, 1935. 399 p.
- FIGUEIREDO, Guilherme. *Miniatura de história da música*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942. 240 p.
- MARTINS, Amélia de Rezende. *Historia da Musica*. 2.ed. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1926. 185 p.
- _____. *As nove sinfonias de Beethoven*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo: 1922. 185 p.
- PASTORINO, Carlos Torres. *A música através dos séculos: Resumo de história da música para uso dos cursos ginasiais e normais*. Rio de Janeiro: Vicente S. Mangione, 1941. 122 p.
- _____. *Pequena história da música*. [S.l.]: Multum in Parvo, 1938. 92 p.
- RESUMO de Historia da Musica: Pontos dados pelo Profº Mario de Andrade, cathedratico da mesma historia no Conservatorio Dramatico e Musical de São Paulo [entre 1923 e 1924].
- SCHOLLES, Percy Alfred. *The listener's history of music: A book for any concert-goer, pianolist or Ghamophonist. Providing also a course of study for adult classes in the appreciation of music*. Oxford: Oxford University Press, 1923. 2 v.
- STEWART, Margaret; MIGNONE, Francisco. *História da música contada à juventude*. São Paulo: E. S. Mangione, 1935. 2 v. [v.1 97 p. e v.2 125 p.]

Guias de escuta

- COPLAND, Aaron. *What to listen for in music*. New York: McGraw-Hill, 1939. 281 p.
- KRETZSCHMAR, August Ferdinand Hermann. *Führer durch den Konzertsaal*. 3.ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905 [1887].

Estudos e trabalhos sobre música

- ANDRADE, Mário de. *A expressão musical dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Leuzinger, [1940]. 26 p. (Lições da vida americana, 3)
- _____. O correio, suculento de invejas. In: _____. *Sejamos todos musicais: as crônicas na 3ª fase da Revista do Brasil*. Organização Francini Venâncio de Oliveira. São Paulo: Alameda, 2013, p. 55-60.
- _____. Cultura Musical (Oração do Paraninfo – 1935). In: _____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991 [1935]. p. 186-195. (Obras de Mário de Andrade, 11)
- _____. Entra um turco, irlandês ou peruano. In: _____. *Sejamos todos musicais: as crônicas na 3ª fase da Revista do Brasil*. Organização Francini Venâncio de Oliveira. São Paulo: Alameda, 2013, p. 83-9.
- _____. Evolução social da música no Brasil. In: _____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991 [1939]. p. 11-31. (Obras de Mário de Andrade, 11).

- _____. A expressão musical dos Estados Unidos. In: _____. *Música, doce música*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1940], p. 381-403.
- _____. Histórias musicais. In: _____. *Música, doce música*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1942]. (Coleção Excelsior, v. 44). p. 347-350.
- _____. Introdução. In: CALDEIRA FILHO, João da Cunha. *Musica creadora e balladas de Chopin*. São Paulo: L. G. Mirand, 1935. p. 5-12.
- _____. Música nacional. In: _____. *Música, doce música*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1939], p. 270-274.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. Nota introdutória: A musicologia no Brasil. In: _____. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956. 423 p.
- DALCROZE, Jacques. O piano e a menina do conservatório. *Ariel: Revista de cultura musical*, v.1, n.5, p. 166-175.

Estudos e trabalhos sobre o rádio e o disco

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Analytical study of the NBC Music Appreciation Hour. *The Musical Quarterly*, Oxford, v. 78, n. 2, p. 326-377, 1994 [1938-40].
- _____. "What a Music Appreciation Hour Should be": Exposé, Radio Programmes on WNYC and Draft. In: HULLOT-KENTOR, Robert (Edit.). *Current of music: Elements of a Radio Theory*. Cambridge (USA): Polity Press, 2009. p. 216-70.
- ALVARENGA, Oneyda. A discoteca pública municipal. Separata de: *Revista do Arquivo*, São Paulo, n. LXXXVII, p. 7-98, 1942.
- CHOTZINOFF, Samuel. Music in Radio. In: CHASE, Gilbert (Edit.). *Music in Radio Broadcasting*. New York: McGraw-Hill, 1946. p. 1-17.
- EISENBERG, Azriel Louis. *Children and Radio Programs: a Study of More than Three Thousand Children in the New York Metropolitan Area*. New York: Columbia University Press, 1936. 240 p.
- LANGE, Francisco Curt. *Fonografía pedagógica*. Montevideo: [s.n.], 1934. 82 p.
- _____. *Fonografía pedagógica II: Iniciación artística musical en liceos*. *Boletín Latinoamericano de música*, Montevideo: Peña & Cia., v. 1, p. 197-262, abr. 1935.
- LANGE, Francisco Curt. La mecanización de la música y la supersaturación musical. *Boletín de la Universidad Nacional de La Plata*, La Plata: [s.n.], v. 4 [?], p. 114-129, 1935b.
- LANGE, Francisco Curt. La difusión radio-eléctrica como medio de educación de las masas y como factor de difusión cultural y científica. *Boletín Latinoamericano de música*, Lima: Lumen, v. 2, p. 131-142, abr. 1936.
- LA PRADE, Ernst. La educación musical por la rádio en Estados Unidos. *Boletín Latinoamericano de Música*, Lima: Imprenta Editorial Lumen, v.2, n.2, p. 329-333, 1936.

Material impresso associado a programas radiofônicos

- NBC MUSIC APPRECIATION HOUR Conducted by Walter Damrosch. Instructor's Manual (1935-1936). New York: [s.n.], 1935. 62 p.

NBC MUSIC APPRECIATION HOUR Conducted by Walter Damrosch. Series A. Student's Notebook (1938-1939). New York: [s.n.], 1938. 32 p.

Programas de Ensino

PROGRAMAS do Conservatorio Dramatico e Musical de São Paulo. São Paulo: Tipografia Fiume, 1933. 120 p.

PROGRAMMA do ensino de musica nas escolas publicas do Estado de Pernambuco. Recife: Imprensa Oficial, 1930. 13 p.

Artigos de jornais, revistas e periódicos musicais

ANDRADE, Mário de. Histórias musicais. In: _____. *Música, doce música*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. p. 347-350. (Coleção Excelsior, 44)

DOIS PEQUENOS ESTUDOS DE FOLCLORE MUSICAL. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, v.5, n. 1, p. 89-90, mar. 1938.

MARIZ, Vasco. A criação de um instituto de musicologia no Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1954. 1º Caderno, Música, p. 11.

Cartas não publicadas

ANDRADE, Mário de. 28 fev. 1928. [S.l.]. [para] Luciano Gallet.

FIGUEIREDO, Guilherme. 07 jul. 1942, Rio de Janeiro, BRA. [para] Mário de Andrade. São Paulo. 3 folhas. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

GALLET, Luciano. 14 maio 1929, Rio de Janeiro, BRA. [para] Mário de Andrade. São Paulo. 2 folhas. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Documentos de arquivo

CÂMARA Municipal de São Paulo. Processo nº 6700 de 1957.

