

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA

Grupo Música Viva

HISTÓRIA DAS ARTES III
Aluno: Hugo Leonardo Ribeiro
Prof. Adálvia Borges
Setembro de 2000

ÍNDICE

Resumo	03
Introdução	04
Compositores Nacionalistas	06
Grupo Música Viva	10
Compositores pós Música Viva	
Conclusão	
Anexos	
Bibliografia	

Resumo

Esse trabalho faz parte da avaliação de História das Artes III, no qual cada aluno tem como objetivo pesquisar e apresentar, oralmente e por escrito, um tópico previamente selecionado pelo professor, dentro do programa da disciplina.

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa sobre o Grupo Música Viva. Um movimento renovador dentro da música brasileira do século XX, idealizado e organizado pelo flautista, regente, professor e compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter.

Para melhor entendermos a posição estética assumida pelos participantes do Música Viva (H. J. Koellreuter, Claudio Santoro, Guerra Peixe, Eunice Catunda entre outros), faz-se necessário uma análise dos acontecimentos que antecederam a chegada do jovem Koellreutter ao Brasil, como a Semana de Arte Moderna de 1922, e a imposição estética ditada pelo escritor e musicólogo Mário de Andrade à toda uma geração de novos compositores, em busca de uma identidade musical brasileira. Neste campo abordaremos além do próprio Mário de Andrade, alguns compositores que tiveram maior projeção como: Villa-Lobos, Luciano Gallet, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri.

Por fim, será abordada a influência do grupo do ponto de vista musical-composicional nas gerações de compositores posteriores, e as vertentes estéticas resultantes, como o manifesto Música Nova e o Grupo de Compositores da Bahia.

Introdução

Em todas as vertentes artísticas, a história é recheada de períodos ou escolas, e logo em seguida bruscas rupturas das leis estéticas vigentes de modo a formar uma nova escola ou período.

Quase sempre influenciado por motivos sócio-econômicos, essa quebra de valores suscita uma transformação na sociedade que se reflete nas artes. Tal momento de ruptura¹ é de grande valia para a continuidade dos acontecimentos nas artes em geral. É necessário se desprender do passado para melhor ver o futuro, reciclando os conhecimentos adquiridos para alcançar novas fronteiras, abrindo novas portas e possibilidades de realizações.

Assim foi com a Cameratta Bardi e toda a revolução musical do séc. XVII, com o surgimento do estilo monódico declamatório em reação aos requintes do contraponto e das técnicas escolásticas. O mesmo aconteceria na pintura dois séculos depois quando Pablo Picasso e Georges Braque criaram o Cubismo no início do século XX, em Paris, um estilo artístico que rompeu com a idéia de que a arte devia retratar com fidelidade a natureza. Esse movimento abandonou as noções tradicionais de perspectiva.

Como eclosão de todo um movimento que se formava desde o início do século, a Semana de Arte Moderna simbolizou a ruptura com o passado. Figuras como Anita Malfati, Oswald de Andrade, Victor Brecheret, Di Cavalcante, Graça Aranha, Mário de Andrade entre outros artistas, enfrentavam o conservadorismo da Academia Brasileira de Letras e os críticos de arte.

Sabendo que a música brasileira jamais coincidiu com a música européia, sempre consideravelmente atrasada, é fácil imaginar que o mesmo aconteceu na SAM. "Diferentemente da literatura, que se articula sobre uma estrutura preexistente que é a linguagem oral, conhecida e dominada pelas pessoas desde a infância; a música requer um domínio técnico que somente a experiência e vivência sonora podem dar".²

¹ Entenda-se por "momento de ruptura" como uma linguagem figurativa, pois sabemos que os processos que levam à mudança de um pensamento em voga leva anos, ou até mesmo, décadas para ser consumado, não acontecendo da noite para o dia como a expressão dá a entender.

² Moraes, J. Jota. Música da Modernidade.

