

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS — UFMG

Programa de Pós-Graduação em Música

Daniel Costa de Moraes Querino

ENTRE AMERICANISMOS: um lugar ao Sul para a música estadunidense

Belo Horizonte

2025

Daniel Querino

ENTRE AMERICANISMOS: um lugar ao Sul para a música estadunidense

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais — UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia Assis

Área de concentração: Música e Cultura

Belo Horizonte

2025

	Querino, Daniel Costa de Moraes.
Q4e	Entre americanismos [recurso eletrônico] : um lugar ao sul para a música estadunidense / Daniel Costa de Moraes Querino. - 2025. 1 recurso online (240 f.: il. color.) : pdf. Orientadora: Ana Cláudia de Assis. Linha de pesquisa: Música e cultura. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Bibliografia: f. 228-235. 1. Música - Teses. 2. Musicologia. 3. Música - Estados Unidos. 4. Música - América Latina. 5. Lange, Francisco Curt, 1903-1997. 6. Seeger, Charles, 1886-1979. I. Assis, Ana Cláudia de. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título. CDD 780.072



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Tese defendida pelo aluno **Daniel Costa de Moraes Querino**, em 30 de maio de 2025, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Loque Arcanjo Junior
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Cláudio Roberto Dornelles Remião
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Marco Ernesto Teruel Castellon
OAcademy Music Conservatory

Profa. Dra. Adriane Aparecida Vidal Costa
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Ana Claudia de Assis, Professora do Magistério Superior**, em 30/05/2025, às 17:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriane Aparecida Vidal Costa, Professora do Magistério Superior**, em 01/06/2025, às 11:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cláudio Roberto Dornelles Remião, Usuário Externo**, em 02/06/2025, às 15:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marco Ernesto Teruel Castellon, Usuário Externo**, em 11/06/2025, às 10:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Loque Arcanjo Junior, Usuário Externo**, em 26/06/2025, às 11:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4231316** e o código CRC **1D2D6D75**.

DEDICATÓRIA

Para Masha e Alësha!

AGRADECIMENTOS

Graças ao apoio de muitas pessoas e instituições, esta pesquisa pôde ser realizada.

Agradeço primeiramente a minha orientadora, a professora Ana Cláudia Assis, por sua paciência em coordenar meus devaneios e pela gentileza de ter me aceitado como seu orientando.

Agradeço também a todo o time de profissionais que atuam no Acervo Curt Lange, simbolizados na pessoa da professora Edite Rocha, que junto com sua equipe esteve sempre aberta a ajudar, conciliando horários e disponibilizando referências e fotos de documentos em momentos em que não pude pesquisar pessoalmente. Destaco a prontidão de Caio Andreva e Geísa Anny em colaborar com o andamento da pesquisa, ambos se propondo a atender-me nos mais diversos horários. Também agradeço à professora Edite Rocha pelas contribuições metodológicas e ferramentas de pesquisa que adquiri fazendo as disciplinas que ofereceu ao longo do curso, bem como pelo fato de ter me introduzido à importante leitura de *Musicologia*, de Joseph Kerman, que foi uma obra importantíssima para a escrita desta tese.

A todos os amigos do grupo de pesquisa *História Intelectual: narrativas, práticas e circulação de ideias* (UFMG/CNPq), na pessoa da professora Adriane Vidal Costa, que, além de ter me aceitado em sua disciplina no programa de Pós-Graduação em História, *Itinerários da História Intelectual da América Latina: aportes teóricos e metodológicos*, também disponibilizou importantes referências bibliográficas e acesso a *drives* de disciplinas que leciona na graduação, em destaque as que se ligam à História da América. E também agradeço aos colegas inteligentíssimos da Pós-Graduação em História da FAFICH.

Agradeço ao senhor David Dunaway, que disponibilizou uma série de três entrevistas que fez diretamente com Charles Seeger quando estava coletando material para seu livro *The Ballad of Pete Seeger (Ballantine)*. Também agradeço ao senhor Jesse Hocking, coordenador de aquisições do American Folklife Center na Biblioteca do Congresso, em Washington, D.C., que me conduziu ao encontro do senhor Dunaway e dos importantes referenciais que disponibilizou para a escrita desta tese.