OFÍCIO nº 96 sobre os programas dos Concertos de Discos da Discoteca Pública Municipal, organizados por Oneyda Alvarenga e acompanhados de comentários. São Paulo, 16 jul. 1965. Arquivo Histórico do Centro Cultural São Paulo.

PLANO de Palestras e Concertos de Discos da Discoteca Pública Municipal, organizados por Oneyda Alvarenga e acompanhados de comentários. Arquivo Histórico do Centro Cultural São Paulo.

PROGRAMAS dos concertos de discos da Discoteca Pública Municipal, organizados por Oneyda Alvarenga e acompanhados de comentários. Arquivo Histórico do Centro Cultural São Paulo, Documento 722.

RELATÓRIO de público dos programas dos Concertos de Discos da Discoteca Pública Municipal, organizados por Oneyda Alvarenga e acompanhados de comentários. Arquivo Histórico do Centro Cultural São Paulo.

Bibliografia

História, metodologia, sociologia, estudos culturais e crítica literária

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do Nacionalismo*. Trad. Catarina Mira. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1991. 283 p.
- BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. *As escolas históricas: da Idade Média aos nossos dias*. 3.ed. Trad. Ana Rabaça. Lousã (Portugal): Europa-América, 2012. 214 p.
- CÂNDIDO, Antônio. A revolução de 1930 e a cultura. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 181-190.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru: Edusc, 1998. 69 p.
- FABBRI, Franco. *Il suono in cui viviamo: Saggi sulla popular music*. 3.ed. Milano: il Saggiatore, 2008. 387 p. (il Saggiatore Tascabili, 48)
- GARCIA, Tania da Costa. Madame Existe. *Facom, Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*, São Paulo: FAAP, n. 9, 2º sem. 2001. Disponível em: < http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_madame1.htm >. Acesso em: 28 maio 2015.
- HARDMAN, Antônio Foot. “Antigos modernistas”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 289-305.
- JENKINS, Keith. *A história repensada*. 3.ed. Trad. Mario Vilela. São Paulo: Contexto, 2011.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. 368 p.
- _____; MEIER Christian; GÜNTHER, Horst; ELGELS, Odilo. *O conceito de história*. Trad. René E. Gertz. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. 228 p. (História e historiografia, 10)
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. 288 p. (Espírito Crítico)
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Escutando Rameau. In: _____. *Olhar escutar ler*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 35-50.
- LIMA, Guiliana Souza de. *Almirante, “a Mais Alta Patente do Rádio”, e a Construção da História da Música Popular Brasileira (1938-1958)*. São Paulo: Alameda, 2014.
- LINS, Vera. Em revista, o simbolismo e a virada do século. In: OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; _____. *O Moderno em Revistas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, p. 15-41.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. E “Se você jurar”, “Pelo telefone”, que estou na “Missão de Pesquisas Folclóricas”? *Revista USP*. São Paulo: USP, n. 87, p. 172-183, set./nov. 2010.
- _____; SALIBA, Elias Thomé. O historiador, o luthier e a música. In: _____. (orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 9-32.

- PEREIRA, Avelino Romero. Hino Nacional Brasileiro: Que história é esta? In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 38, p. 21-42, 1995.
- PÉREZ GONZÁLES, Juliana. *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 2010.
- _____. *Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular (1897-1945)*. São Paulo: Intermeios, 2015. 288 p.
- RAFFAINI, Patrícia Tavares. *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2001. 144 p.
- SAMPIETRI, Carlos Eduardo. *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo (1935-1945)*. São Paulo, 2009. 208 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. rev. aum. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 420 p.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008. 504 p.
- VANCOUR, Shawn. Popularizing the classics: radio's role in the American music appreciation movement, 1922-34. *Media, Culture & Society*, SAGE Publications, v. 31, n. 2, p. 289-307, 2009.
- VELLOSO, Monica Pimenta. As distintas retóricas do moderno. In: LINS, Vera *et alii*. *O moderno em revista: Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, p. 43-110.

Musicologia, etnomusicologia, estética musical, sonologia e educação musical

- ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music, 1600-1960*. New York: Dover, 1962. 382 p.
- ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1958 [1948]. 185 p.
- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. 308 p.
- AZEVEDO, Luis Heitor Correia de; MATOS, Cleofe Person de; Reis, Mercedes de Moura. *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952. (Coleção B I – Bibliografia, IX).
- BARONGENO, Luciana. *Ainda sinto umas cócegas de explicar certas coisas: Mário de Andrade, professor de Oneyda Alvarenga*. 115 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- BLOMBERG, Carla. História da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar. *Projeto História*, São Paulo: EDUC, v. 43, 2011, p. 415-444.
- BOTSTEIN, Leon. Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience. *19th Century Music*. California: University of California Press, v.16, n.2, 1992, p. 129-145.

- CARONE, Iray. Adorno e a educação musical pelo rádio. *Educação & sociedade*, Campinas, v. 24, n. 83, p. 477-493, ago. 2003.
- CAROZZE, Valquíria Maroti. *Oneyda Alvarenga: Da poesia ao mosaico das audições*. São Paulo: Alameda, 2014. 472 p.
- CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, n. 1, 2008, p. 32-57.
- CAVALCANTI, Jairo José Botelho. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na Historiografia Musical Brasileira: História, Ideologia e Sociabilidade*. São Paulo, 2011. 228 f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- CORRESPONDÊNCIA Mário de Andrade & Manuel Bandeira. Organização Marcos Antônio de Moraes. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2001. 744 p. (Correspondência de Mário de Andrade, 1)
- DAY, Timothy. *A Century of Recorded Music*. London: Yale University Press, 2000. 306 p.
- FABBRI, Franco. *Il suono in cui viviamo: Saggi sulla popular music*. 3.ed. Milano: il Saggiatore, 2008. 387 p. (il Saggiatore Tascabili, 48)
- FUBINI, Enrico. *Estetica della musica*. Bologna: il Mulino, 2003. 173 p. (Piccola Biblioteca Einaudi)
- HOWE, Sondra Wieland. The NBC Music Appreciation Hour: Radio Broadcasts of Walter Damrosch, 1928-1942. *Journal of Research in Music Education*, v. 51, n. 1, p. 64-77, abr. 2003.
- IAZZETTA, Fernando. Da escuta mediada à escuta criativa. *Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura*, UFBA, v. 10, n. 1, p. 10-34, jan.-abr. 2012.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX*. 4.ed. Porto Alegre: Movimento, 1997. (Coleção Luís Cosme, v. 9)
- _____. *A modinha e o lundu: Duas raízes da música popular brasileira*. 2.ed. Porto Alegre: Movimento/UFRGS, 1977. 49 p. (Coleção Luís Cosme, 9)
- _____. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. 2.ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. 179 p. (Coleção Luís Cosme, 13)
- LEITE, Edson. *Antonietta, Guiomar e Magdalena: pianistas no Brasil*. São Paulo: Acquarello, 2011. 188 p.
- LEMOES JÚNIOR, Wilson. *Canto orfeônico: Uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária pública de Curitiba*. Curitiba, 2005. 111 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná.
- MARIZ, Vasco. A criação de um instituto de musicologia no Brasil. In: _____. *Vida musical* (2ª série). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1965 [1954]. p. 57-65.
- _____. *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*. 11.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. 233 p. (Reconquista do Brasil, 167) [1949]
- MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. *Henrique Oswald (1852-1931). Un compositeur brésilien au-delà du nationalisme musical. L'exemple de sa musique de chambre avec piano*. Paris, 2000. 786 f. Tese (Doutorado em Musicologia) — Sorbonne, Paris IV.