Como diz Elizabeth Travassos: "À luz da musicologia e da história da música, a produção das primeiras décadas do século XX testemunham o atraso brasileiro e o descompasso entre evolução musical e literária. A SAM parece musicalmente desatualizada com relação às ocorrências simultâneas nos círculos modernistas de Paris e Viena, nos quais se consumava a ruptura do sistema tonal, dando lugar a politonalidade e ao dodecafonismo".³

Assim sendo, toda essa "rebeldia" não foi cultuada no campo musical, vide Villa-Lobos, o "Compositor da Semana de Arte Moderna"⁴, que apresentara obras "derivadas do pós-romantismo, sem o modernismo de outras obras da época, como seu ballet Amazonas".⁵ É importante salientar que este modernismo descrito por J. M. Neves se resume à utilização de blocos sonoros rítmicos e percussivos, a exemplo da Sagração da Primavera de Igor Stravinsky, ou o uso de politonalidades. No mais suas composições derivam da escola impressionista, e do pós-romantismo de Liszt.

Mesmo os intérpretes chegaram a manifestar atitudes controversas, como o caso da pianista Guiomar Novaes criticando a inclusão da composição de Eric Satie "D'Edriophthalma" na SAM, peça essa que satiriza a marcha fúnebre de Chopin; ao mesmo tempo em que se diz admiradora de "todas as grandes manifestações de arte, independente das escolas a que se filiem".⁶

Tudo isto serve para demonstrar como estava enraizada a noção romântica de música como "expressão da alma" no público brasileiro do início do século, acostumada ao lirismo das óperas italianas e virtuosismos pianísticos das composições românticas, o que Mário de Andrade chamava de "pianolatria".

Interessante é o fato de Mário de Andrade sempre defender a funcionalidade da obra de arte, corrente essa bastante divulgada no início do século, quando do surgimento das escolas neonacionalistas, porém só a aplicava à música, uma vez que as obras apresentadas durante a SAM não tiveram diretamente destino social, nem educativo, e sim de ruptura com a estética vigente, substituindo-a por uma nova visão da arte, visão essa que não seria idêntica as correntes européias (futurismo, expressionismo, impressionismo e modernismo), mas uma reciclagem delas adaptadas à realidade nacional.

Mas apesar de começar como movimento renovador e de ruptura do passado, o modernismo logo se transformaria num nacionalismo menos radical, a chamada segunda fase do modernismo (1930 - 1945), onde os poetas e literatos passam a ampliar a temática, deixando de ser apenas o particular e tendendo ao universal, e o regionalismo (preferência por romances). Nesta fase a música brasileira estava na transição entre a "segunda e terceira geração nacionalista".⁷ Começam a surgir então, compositores como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Luciano Gallet, todos mantendo relações fiéis com Mário de Andrade, o grande Papa do nacionalismo brasileiro.

Compositores Nacionalistas

Villa-Lobos já era músico formado e compositor de certo destaque quando aconteceu a SAM, não sendo influenciado por Mário de Andrade assim como o foi Camargo Guarnieri entre outros, porém "compartilhavam da mesma filosofia musical, como defensores da funcionalidade da obra de arte, de seu destino social e educativo".⁸ Mas, diferentemente de outros compositores, a brasilidade da obra de Villa-Lobos era

³ Travassos, Elizabeth. Modernismo e Música Brasileira, pág. 26.

⁴ Neves, José Maria. Música Contemporânea Brasileira, pág. 36.

⁵ Idem, Ibidem, pág.37.

⁶ "Semana de Arte Moderna" (Artes e artistas). O Estado de São Paulo, 15 de fev. 1922. Citado em "O Coro dos Contrários", pág. 77.

⁷ Definição utilizada por Vasco Mariz para definir a escola estética e classificar os compositores brasileiros.

⁸ Neves, José Maria. Música Contemporânea Brasileira, pág.50.

espontânea, de seu contato direto com a música folclórica e popular na infância e adolescência em rodas de choros. Além dessa vivência acrescentem-se elementos tomados do folclore de diversas regiões, e até mesmo temas indígenas, misturados com técnicas composicionais tradicionais, e teremos uma mostra da sonoridade do compositor.