Também agradeço à senhora Margaret “Peggy” Seeger, filha de Charles Seeger, que autorizou que eu fotografasse as cartas que seu pai enviou para Curt Lange e que estão contidas no Acervo Curt Lange. Agradeço à professora Daniela Fugellie pela disponibilização de alguns manuscritos de artigos seus, que ajudaram muito no desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço às instituições a que estou ligado profissionalmente, pela compreensão e apoio ao meu processo de doutoramento. Lê-se: a Secretaria de Cultura de Contagem, a qual agradeço na pessoa de seu secretário, o professor José Ramoniele Raimundo dos Santos, e de sua assessora, Aniele Fernandes de Sousa Leão. E ao Sesc Contagem/Betim, na pessoa de Cesar Felipe da Silva Mendes, Gerente de Unidade, e de Vilma Pereira Silverio, diretora do Colégio Sesc. Também aos colegas e amigos das duas instituições.

Agradeço ao Guilherme Nascimento pelas contribuições com certas traduções. Aos amigos Rafael Sodré e Adriana Penido pelas inúmeras contribuições ao longo da pesquisa. À historiadora Sonila Morela pelo apoio inicial à pesquisa. Ao musicólogo Rodrigo Pardine pelas contribuições com a localização de obras. A Patience Orlando pelos livros com artigos de Charles Seeger e de pesquisadores de sua obra trazidos dos Estados Unidos e que foram primordiais para a escrita da tese. E à parceria na revisão da tese de Filipe Fernandes de Souza.

Agradeço especialmente aos meus pais, ambos professores, por todos os sacrifícios que fizeram para custear minha educação de base e meus estudos musicais, e a meus irmãos pelo apoio de sempre. A minha esposa Mariia Andreevina e a meu filho Aleksei Sattva Danielovich pelo apoio e pela compreensão, assim como pela vida que viveram sem mim, pelos momentos que precisei me ausentar, pela atenção que negligenciei e pela compaixão e paciência com que me apoiaram durante estes anos duros da pesquisa.

E agradeço em especial a minha guru, Sua Santidade Shri Mataji Nrimala Devi, que sempre foi uma grande incentivadora das Artes, da música e do desenvolvimento intelectual consciente.

RESUMO

Entre as décadas de 1930 e 1940, Francisco Curt Lange cunhou o termo *Americanismo Musical* para nomear suas práticas de internacionalização da música e da musicologia no circuito da América Latina. Este movimento, que ele protagonizou a partir de Montevideu, o conectou com nomes da música das Américas, fazendo de sua rede profissional um mosaico de relações. É também neste período que podemos observar sua aproximação com a produção musical estadunidense e com seus representantes governamentais. O nome de Charles Seeger, musicólogo e diplomata civil estadunidense, passa a se configurar como um importante aliado para realizações das práticas americanistas de Curt Lange. O encontro dos dois musicólogos também é o encontro de dois projetos ideológicos voltados à construção de uma identidade musical. Nas tramas desta relação interamericana, podemos perceber que vários produtos musicológicos favoreceram o *Americanismo Musical* de Lange e o projeto americanista de Seeger. Portanto, a investigação desta interseção nos leva a um caminho de entendimento do universo musical estadunidense e como a cultura alemã se impõe nesta relação, além de ampliar nosso entendimento sobre o Americanismo Musical de Curt Lange.

Palavras-chave: *Americanismo Musical*; Música Estadunidense; Charles Seeger e Curt Lange; Musicologia teuto-americana; Boletim Latino-Americano de Música, Tomo V.

ABSTRACT

Between the 1930s and 1940s, Francisco Curt Lange coined the term *Americanismo Musical* to describe his practices of internationalizing music and musicology in the Latin American circuit. This movement, which he led from Montevideo, connected him with names in music from the Americas, making his professional network as a mosaic of relationships. Also during this period, we can observe his rapprochement with American music production and its government representatives. The name of Charles Seeger, American musicologist and civil diplomat, becomes an important ally in the realization of Curt Lange's Americanist practices. The meeting of the two musicologists is also the meeting of two ideological projects focused on building a musical identity. In the plots of this inter-American relationship, we can see that several musicological products favored Lange's *Americanismo Musical* and Seeger's Americanist project. Therefore, investigating this intersection leads us to a path of understanding the American musical universe and how German culture imposes itself in this relationship, as well as expanding our understanding of Curt Lange's *Americanismo Musical*.