- _____. O impacto das novas tecnologias sobre o estudo do piano. In: PERPÉTUO, Irineu Franco; SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. (Orgs.). *O Futuro da música depois da morte do CD*. São Paulo: Momento Editorial, 2009. p. 107-115.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.11, 2005, p.5-18.
- NOBREGA, Adhemar. Villa-Lobos, fundador e diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. In. *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970. 5 v. 5. p. 9-20.
- QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A Cor e o Som da Nação: a ideia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000. 218 p.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2001. 247 p.
- SEGALA, Camila Durigan. *Alexandre Levy (1864-1892): uma revisão*. São Paulo, 2003. 122 f. Dissertação (Mestrado em Música) — Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.
- SOUZA, Marcel Oliveira de. *A Rádio Escola do Departamento de Cultura de São Paulo: Mário de Andrade e a formação do gosto musical (1935-1938)*. 202 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- TONI, Flávia de Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. In: ANDRADE, Mário de. *Missão de pesquisas folclóricas: música tradicional do norte e nordeste, 1938*. São Paulo: SESC-SP, Centro Cultural São Paulo, 2007. 6 CDs.
- _____. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, [s.d.].
- _____. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. Texto pesquisado e comentado por Flávia Toni. São Paulo: Senac, 2005. 323 p.
- _____; CAROZZE, Valquíria. Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 57, p. 181-204, 2013.
- TUMA, Said. A ideia de reforma em textos de Mário de Andrade sobre a escrita da história da música brasileira. In: XXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPPOM, 2014.
- _____. *O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: Bases de um projeto de modernidade*. 146 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Dicionários, verbetes de dicionários, enciclopédias, guias e outras obras de referência

- APEL, Willi (ed.). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1944. 1 v.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de; MATOS, Cleofe Person de; Reis, Mercedes de Moura. *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952. (Coleção B I – Bibliografia, IX).

- BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. New York: Routledge, 2005.
- BÉHAGUE, Gerard. Francisco Curt Lange. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. Stanley Sadie (ed.). New York: Oxford University Press, 2001. 29 v.
- CRUZ, Heloisa de Faria (org.). *São Paulo em revista: catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedade paulistana, 1870-1930*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1997. 280 p. (Coleção memória, documentação e pesquisa, 4)
- GOSLICH, Siegfried; MEAD, Rita; et alii. Radio. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. Stanley Sadie (ed.). New York: Oxford University Press, 2001. 29 v.
- GLOCK, William; PLAISTOW, Stephen. Artur Schnabel. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. Stanley Sadie (ed.). New York: Oxford University Press, 2001. 29 v.
- MACHADO, Rafael Coelho. *Diccionario Musical*. Rio de Janeiro: Typ. Franceza, 1842. 275 p.
- _____. *Diccionario Musical*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1909. 280 p.
- ORD-HUME, Arthur W. J. G; WEBER, Jerome F. et alii. Recorded Sound. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. New York: Oxford University Press, 2001. 29 v.
- ROBINSON, J. Bradford. Carl Dahlhaus. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. New York: Oxford University Press, 2001. 29 v.
- SODRE, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4.ed. atual. Rio de Janeiro: Mauad, 1999. 501 p.
- STANLEY, Glenn. Historiography. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. New York: Oxford University Press, 2001. 29 v.

ANEXOS

ANEXO A

Transcrições relativas ao programa “Inspiração” da Rádio Nacional

“Durante a década de ’40, não se admitia, por exemplo, uma programação que fosse apenas um entretenimento musical. A Rádio Jornal do Brasil do Rio era considerada uma estação monótona por insistir numa programação baseada em música erudita apresentada pela voz privilegiada de Luiz Jatobá, um dos melhores e mais conhecidos locutores brasileiros”.

[...]

“A Rádio Nacional, que foi durante muitos anos a líder carioca de audiência, sabia disso. Tanto que em seu programa ‘Inspiração’, sempre apresentado no horário das 22 horas, a música erudita era apenas um ingrediente do rádio teatro, que contava a vida dos grandes compositores. Assim, ‘Inspiração’ convocava radioatores para viverem os momentos mais emocionantes das vidas de Chopin ou Beethoven. E, entre as cenas principais, a orquestra da rádio, um verdadeiro luxo – se pensarmos em como se faz um programa radiofônico hoje – se encarregava de executar trechos da obra do compositor biografado. Esse programa, tanto poderia ser ouvido nos mais distantes pontos do país, como também era presenciado por um auditório muitas vezes deslumbrado com os vestidos e os smokings do elenco” (HISTÓRIA DO RÁDIO 11 jan. 1980).

Trecho do documentário “A história da rádio” da Rádio Cultura (11 jan. 1980)

“‘Inspiração’ era um programa fino, um programa de biografia...de grandes biografias de músicos geralmente...um programa de meia hora, um programa com radioteatro, programa montado, etc, ...bem, depois disso nós apresentávamos o ‘Balança, mas não cai’, que era uma forma também de agradar ao público, porque...nós não podíamos absolutamente dar ao público apenas aquilo que ele queria. Nós tínhamos que dar também aquilo que ele precisava. E nós considerávamos que o programa ‘Inspiração’ era o programa que ele precisava. E o programa ‘Balança, mas não cai’ era o programa que ele queria. Então teríamos que transigir” (Lopes 1979).

Transcrição de parte de entrevista de Saint Clair Lopes (Lopes 13 set. 1979)

ANEXO B

**Anúncio do programa "3 séculos de evolução musical" irradiado pela Rádio Tupi
(Jornal das Moças 18 mar. 1937)**

18-3-1937

JORNAL DAS MOÇAS

CABELLEIREIRO FRANZ

anteriormente Becco Manoel de Carvalho, 16

Permanente desde : 35\$000 : Tintura desde; 20\$000 Diver-sos Systemas. Enrolamento pelos pontos, com e sem Electricidade e Systema vapor. Chegou ultimo Typo Appareilho famoso allemã «Ideal» Marcel «Mis-en-plis» Manicure, Corte, Massagem do rosto.

Rua Uruguayana, 22 — 1º andar — Elevador
TEL. 22-0911

O CÉO

O' vós, descrentes, que não acreditaeis na existência do céu feliz de Jesus, olhae para cima, nas noites estreladas, e observae!