Segundo Elizabeth Travassos: "A fase aguerrida encontrou um alvo ótimo nas óperas sobre temas brasileiros de Carlos Gomes, subitamente transformado de maior glória da música brasileira, em emblema do passado". Nas discussões sobre Carlos Gomes e Villa-Lobos, havia sempre "apologistas e detratores para cada lado"⁹, mas Villa-Lobos quase sempre era tratado como talento promissor, o que viria a comprovar anos mais tarde, reconhecidamente o compositor brasileiro mais tocado no exterior. A polêmica gerada entre os dois compositores teve como épico a discussão entre Menotti Del Picchia, defensor da vanguarda e Oscar Guanabari, respondendo em memória da tradição artística. Este episódio em breve se repetiria, com outros personagens, mas ideais semelhantes, como veremos mais adiante.

Na maioria dos livros que tratam da história da música no Brasil, Luciano Gallet encontra-se como uma unanimidade, pelo fato de ser o "primeiro compositor brasileiro a interessar-se pelo estudo sistemático e científico do folclore nacional, deixando significativa obra musical e musicológica sobre o assunto".¹⁰ Porém, seu falecimento precoce, aos trinta e oito anos, foi um dos principais responsáveis pelo seu quase completo esquecimento.

Aluno de Glauco Velasquez, que muito o influenciou no uso de cromatismos, e posteriormente de Darius Milhaud, com quem compartilhava a admiração pelas manifestações populares e pela música de seu ex-mentor, conjugando esforços na extinta Sociedade Glauco Velasquez. Dizem alguns autores que Milhaud teria sido responsável pelo incessante interesse de Gallet no estudo do folclore nacional. Dessa necessidade de luta pela afirmação do nacionalismo, haverá um ponto encontro entre suas teorias e as de Mário de Andrade. Como dirá Gallet: "Fugir ao meu eu e adaptar-me neutro ao brasileiro".¹¹ Elizabeth Travassos faz a seguinte comparação: "Se o lema de Villa-Lobos é 'Eu sou Eu', o de Luciano é um dos mais delicados 'sejamos nós'".

Talvez seu maior legado, além dos "Estudos de Folclore", tenha sido a criação da cadeira de folclore no Instituto Brasileiro de Música, durante sua administração, no início do mandato de Getúlio Vargas, simbolizando sua luta pelo maior entendimento das bases do nacionalismo.

Descendente de italianos, Francisco Mignone teve sua formação musical nessa escola, tanto por influência familiar, como pelo próprio círculo acadêmico paulista, dominado por professores italianos radicados em São Paulo.

Sob o pseudônimo de Chico Bororó, Mignone escreveu valsas, tangos e maxixes, somente assinando composições com o nome de batismo a partir de 1917. Essa necessidade de separar obras sérias, das de cunho popular é explicada posteriormente pelo próprio compositor: "É que naquelas priscas eras do começo do século, escrever música popular era coisa defesa e desqualificante mesmo".¹² Mas o mesmo se deu com Guerra Peixe, que também escrevia boleros, sambas e choros com pseudônimos e posteriormente expurgados de seu catálogo de obras por ele mesmo organizado.

Depois de uma longa estadia na Itália, possível através de uma bolsa de aperfeiçoamento, e uma série de peças e óperas no estilo italiano, o compositor se rende ao nacionalismo influenciado pelas idéias de Mário de Andrade, que o tinha como o compositor brasileiro vivo de maior domínio técnico composicional, mas "excessivamente

⁹ Wisnik, José Miguel. O Coro dos Contrários, pág. 81.

¹⁰ Neves, José Maria. Obra cit., pág. 56.

¹¹ Idem, Ibidem, pág. 58.

¹² Travassos, Elizabeth. Obra cit., pág. 11.

traído pela chamada 'música universal', sem reparar que a verdadeira universalidade, senão a mais aplaudida, pelo menos a mais fecunda e enobrecedora, é a dos artistas nacionais por excelência".¹³ Dono de vasta obra composicional, Mignone esteve sempre alheio às renovações estilísticas e estéticas musicais surgidas com o passar dos anos, "prendendo-se sempre a certas fórmulas, justificadas no período combativo do nacionalismo, mas logo ultrapassadas".¹⁴