Keywords: *Musical Americanism*; American music; Charles Seeger and Curt Lange; Teuto-American musicology; Boletín Latino Americano de Música, Volume V.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 — La Pregunta Incontestada	76
IMAGEM 2 — Índice	78
IMAGEM 3 — Edward Alexander MacDowel	89
IMAGEM 4 — Ciclo de Música Estadunidense	106
IMAGEM 5 — Currículo de Adolph Weiss	120
IMAGEM 6 — Artigo de Perle	124
IMAGEM 7 — <i>Bonny Barbara Allen</i>	144
IMAGEM 8 — Manuscrito de artigo de Seeger para a <i>Revista Música Viva</i> , de 1942	163
IMAGEM 9 — Recibo	182
IMAGEM 10 — Manuscrito de programa	183
IMAGEM 11 — Noticiário de la Editorial cooperativa Interamericana de compositores	184
IMAGEM 12 — Programa	185
IMAGEM 13 — Latin-american Art Music for the piano	187
IMAGEM 14 — Latin Composers' Works Published	189
IMAGEM 15 — Latin-American Art Music for the piano	190
IMAGEM 16 — Una edicion de musica pianistica latino-americana	191

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- ABI — Associação Brasileira de Imprensa
- ACL — Acervo Curt Lange
- AMS — American Musicological Society
- APAC — Associação Pan-Americana de Compositores
- BLAM — *Boletín Latino Americano de Música*
- ECIC — Editorial Cooperativa interamericana de Compositores
- EUA — Estados Unidos da América
- ICG — International Composer Guild
- IFNM — Internationale Ferienkurse für Neue Musik
- IGNM — Der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik
- IMG — Internationale Musik-Gesellschaft
- MENC — Music Educators' National Conference
- OIAA — Office for the Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics
- OMGUS — Office of Military Government, United States
- OSSODRE — Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica
- PAAC — Pan-American Association of Composers
- PAU — Pan American Union
- SODRE — Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica
- UCLA — Universidade da Califórnia em Los Angeles
- UFMG — Universidade Federal de Minas Gerais
- UNESCO — United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
- UPA — União Pan-Americana
- USA — United States of America
- WML — Workers Music League

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
a) A música dos Invisíveis	17
b) Contexto, enunciado e intencionalidades	20
1 DO AMERICANISMO AO INTERAMERICANISMO MUSICAL	27
1.1 Introdução	27
1.2 A rede de Curt Lange	32
1.3 O <i>habitus nacional</i> e a rede dos alemães	35
1.4 O Americanismo do Norte	39
2 A LENDA DE IVES	53
2.1 O Transcendentalismo Estadunidense	53
2.2 Notas sobre um Isolamento... ..	57
2.3 <i>Concord Sonata</i>	65
2.4 A descoberta de Ives pela geração americanista	79
3 AFINIDADES ELETIVAS: A PRESENÇA DA CULTURA MUSICAL ALEMÃ NOS ESTADOS UNIDOS	84
3.1 Um relacionamento transatlântico	84
3.2 Aproximações culturais entre Estados Unidos e Alemanha	92
3.3 Os loucos anos 1920	98
3.4 Schoenberg — um cidadão estadunidense	107
3.5 Os dodecafonistas e o <i>Americanismo Musical</i> de Lange	116
4 O CASO SEEGER	127
4.1 Os intelectuais da Música	127
4.2 Charles Seeger	135
4.3 A odisseia dos Seegers	140
4.4 Notas sobre <i>Barbara Allen</i>	142
4.5 Carreira Acadêmica	146
4.6 Era uma vez um compositor... ..	154
4.7 América Latina	158
5 INTERAMERICANISMO COLOCADO EM PRÁTICA	165
5.1 Notas de uma correspondência	165
5.2 Impressões interamericanistas de Seeger	175
5.3 Intercâmbio musical interamericanista	177
5.4 O <i>Interamericanismo Musical</i> no Brasil	193
5.4.1 <i>Música Viva</i>	194
5.4.2 <i>Claudio Santoro</i>	196
5.4.3 <i>Villa-Lobos</i>	204
5.4.4 <i>Música de Minas Gerais</i>	209
CONSIDERAÇÕES FINAIS	214
REFERÊNCIAS	228
ANEXOS	239
Anexo I — Carta de Curt Lange para Charles Seeger	239