Vendo lá na immensidade o brilho suave ou vivo dos astros, a vossa mente não conhece que sejam inferiores, iguaes ou superiores ao nosso em idade, adiantamento e tamanho?

Julgaeis, acaso, que a terra, tão pequenina entre as espheras do infinito, seja a unica digna da habitação e relativo progresso?

Para que então Deus, magnificente Criador, povoaria só este triste planetazinha de expiação, deixando de lado, vastos de vida, milhões de outros maiores na vastidão sideral?

Estudae, pensae bem, e chegareis á conclusão de que o céu existe realmente, com as suas incontaveis moradas, e na-

quelles focos luminosos, a distancias immensuraveis, os poderosos telescopios registam conformações quasi identicas ao nosso globo.

O céu está em toda a parte. Por qualquer lado que gyre a terra, estamos sempre cercados de maravilhosos mundos no Emphyreo.

* * *

Quando attingimos alto gráo de perfeição, não mais teremos desejos loucos, ambições e tristezas, e então dentro de nós mesmos construimos o céu azul da nossa felicidade.

Obra divina, obra grandiosa é a do Pae Eterno que ama as suas creaturas sem distincção e reserva os seus bens a todas. Fosse a humanidade mais adiantada, houvesse uma equitativa distribuição de bens, e a pobreza desapareceria da terra. Deus dá tudo em prodigalidade, tanto que as sobras são destruidas ou desprezadas, quando poderiam fartar ás necessidades dos menos aquinhoados.

* * *

Mesmo alcançando os maiores gozos, na mansão dos eleitos, que alegria sentiriamos se tivéssemos perdido eternamente um ente caro, nas profundezas do inferno? Qual a mãe amantissima que não abandonaria o céu com todas as venturas para ir fazer companhia ao filho no inferno? Que alegria egoista a de gozar-se o céu enquanto gente da familia vive a gemer eternamente, sem consolo nem esperanças, em fogos e tormentos horroresos?

Dizem que há esquecimento de tudo, que os eleitos da gloria celestial esquecem os condemnados das trevas, mesmo que sejam do proprio sangue.

Mas que dura felicidade é esta que precisa olvidar infelizes abandonados aos castigos perennes, ao entrar o justo na bemaventurança?

* * *

A verdade é outra. Tal não acontecerá porque o Deus de amor, que nos criou, é differente do nosso modo de pensar e castigar. Procura tão somente fazer-nos ditos, contando que não desprezemos as suas leis sabias.

Aquelles que amamos, não os perderemos definitivamente com a morte. A familia ligada na terra, pelos laços affectivos, findas as penas purificadoras, com o seu limite breve ou longo ao transgressor, se reunirá um dia, numa vida melhor.

A razão repelle eternidade de soffrimentos e horrores, mesmo para os maiores criminosos.

As faltas serão castigadas. Somos juizes e executores da sentença ditada pela nossa consciencia. Recompensa e castigo

OUÇA
todas as 6^{as.} feiras
NA RADIO TUPI
(1.280 KILOCYCLOS)

O Programma

**3 SECULOS DE
EVOLUÇÃO MUSICAL**

(A Historia da Musica e dos Grandes Mestres)

Um programma de entretenimento e cultura, inedito no Brasil, offerecido pela

SUL AMERICA

Companhia Nacional de Seguros de Vida

Faça a Ondulação
de seus Cabellos
usando
LOCÃO
PHENOMENO
fortifica os Cabellos e
Elimina o Caspa

PREÇOS A Parfums TATOU - 8 Mac. Rio, Santos, 60 - R\$

PO' DE ARROZ

Mascotte
FINISSIMO ADERENTE
E DE PERFUME DELICADO
FORMULA FRANÇAESA
A' VENDA EM TODA A PARTE

ANEXO C

Folha de rosto do livro “História da Música” (1926) de Amélia de Rezende Martins

ANEXO D

Imagens do livro “História da música contada à juventude” (1935) de Margaret Steward e Francisco Mignone

Capa

"TEST" DO CAPITULO I

1. Tinham os membros da familia Weber talento musical?
2. Qual era a maior ambição do pai de Carlos Maria?
3. Weber, em criança revelou grandes aptidões musicais?
4. Qual foi o professor com que Weber muito aproveitou?
5. Por que Weber é considerado o fundador da opera romantica alemã?
6. O que sabe do carater de Weber?
7. Qual foi o musico que conseguiu que os restos mortais de Weber fossem trasladados para Dresde?
8. Conhece algumas composições de Weber para piano?

ANEXO E

Fragmento da coluna “História da Música pela Senhora Schumann Heink”
 (Para Todos 19 abr. 1930)

A musica nas primitivas éras

A mais primitiva flauta começou com um tubo só, chegando depois a um oitavo ou mais. Pequenos bambús ócos constituiram a base do instrumento. Por este meio, o homem conseguiu combinar os sons mais complicados.

Gritos musicaes, na opinião de muitos sabios, antecederam a palavra, como existem entre os passaros e animaes, que de outra maneira não pódem exprimir o que sentem. Assim os gritos de amor de outros tempos tinham notas estranhas, impressionantes que levavam uma mensagem através das montanhas á outra pessoa apaixonada.

ANEXO F

Fragmento de um caderno de história da música, de uma aluna do CDMSP, ditado pelo professor Mário de Andrade em suas aulas e datado entre 1923 e 1924

I

Primórdios da Musica¹⁵⁹

A Musica é a Arte de combinar os sons.

Sendo instinctiva ao homem, podemos adiantar que ella é tão velha quanto o proprio homem.

Todos os psychologos e esthetas concordam a esse respeito; [...]

Esses dois instrumentos são: a voz que produz o som, e as mãos que batendo uma na outra, produzem o rythmo. [...]

Entre os primitivos a musica era considerada de origem divina. Várias lendas o provam.

Na China dizia-se que a escala fora ensinada a Ling-Lang [?] pelo passaro maravilhoso Fuang-Huang, e os instrumentos remontavam a epocha em que o paiz fôra governado pelos espíritos celestes chamados Ki [?].

A vina [?] os Indús, dizia-se, invenção do deus Nereda.

O Egypcios acreditavam que os seus deuses Isis e Chot [?] tinham inventado a Musica.

Os gregos tambem tinham dado á Musica origem divina. O deus Hermes inventou a lyra, Apollo, a cythara e Pan, uma flauta de varios tubos:sinix [?].

Para os Germanos o deus Odin inventou a Musica.

Conta uma lenda Mexicana [?] que o deus Pescateploca [?] mandára construir uma ponte do céu á terra, para vir ensinar a Musica aos homens.

¹⁵⁹ Os próximos tópicos do caderno são: II Musica grega; III Era cristã; IV Idade áurea da canção popular; V Música medida e ensaios de polifonia; VI Flamengos; VII Madrigalistas; VIII Origem da ópera; IX Escola de ópera italiana; X Outras escolas de ópera; XI Bach, Haendel e Gluck e XII Haydn, Mozart e Beethoven, último tópico copiado.