Porém, em carta escrita a Vasco Mariz, Mignone desfaz essa idéia de conservador: "Nada me assusta e aceito qualquer empreitada desde que possa realizar música... Posso escrever uma peça em dó maior, menor, sem dor nem pejo, assim como elaborar conceitos de música tradicional, impressionista, expressionista, dodecafônica, serial, cromática, atonal, bitonal, politonal e quiçá, se me der na telha, de vanguarda com toques concretos, eletrônicos... Tudo se pode realizar em arte, desde que a obra traga uma mensagem de beleza e deixe no ouvinte à vontade de querer ouvir mais vezes a obra. Não acontece isso também nas outras artes?".¹⁵

Considerado por muitos o mais importante compositor brasileiro, Camargo Guarnieri foi talvez o mais conservador e reacionário. Personagem da ilustre discussão surgida entre a velha escola nacionalista e o grupo Música Viva em meados de 1950, Guarnieri foi provavelmente o discípulo mais combativo de Mário de Andrade.

Das freqüentes idas à casa de Mário de Andrade, Guarnieri teve acesso a discussões filosóficas, estéticas e sociológicas que ajudaram a formar sua vasta cultura; cultura essa importantíssima para "compositores que abraçam correntes estéticas que se justificam por postulados de caráter sociocultural"¹⁶, como o nacionalismo em que ele defendia. Num artigo seu publicado na Revista Brasileira de Música em 1943, Guarnieri fala sobre Mário de Andrade, e as muitas vezes em que "assumia posição diametralmente oposta à do seu aluno, com a finalidade de firmar-lhe seus pontos de vista e ver como ele iria defendê-los, sem simplesmente limitar-se ao que Mário pensava"¹⁷. Tais "brincadeiras" pareciam antever a futura discussão sobre o dodecafonismo e sua má influência nos jovens compositores brasileiros.

Dessa forma, Camargo Guarnieri seria o compositor brasileiro mais bem preparado para questionar e bater de frente com Koellreutter e seus discípulos do Música Viva, nos fazendo refletir o porque que outros compositores conhecidos e respeitados como Villa-Lobos, Francisco Mignone, Waldemar Henrique entre outros, não entraram nessa questão, defendendo a bandeira nacionalista que Guarnieri carregava.

Em 1938 Guarnieri recebe uma bolsa de estudos, a qual lhe deu a oportunidade de estudar com Nádya Boulanger e Koechlin, voltando ao Brasil com uma técnica mais refinada, um nacionalismo mais puro, porém ainda a utilizar o polifonismo, técnica essa que não agradava seu mestre Mário de Andrade, por "destruir o caráter nacional da obra". Nesse período compõe obras importantes, sempre baseado nas estruturas da música folclórica, como o modalismo melódico, harmonias simples e bem resolvidas e ritmos fortes, sem utilizar-se de exotismos, tão criticado por ele e seu mestre.

Segundo J. M. Neves: "Com o correr do tempo ... Guarnieri começará a produzir inúmeras obras de estrutura simples como as 'Variações' sobre temas folclóricos e Toadas, como um retorno a um nacionalismo primário".¹⁸

Assim se encontrava a música brasileira no primeiro quarto do século XX, um neoclassicismo conservador, que usava o nacionalismo como muro para esconder seu

¹³ Andrade, Mário de. Música, Doce Música, pág. 239.

¹⁴ Neves, José Maria. Obra cit., pág. 66.

¹⁵ Mariz, Vasco. História da Música no Brasil, pág.243.

¹⁶ Neves, José Maria. Obra cit., pág. 67.

¹⁷ Idem, Ibidem. Pág. 67.

¹⁸ Neves, José Maria. Obra cit., pág.69.

atraso técnico e filosófico em relação às correntes européias de vanguarda. Nesse período surgem diversos compositores menores que tiveram pouca ou nenhuma projeção na música universal, sendo logo esquecidos no passado. Lembremos que o dodecafonismo de Schoenberg, como uma forma de organizar o atonalismo que por sua vez foi uma consequência normal do cromatismo Wagneriano de *Tristão e Isolda*, data de 1921, sendo que sua primeira obra considerada completamente atonal o Op. 11 nº1 para piano solo, data de 1909. O compositor brasileiro que mais entrou nessa área foi Glauco Velasquez, seguidor assumido de Wagner, que ao morrer prematuramente atrasou a transformação que estava destinada à música brasileira.