Entre os nossos Indigenas, os Parecys, Urtiariti [?], especie de sacerdote e chefe espiritual da tribu é incumbino de conhecer os cantos dessa tribu, e nas festas de cerimoniaes religiosas, só elle podia iniciar os cantos. É também guardador das jararacas e flautas sagradas.

Nos primeiros tempos a musica teve parte saliente, quase que única, nas cerimoniaes religiosas e nas operações de magia.

_____ [sic] A musica oriental é inegavelmente a fonte da musica grega, que, por sua vez, é a fonte da musica actual. A musica oriental comprehende os diversos systemas que se desenvolveram na China, na India, na Asia Menor e no Egypto.

_____ [sic] Sabemos muito pouco a respeito dos Egypcios. É provavel que elles já conhecessem a relação entre os sons por meio de tintas [?], excepto que comparavam as notas da escala com a symphonia universal.

Já os instrumentos eram mais conhecidos. Os de corda dividiam-se em duas classes: A harpa, com maior numero de cordas, cada uma destas com o seu som proprio, e os alaudes, com poucas cordas, que, augmentadas ou diminuidas, davam sons diversos. A harpa egypcia chamava-se “rebuni” [?] e os alaudes “nabla”.

A lyra fôra introduzida no Egypto talvez por influencia dos assyrios. Tinham varias especies de flautas como: a flauta recta (men) [?] e a transversal (sebi) [?]. Grande numero de instrumentos de percussão: crotalus, timbales, tambores etc.

Pelas esculpturas egypcias devemos imaginar que tinham elles musica instrumental de conjuncto, que, aliás, não deve ter sido mais que um formidavel unissono com redundamentos de oitavas. Sabemos ainda que os egypcios tinham uma especie de melodia-typo “o maneros”, que se adoptava nas ocasiões mais diversas.

_____ [sic] A escala Chinezã é pentatonica, sem os semitons e descendente: fa, re, do, la, sol. Esta serie provinha tambem de uma serie de quintas.

A musica chinezã fôra estabelecida por Ling-Lung, 2500 annos antes de Christo. Entre os instrumentos chinezes lembraremos um que lhes é particular, o “king”, instrumento de percussão, composto de 10 pedras chromaticas, nas quaes se batia com um martello. Havia tympanos, tambores e muitos instrumentos de percussão em madeira e metal. Tinham tambem 3 especies de flautas: a recta (yô) [,] a transversal (tehe) [?] e flauta de Pan (sião). Tinham

ainda um instrumento complicado, o “tcheng”, que parece ser o embrião da harmonia. Entre os instrumentos de cordas lembramos o “hin”.

_____ [sic] O Indús conheceram os sete graus da escala, mas subdividiu em terços e quartos de tons, chamados “srutis” [?]. Somavam assim 22 graus da escala.

Seu systema musical era complicadissimo, contendo 960 tonalidades. Consideravam, no entanto, a tonalidade de modo diverso do nosso. Cada escala dava origem a mais 6 tonalidades, conforme a nota em que começavam. Parece, no entanto, que tudo isso é pura complicação theorica.

Grande numero de instrumentos de percussão. Alguns de sopro parecidos com trompas e trombones, além das flautas, e varios instrumentos de corda, entre os quaes o complicadissimo musical, a “vina” de 7 cordas e a tambuna [?] de 3 ou 4 cordas.

_____ [sic] A musica na Assyria e na Chaldea deriva do Egypto. Entre os seus instrumentos destacamos a “sambuca”, especie de chytara horizontal. A lyra parece ser um instrumento de origem assyria. Tinham tympanos, tambores, flautas e trompas rectas. A musica fazia parte integrante na vida religiosa e social dos hebreus. É mesmo provavel que tenha attingido grande desenvolvimento entre elles. Assim é que os psalmos estão cheios de referencias a musica: aliás, desde o primeiro livro da biblia já se fala em Jubal, como inventor de “kinner” [?]. A musica religiosa [?] executada unicamente pela casta dos levitas. No templo de Salomão havia 1000 cantores divididos em 288 coros. Não é possivel saber-se ao certo, se os hebreus tiveram notação.

Entre os instrumentos usados pelos hebreus estavam: o chofar, o kerem [?], a trompa recta, diversas formas de flautas, entre as quais o chalit [?] [,] o kinnor, o psalterio, o [sic] timbales, o aduf, sistros.

_____ [sic] A musica Arabe

(RESUMO de história da música [entre 1923 e 1924])

ANEXO G

Título das 54 palestras previstas para o programa de Palestras de História da Música da Discoteca Pública do Departamento de Cultura de São Paulo

- 1 – Canções dos séculos XIV – XV e música instrumental dos séculos XIII XV
- 2 – Música profana e religiosa dos séculos XV a XVII.
- 3 – Instrumentos de corda-e-tecla dos séculos XVI a XIX.
- 4 – Madrigalistas dos séculos XVI ao XVII.
- 5 – Música francesa dos séculos XVII a XVIII.
- 6 – Música alemã dos séculos XVII ao XVIII
- 7 – Música italiana dos séculos XVII ao XVIII.
- 8 – A sonata classica
- 9 – A Sinfonia
- 10 – O Romantismo
- 11 – O Poema Sinfônico
- 12 – O Nacionalismo Musical
- 13 – O Lied Alemão do século XIX.
- 14 – O Impressionismo
- 15 – Música contemporânea
- 16 – Música russa contemporânea
- 17 – Música francesa
- 18 – Música inglesa
- 19 – Música alemã
- 20 – Música italiana
- 21 – J. S. Bach

- 22 – Debussy
- 23 – Palestrina
- 24 – Mozart
- 25 – Haydn
- 26 – Beethoven
- 27 – Strawinsky
- 28 – Schumann
- 29 – Ravel
- 30 – Händel
- 31 – Schubert
- 32 – Milhaud
- 33 – Cesar Franck
- 34 – Gluck
- 35 – Brahms
- 36 – Canções francêsas de autores contemporaneos (Fauré, Debussy, Ravel, Duparc, etc.).
- 37 – Manuel de Falla
- 38 – Chopin
- 39 – Monteverdi
- 40 – Música polonesa
- 41 – Fauré
- 42 – Liszt
- 43 – Albeniz e Granados
- 44 – Weber
- 45 – Wagner
- 46 – Saint-Saens
- 47 – Música tcheco-eslovaca (Dvorak, Smetana, Suk, Martinu, etc.).

48 – Paul Dukas

49 – Rimsky-Korsakow

50 – Prokofieff

51 – Música húngara (Bela Bartok, Kodaly, etc.).

52 – Berlioz

53 – Mendelssohn

54 – Ricardo Strauss

Transcrição de parte do documento (Plano de Palestras e Concertos de Discos [s.d.])

ANEXO H

Transcrição de fragmentos do texto “Fonografia pedagógica” de F. Curt Lange (Lange 1934)

LAS EXPLICACIONES MUSICALES

Algunas indicaciones

Las explicaciones dadas a conocer a continuación, están destinadas no solamente a su empleo en audiciones musicales, sino a la vez para aumentar los conocimientos del magisterio en materia musical.

Como ya se dijo en el prólogo, se considera algo perjudicial dar a conocer estas explicaciones mediante la lectura. Sería preferible que fuesen dadas a conocer libremente por el maestro. Solamente en las biografías de algunos músicos, incluidas en las explicaciones, el autor da una importancia muy grande a una pronunciación exacta, palabra por palabra, de la descripción de una personalidad artística. Con ello se pretende evitar las falsas y muchas veces grotescas apreciaciones de que fueran objeto muchos compositores.

Se observará que todo el relato de la figura y vida de un compositor, encierra una enseñanza moral muy honda. Sacar a luz las pequeñeces de la vida diaria de aquellos hombres superiores, mediante historietas de dudoso origen o anécdotas inventadas por generaciones posteriores no conduce a resultado alguno. Desde luego, estos relatos biográficos pueden hacerse solamente en audiciones especiales compuestas exclusivamente de obras del correspondiente autor.

También considera conveniente dedicar breves palabras a la figura singular de algunos ejecutantes o conjuntos. Al poseerse discos de Yehudi Menuhin debe hacerse resaltar antes de su ejecución, la figura genial de este muchacho virtuoso. Cuando toca Paderewski su minué, conviene hablar de su excepcional figura y del elevado puesto político que ocupó años atrás en Polonia (Presidente de la República). Ante todo debe recurrirse a pequeños relatos de esta categoría cuando se trata de niños, como en el caso del coro del colegio Santo Tomás de Leipzig.

Las explicaciones musicales siempre exigirán cambios insignificantes pero necesarios, de acuerdo con el programa que se confecciona. Cuando existen dos obras de un mismo autor, parecidas en contenido o ejecutadas por idéntico instrumento o conjunto, se considera conveniente no separarlas con el fin de conseguir una apreciación profunda de la modalidad

de una autor. Cito a Mendelssohn, en su Scherzo y Marcha nupcial del “Sueño de una noche de verano”, o a Scarlatti, en su Pastoral y Capricho. Como se trata de obras que contrastan en contenido, sirven de atenuante en el caso cuando se constata la falta de variación de autores.

Las frases señaladas con [] no tienen por qué ser incluídas en la lectura para los niños. En general debe evitarse anunciar más que el título estricto de la obra. Tonalidad, opus, obra total a que pertenece el fragmento, etc., no interesa al niño. El niño se encargará de establecer la diferencia entre una mazurca y otra de Chopin, sin que sea necesario señalar obra y número de cada una. De paso se establece otro elemento más para fortalecer la memoria musical de los niños.

Incluyendo las explicaciones, una audición musical no debe nunca excederse de treinta minutos. En audiciones dedicadas a un solo instrumento no deben figurar más de cuatro a cinco obras.

Será fácil para todo maestro bien inspirado escribir unas breves líneas sobre los respectivos instrumentos, debiendo servir de ejemplo la explicación escrita sobre la flauta.

Se deja nuevamente constancia que en ningún momento existió un plan definido para la creación de este libro, sino el deseo de reunir un número de explicaciones y experiencias para ponerlas al servicio de muchos maestros, deseosos de hacer algo en el terreno de la enseñanza estética. Esta reunión de elementos no pudo tener en cuenta la música italiana e inglesa. El volumen se hubiera vuelto demasiado extenso. En cambio, una acogida favorable de esta pequeña obra podría hacer viable la ampliación del volumen mediante la inclusión de muchas obras cuya falta se lamenta sinceramente.

La abreviatura H. M. V. significa “His masters voice” (La voz de su amo): la fábrica central se encuentra en Londres, teniendo sucursales en Alemania, España, Francia e Italia. La marca “Victor” es norteamericana y a la vez fábrica gemela de “His masters voice”.

Las marcas “Polydor” y “Odeon” son alemanas, con sucursales en los principales centros musicales europeos. La marca “Columbia” tiene su fábrica central en Londres y otras en Estados Unidos de Norte América e Italia.

La marca “Brunswick” (E. U. de Norte América), liquidó sus existencias en los países del Río de la Plata, haciéndose algo más difícil su adquisición. Las impresiones de la marca “Pathé” (Francia) son generalmente deficientes y la calidad del disco no tiene comparación con los anteriormente mencionados. Por ello, debe recurrirse a esta marca solamente en el caso cuando no es posible obtener la impresión en otras marcas.

Debido a la falta de espacio, el autor se vió obligado a abreviar, en último momento, muchas de las indicaciones indispensables para facilitar la adquisición de discos. También la compaginación ofrecerá menos comodidad para el lector, sea por el tipo de letra como por el aprovechamiento total de los espacios libres. He aquí la tabla de abreviaturas:

B	Brunswick	Pa	Pathé
C	Columbia	Par	Parlophon
HMV	His masters voice	Po	Polydor
O	Odeon	V	Victor

Cuando citamos, para mayor comodidad, las sucursales de fábricas correspondientes a letras y numeración de los discos, figuran una o dos letras mayúsculas entre paréntesis: (AL), Alemania; (AR), Argentina; (E), España; E. U. de Norte América (EU), (F), Francia; (I), Italia, cuando una marca no trae indicaciones como las precedentes, se entiende que es la fábrica matriz.

El color de la etiqueta o sello de un disco no sufrirá abreviatura alguna, el diámetro estará señalado con D y la duración de una obra (en minutos) con una M, teniendo por lo tanto una indicación completa el siguiente aspecto:

HMV (AL) – DB 1266 – rojo – D 30 – M 4

NOTA – En números subsiguientes publicaremos la nómina de los discos, seleccionados por el señor Profesor Lange con los fines a que hace referencia en este prólogo.

FRANCISCO CURT LANGE

FONOGRAFÍA PEDAGÓGICA

(Conclusión)

Andante y final, [del Concierto para flauta y orquesta]

Ejecuta el flautista Juan Amadio – HMV – C 1533 – guindo –

D 30 – M 8

Esta deliciosa obra fue escrita por Mozart para flauta y orquesta. Vosotros ya conocéis la flauta de audiciones anteriores. También hoy podréis apreciar su sonido dulce y suave, de una abundante variedad de expresiones.

Esta obra consta de dos partes. La primera es lenta. La flauta canta una hermosa melodía mientras la orquesta acompaña y subraya.

(Hágase oír el Andante)

La segunda parte de esta obra es más movida. La flauta ejecuta con rapidez los pasajes y teje, conjuntamente con la orquesta, delicadas guirnaldas. Es un diálogo encantador que sostiene la flauta y su acompañante, la orquesta. Aquella parece formular preguntas las que contesta de inmediato la orquesta, terminando ambos en conjunto, con mucha decisión y firmeza.

(Hágase oír el Final).