Mas uma das principais razões desse “marasmo” na música brasileira do início do século tenha sido a estada de Darius Milhaud de 1917 a 1918, como secretário do então ministro Paul Gaudel. Se por um lado ele traz novidades da Europa, apesar do público paulista já conhecer a música de Debussy e de diversos compositores franceses; sua admiração pela música popular brasileira teria influenciado muito dos futuros compositores nessa linha nacionalista, como já foi dito de Luciano Gallet. Ele próprio teria dito: “Meu contato com o folclore brasileiro foi brutal”. A sua própria postura já denunciava o que viria por vir, ao lembrarmos que Milhaud foi um dos fundadores do Grupo dos Seis, que tinham como metas musicais à simplicidade em contrapartida ao atonalismo e dodecafonismo alemão, exotismos da música de Debussy e tudo mais que derivava do pós-romantismo. Vide os compositores brasileiros que mais admirava, os quais eram Ernesto Nazareth e Tupinambá, ambos compositores de tangos e maxixes populares ante o europeísmo de Villa-Lobos, Nepomuceno e Henrique Oswald.

Grupo Música Viva

Em 1937 chega ao Brasil aquele que iria ser o “apóstolo” da música contemporânea brasileira: Hans-Joachim Koellreutter. Flautista e compositor alemão, estudou com Kurt Thomas e Hermann Scherchen, foi membro atuante na formação de grupos pró música contemporânea ainda na Europa, como o Círculo de Música Nova em Berlim, e o Círculo de Música Contemporânea em Genebra. Ao chegar no Brasil, começa sua intensa atividade acadêmica que perduraria por anos em diversas escolas, cursos e países.

Em 1939 é criado o grupo Música Viva, que se iniciou como uma sociedade de concertos, ligado ao seu mestre Hermann Scherchen, e sua revista “Música Viva”. Este logo se transformaria num pólo catalisador de música moderna, chamando a atenção de vários compositores jovens, dispostos a experimentar, e ousar.

Com um vasto conhecimento técnico e filosófico, Koellreutter ensina aos seus alunos de composição desde as normas tradicionais da harmonia tonal, ao rigor do contraponto. Mas o que o diferencia dos demais são as discussões que promovia em torno dos problemas estéticos da composição, do fenômeno musical e liberdade artística. Nesse ponto J. M. Neves faz uma comparação entre a atuação de Koellreutter perante suas classes de composição, e Mário de Andrade e seus pupilos nacionalistas, ambos sempre trabalhando a reflexão estética do compor.

Segundo J. M. Neves: “O ensino de Koellreuter se baseava em algumas premissas fundamentais, que não pressupunham necessariamente a adesão dos alunos a uma técnica musical específica (ainda que desde 1949 Koellreutter tenha se convertido integralmente ao dodecafonismo)”. Mais importante que criar uma escola de composição era implantar o espírito de liberdade criadora, soltando os alunos das amarras da música tradicional e os fazendo explorar novas sonoridades conquistadas desde o começo do século. Logo os alunos se interessavam pelo aprendizado da técnica dodecafônica, mas utilizavam-na da forma mais pessoal possível. Tal exemplo é encontrado em composições de Guerra Peixe, que ao basear sua peça numa série dodecafônica tinha total liberdade de usá-la por inteiro ou somente trechos que lhe convinham.

Não sendo algo imposto, a técnica dodecafônica foi mais uma ferramenta do que um método propriamente dito de composição para os adeptos do Música Viva, tendo quase todos eles abandonado essa técnica poucos anos depois.

Como o próprio Guarnieri diria: "Música Brasileira. Sim, de qualquer forma e por todas as formas temos que trabalhar uma música de caráter nacional... O músico não inventa pelo egoísmo de representar a si mesmo. Há uma escravidão maravilhosa do artista a tudo quanto o rodeia... Sem essa correlação íntima do artista e do mundo que o fez, em que ele vive, o criador não está completo".