Fragmentos de la ópera “La flauta mágica”

Encontrándose en la gloria máxima de su carrera de artista, conquistada con un sinnúmero de obras de un valor incalculable, Mozart seguía siendo pobre y se encontraba en el mayor desamparo. Nunca había dado importancia al dinero que ganaba, porque vivía solamente para su arte. Y cuando recibía alguna suma por una de sus composiciones, pronto desaparecía en pago de deudas o ayudando, con su generosidad de siempre, a algún amigo necesitado. En los últimos años de su corta vida, esta se había vuelto muy difícil. La esposa de Mozart se encontraba enferma, él mismo no poseía una salud muy fuerte y para mayor desgracia, no contaba con muchos discípulos y ningún puesto en la corte del emperador. Tanto este como el pueblo se habían olvidado del genio que vivía entre ellos y de la obligación de ayudarlo para proporcionarle las comodidades que merecía tan extraordinario artista.

Fue en los momentos de difícil situación cuando un amigo le pidió que escribiera la música para una obra titulada “La flauta mágica”. De inmediato se puso a trabajar en ella y cual si presintiera su muerte cercana, quiso dejar a la humanidad un recuerdo perpetuo de su alma sublime, volcando en esta obra las más hermosas melodías de su fantasía exuberante. Una vez concluida la composición de la música, Mozart mismo dirigió el estreno de “La flauta mágica”, pero a los pocos días tuvo que guardar cama. El exceso de trabajo había quebrantado su salud y a los dos meses, luego de haber podido apreciar el éxito alcanzado, falleció trágicamente. Mientras tanto, el público aplaudía con un entusiasmo indescriptible la obra y recién después de haber desaparecido su autor, parecía darse cuenta de la pérdida irreparable de un genio al que en vida nunca supo hacerle justicia.

A continuación vais a escuchar de “La flauta mágica” algunas páginas muy hermosas.

Nota: En estas breves explicaciones no se ha mantenido el orden de las arias, ni tampoco la explicación detallada del argumento. Se ha buscado tan solo identificar la capacidad de asimilación, hilvanando ligeramente un fragmento con otro.

Soy el pajarero, (aria de Papageno)

Canta el barítono Ewald Böhmer – HMV (AL) – EG 2133 – guindo

En esta parte aparece un alegre cazador de pájaros, de nombre Papageno. Vive en un bosque inmenso del que sale solamente cuando desea vender el resultado de su trabajo: una jaula llena de pajaritos cantores.

Lleva una pequeña flauta y cada vez que termina una estrofa de su canción, la toca brevemente. Vais a descubrir muy pronto este primitivo instrumento.

Papageno desea una compañera, (aria de Papageno)

Canta el barítono Ewald Böhmer – HMV (AL) – EG 2133 – guindo

D 25 – M 3

Ahora vais a escuchar otra canción de Papageno. La reina de la noche, cuyo castillo se levanta muy cerca del bosque de Papageno, ha solicitado su ayuda para encontrar una hija suya que fue llevada cautiva a un reino vecino. Con tal fin, le regaló un juego mágico de campanillas. Toda vez que necesitara algo o que se viera apremiado por circunstancias adversas a su propósito, no tenía más que tocar las campanillas y de inmediato, el objeto deseado aparecía misteriosamente.

Se le ocurrió a Papageno pedir una compañera. Siempre había estado solo, y ahora resolvió pedir una Papagena para que lo cuidara en su soledad. La orquesta acompaña su canto mientras Papageno toca su maravilloso juego de campanas.

ANEXO I

Fragmentos do “Student’s Notebook” do MAH da NBC

“Student’s Notebook” – Capa – (NBC MAH 1938)

“My Musical Family”

FIRST CONCERT

SERIES A

OCTOBER 7, 1938

1. SCHERZO from SYMPHONY NO. 5 IN B-FLAT

Glazounov

2. SPINNING SONG

Mendelssohn

3. CHINESE DANCE, from “NUTCRACKER SUITE”

Tchaikovsky

4. LONDONDERRY AIR

arr. Grainger

5. MARCH from “TANNHÄUSER”

Wagner

In the back of this book you will find a picture of Mendelssohn. Cut it out and paste it in this frame.

MENDELSSOHN

Check (✓) the correct ending; then cross out the incorrect endings.

- Mr. Damrosch calls the orchestra his “Musical Family” because the instruments are all musically
alike. related. different.
- The language of music is remarkable because it can be understood by
people of different nations. music students. composers.
- Glazounov’s Scherzo is
slow. sad. lively. dreamy.
- In Mendelssohn’s “Spinning Song” the whirl of the spinning wheel is suggested in
the melody. accompaniment.
- The March from “Tannhäuser” is
stately. gloomy. playful.

- In what way are the orchestral instruments like different persons in a family?.....
- Does music always tell you something, or does it often simply make you feel what it expresses?

INDEX

Including pronunciation of composers' names, dates and places of birth, and dates of death.

	Page		Page
Auber (<i>Oh-bair</i>), Daniel F. E.: 1782—Caen, France—1871. Overture to "Fra Diavolo"	22	Meyerbeer (<i>My'er-bair</i>), Giacomo: 1791—Berlin, Germany—1864. Torch Dance in B-Flat	18
Bach (<i>Bahkh</i>), Johann Sebastian: 1685—Eisenach, Germany—1750. Air for the G String	6	Mozart (<i>Moh'tsart</i>), Wolfgang Amadeus: 1756—Salzburg, Austria—1791. Finale from Clarinet Concerto in A	12
Polonaise from Suite in B Minor	12	Finale from Concerto for Violin and Viola	6
Beethoven (<i>Bai'thoven</i>), Ludwig van: 1770—Bonn, Germany—1827. Scherzo from Symphony No. 3	16	Pantomime from "The Little Trifles"	6
Andante from Symphony No. 5	8	Pienné (<i>Peeair-nay'</i>), Gabriel: 1863—Metz, Lorraine—1837. Entrance of the Little Fauns, from "Cydalise"	16
Finale from Symphony No. 9	8	Ravel (<i>Rah-vel'</i>), Maurice: 1875—Ciboure, France—1937. Alborada Del Gracioso	24
Minuet from Trio for Two Oboes and English Horn	14	Beauty and the Beast, from "Mother Goose" Suite	18
Berlioz (<i>Bair'lee-oss</i>), Hector: 1803—nr. Grenoble, France—1869. Dance of the Sylphs, from "The Damnation of Faust"	10	Introduction and Allegro for Harp and Orchestra	10
Scene in the Country from "Fantastic" Symphony	22	Rossini (<i>Ros-see'nee</i>), Gioacchino: 1792—Pesaro, Italy—1868. Introduction to Overture, "William Tell"	8
Bizet (<i>Bee-zay</i>), Georges: 1838—Paris, France—1875. Dragoons of Alcalá, from "Carmen" Suite No. 1	14	Saint-Saëns (<i>Sanh-Sawnhss</i>), Charles Camille: 1835—Paris, France—1921. The Elephant, from "Carnival of the Animals"	8
Brahms, Johannes: 1833—Hamburg, Germany—1897. Cradle Song	20	The Royal March of the Lion, from "Carnival of the Animals"	10
Finale from Symphony No. 1	16	Schubert (<i>Shoo'bairt</i>), Franz Peter: 1797—Vienna, Austria—1828. Andante from Symphony in C Major	14
Love Song Waltzes: No. 1, No. 11	20	Who is Sylvia?	20
Charles, Wolsely: contemporary—England. The Green-Eyed Dragon	20	Strauss (<i>Shtrouss</i>), Johann, Jr.: 1825—Vienna, Austria—1899. Polka, "Thunder and Lightning"	22
Damrosch, Walter: 1862—Breslau, Germany. Iphigenia's Farewell, from "Iphigenia in Aulis"	8	Tchaikovsky (<i>Chy-kov'shee</i>), Peter Ilich: 1840—Kamsko-Votinsk, Russia—1893. Chinese Dance, from "Nutcracker" Suite	4
The Hunting Horns	16	Dance of the Toy Flutes, from "Nutcracker" Suite	12
Franck (<i>Frankh</i>), César Auguste: 1822—Liège, Belgium—1890. Second Movement from Symphony in D Minor	14	Dance of the Sugar Plum Fairy, from "Nutcracker" Suite	24
Glazounov (<i>Glah-zoo-nov</i>), Alexander: 1865—St. Petersburg, Russia—1936. Scherzo from Symphony No. 5	4	Waltz of the Flowers, from "Nutcracker" Suite	10
Grainger, Percy Aldridge: 1882—Melbourne, Australia. Londonderry Air	4	First Movement from Piano Concerto in B-Flat Minor	10
Molly on the Shore	6	First Movement from Symphony No. 4	22
Grieg (<i>Greeg</i>), Edvard Hagerup: 1843—Bergen, Norway—1907. Anitra's Dance from "Peer Gynt" Suite	24	Finale from Serenade, Opus 48	6
Hadley, Henry Kimball: 1871—Somerville, Mass.—1937. Shoemaker Street, from "The Streets of Peking"	24	Verdi (<i>Vair'dee</i>), Giuseppe: 1813—Le Roncole, Italy—1901. March from "Aida"	16
Handel (<i>Handel or Hendel</i>), George Frederic: 1685—Halle, Saxony—1759. Hornpipe from "Water Music"	12	Wagner (<i>Vahg'ner</i>), (Wilhelm) Richard: 1813—Leipzig, Germany—1883. March from "Tannhäuser"	4
Lalo, Victor Antoine Édouard: 1823—Lille, France—1892. Introduction to Overture, "Le Roi d'Ys"	12	Song to the Evening Star, from "Tannhäuser"	18
Martin, Easthope: 1883—Storport, England—1925. Come to the Fair	20	Introduction to Act III, from "Lohengrin"	18
Mendelssohn-Bartholdy, Felix: 1809—Hamburg, Germany—1847. Intermezzo from "A Midsummer Night's Dream"	14	Entrance of the Gods into Valhalla, from "The Rhinegold"	22
Spinning Song	4	Procession of the Knights of the Grail, from "Parsifal"	24

ANEXO J**Fragmentos do “Instructor’s Manual” do MAH da NBC** **“Instructor’s Manual” – Capa – (NBC MAH 1935)**

William Damrosch

“Instructor’s Manual” – Foto de W. Damrosch – (NBC MAH 1935)

SUGGESTIONS TO TEACHERS

In response to numerous requests for information regarding methods of utilizing these broadcasts in the classroom, the following suggestions, prepared by Dr. Will Earhart and Miss Sudie L. Williams, are offered, with grateful acknowledgment to the authors.

SECTION I

Suggestions to teachers prepared by Dr. Will Earhart, Director of Music in the Pittsburgh Public Schools and Chairman of the Advisory Board, NBC Music Appreciation Hour.

Series A

I. *General Preparation.* Results will be best, if in the NBC Music Appreciation Hour the children merely extend to music which they can not themselves produce an attitude of appreciation which they have developed as a result of their own dealings with music in their classrooms.

- A. To develop appreciation through classroom procedure the children should have learned:
1. To sing with lovely tone.
 2. To have a good "ear" for tone.
 3. To listen to, remember and reproduce music upon very few hearings.
 4. To respond to rhythms and enjoy (which means "appreciate") them as varied *modes of motion*.
 5. To observe rudimentary factors of musical design and find interest and charm in the manner in which tones behave.

II. *Specific Preparation.* Music is not ours to enjoy until it is "out of the air" and "in our heads." An elaborate composition can not be stored "in the head" on one hearing. Repeated hearing, to the point of remembering, is consequently the best preparation. Therefore:

- A. 1. Procure phonograph records of the entire series, if possible as soon as the list is announced.
2. Begin with the shortest pieces (those most nearly of the length, the simplicity and the moods of the children's songs) and play into the list gradually by means of the records.
 3. Do not ask the children about the music after they have heard it only once. (None of us has much to say about a picture, a person, a building, a machine, a piece of music, which has just at the moment come into our sensorium. If *curiosity* is aroused, it is the most that one should expect. Of course, if curiosity causes questions to be asked on the first hearing, the teacher may talk sufficiently to answer them. In that case it would be well to remember that the less communicative the teacher appears to be, the more eager for information the pupils will become.)

4. After the pupils have become well acquainted with a piece, and at moments when they evince the most interest, the teacher may discuss the piece and related matters *with* the children—not teach or quiz them. Appreciation droops when didacticism blazes pitilessly. The discussion may embrace:

- (a) Title and Composer (knowledge taken for granted, and merely mentioned, as is proper in polite discussion.)
- (b) Recall, by singing, the principal theme or themes of the composition under discussion.
- (c) The charm of this part or that (immediately played on phonograph or on piano, if teacher is capable) as teacher or some pupil may feel it.
- (d) Why it charms us when it does that particular thing.
- (e) Whether the piece "hangs together" almost to the point of monotony, or whether it moves on and on as fancy leads, to nowhere in particular, or whether it has just enough of "same" and "different" (unity and variety) to please us.
- (f) Whether it tries to please us as music or tries to make us think about something else than the music itself.
- (g) Whether we could like it, no matter what it was "about," if it did not make sounds that come pleasingly into our ears. (Etc., etc. All "stepped down" to the children without patronizing or ingratiating.)

B. Perform in the Rhythm Band practice all pieces in the list that are appropriate for the purpose.

C. Play on piano from time to time, as incidental to the school program, and as "concert intermission," any or all of the pieces. The Marches may be used for school marching; if the school has Eurhythmics, some of the music can be used for that purpose.

Series B

I. *General Preparation.* Results will be best if in the NBC Music Appreciation Hour the children merely extend to music which they can not themselves produce an attitude of appreciation which they have developed as a result of their own dealings with music in their classrooms.