ANEXOS

1.

Manifesto¹⁹

O grupo Música Viva surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito.

A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do grupo Música Viva.

Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical moderna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência.

A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova.

Idéias, porém, são mais fortes do que preconceitos!

Assim o grupo Música Viva lutará pelas idéias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.

Manifesto escrito a 1º de maio de 1944, assinado por Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Egídio de Castro e Silva, João Breitingner, H. J. Koellreutter, Mirella Vita e Orlando de Almeida.

¹⁹ Texto extraído do livro "Música Contemporânea Brasileira" de J. M. Neves, obra cit.

2.

Manifesto 1946²⁰ **Declaração de Princípios**

A música, traduzindo idéias e sentimentos na linguagem dos sons, é um meio de expressão; portanto, produto da vida social.

A arte musical – como todas as outras artes – aparece como superestrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material. A arte musical é o reflexo do essencial na realidade.

A produção intelectual, servindo-se dos meios de expressão artística, é função da produção material e sujeita, portanto, como esta, a uma constante transformação, à lei da evolução.

Música é movimento. Música é vida.

MÚSICA VIVA, compreendendo esse fato, combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade.

MÚSICA VIVA refuta assim a chamada arte acadêmica, negação da própria arte.

MÚSICA VIVA, baseada nesse princípio fundamental, após tudo o que favorece o nascimento e o crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação.

MÚSICA VIVA compreende, que o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento, apoiará qualquer iniciativa em prol de uma educação não somente artística, como também ideológica; pois, não há arte sem ideologia.

MÚSICA VIVA, compreendendo que a técnica da música e da construção musical depende da técnica da produção material, propõe a substituição do ensino teórico-musical baseado em preconceitos estéticos tidos com dogma, por um ensino científico baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas, e apoiará as iniciativas que favoreçam a utilização artística dos instrumentos radioelétricos.

MÚSICA VIVA repele, entretanto, o formalismo, isto é: a arte na qual a forma se converte em autônoma; pois a forma da obra de arte autêntica corresponde ao conteúdo nela representado.

²⁰ Texto extraído do livro “História da Música Brasileira” de Vasco Mariz, obra cit.

MÚSICA VIVA, compreendendo que a tendência “arte pela arte” surge num terreno de desacordo insolúvel, com o meio social, bate-se pela concepção utilitária da arte, isto é, a tendência de conceder às obras artísticas a significação que lhes compete em relação ao desenvolvimento social e à superestrutura dela.

MÚSICA VIVA, adotando os princípios de arte-ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva de beleza; pois toda arte de nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será desligada do real.

MÚSICA VIVA acredita no poder da música como linguagem substancial como estagio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas.

MÚSICA VIVA acredita na função socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os.

MÚSICA VIVA compreende a importância social e artística da música popular, apoiará qualquer iniciativa no sentido de desenvolver e estimular a criação e divulgação da boa música popular, combatendo a produção de obras prejudiciais à educação artístico-social do povo.

MÚSICA VIVA, compreendendo que o desenvolvimento das artes depende também da cooperação entre compositores e das organizações profissionais, e compreendendo que a arte somente poderá florescer quando o nível artístico coletivo tiver atingido um determinado grau de evolução, apoiará todas as iniciativas tendentes a estimular a colaboração artístico-profissional e favorecer o desenvolvimento do nível artístico coletivo; pois a arte reflete o estado de sensibilidade e a capacidade de coordenação do meio.

Consciente da missão da arte contemporânea em face da sociedade humana, o grupo MÚSICA VIVA, acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista, lutando pelas idéias novas de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.

Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1946.

Bibliografia

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1962.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil*. São Paulo: José Olympio, 1956.

Kröger, Pedro. "O Expressionismo Não Serialista". *URUCUNGO – Periódico On Line*, disponível em <http://www.svn.com.br/urucungo/kroger/kroger1.htm>, acessado em 20 de agosto de 2000.

Mariz, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5ª edição atualizada e aumentada, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

Moraes, J. Jota de. *Música da Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Neves, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 2000.

Travassos, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Wisnik, José Miguel. *O Coro dos Contrários*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.