INTRODUÇÃO

Precisaríamos escrever uma dissertação com mais de mil páginas para poder colocar todos os assuntos que são percebidos em um curto espaço de tempo que é destinado para uma pesquisa acadêmica, e ainda assim ficariam alguns temas de fora do texto. Foi esta a sensação que tive quando finalizei minha dissertação de mestrado, em agosto de 2018, em outra instituição, depois de ter arquivado um número significativo de fontes primárias que se ligam à construção de um relacionamento interamericano protagonizado por Curt Lange e músicos estadunidenses.

Naquela época, o foco do meu estudo era investigar a cooperação entre Curt Lange e seu contemporâneo, o então jovem compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter. Cooperação essa da qual, dentre outros frutos, podemos destacar a tentativa de publicação da revista *Música Viva*, em 1942, frustrada por um impedimento do então governo brasileiro vigente, que não autorizava periódicos escritos em línguas estrangeiras no Brasil. Se viesse a lume, a revista *Música Viva* de Curt Lange e Koellreutter seguiria o modelo da revista editada por Hermann Scherchen,¹ mentor de Koellreutter em 1936, publicada com artigos em línguas diversas e conectando nomes da música de países diferentes da Europa.

Embora a revista *Música Viva*, publicada como parte dos periódicos do *Americanismo Musical* de Curt Lange, fosse meu objeto e, por consequência, o foco da minha escrita, sua escolha como tal foi feita dentro de um grande campo de possibilidades de investigação difusas em um enorme fluxo de fontes primárias a que tive acesso ao pesquisar o Acervo Curt Lange naquele período. Entretanto, alguns assuntos que permearam minha dissertação de mestrado permaneceram na minha atenção nos anos seguintes e, mesmo quando me preparava para concorrer a uma vaga para doutorado junto ao PPG-Música da UFMG, retornei ao Acervo Curt Lange para seguir uma trilha que comecei a investigar nos anos do mestrado.

A revista *Música Viva* continha dois artigos de músicos estadunidenses, um escrito em espanhol, com autoria de Aaron Copland,² compositor, ativista cultural e espécie de diplomata civil, e outro em inglês, assinado por Charles Seeger.

¹ SCHERCHEN, Hermann. (1891-1966). Regente alemão com carreira internacional, foi responsável pela *première* de várias obras significativas para a produção modernista, como, por exemplo, *Pierrot Lunaire*, op. 21, de Arnold Schoenberg. Sua carreira está muito relacionada a certos empreendimentos internacionais que protagonizou, como a publicação da revista *Música Viva*, em 1936, e de orquestras e coros com o mesmo nome; também esteve ativo em Darmstadt, onde lecionou regência e regeu repertório contemporâneo. No final da vida fundou o Estúdio Gravesano, na Suíça, seu país de adoção, onde realizou, com ajuda de Iánnis Xenákis, experiências em eletroacústica.

² COPLAND, Aaron. (1900-1990). Compositor estadunidense de origem judaica, Copland nasceu no Brooklyn, em Nova Iorque, onde também estudou piano com Wolfson, Wittgenstein e Alder. Mais tarde, em 1918, estudou

A presença dos dois estadunidenses no periódico americanista chamou minha atenção não só pela ampliação das perspectivas de entendimento do que o projeto de Curt Lange realmente representava, até então, a meu ver, ligado somente à música e à musicologia latino-americana. Mas posso dizer que se somaram a este estranhamento as correlações de certos assuntos escritos em correspondências enviadas por Curt Lange para Koellreutter e para Charles Seeger, as quais continham informações, sobretudo, no que diz respeito à realização de eventos musicais em Montevideu e no Brasil e ao resumo de periódicos conhecido como “bonecas”, descritas nas correspondências endereçadas a Seeger e a Koellreutter no mesmo período, a partir do final da década de 1930 e durante a década de 1940.

A certeza que eu tinha naquele momento era de que parte da produção americanista de Lange, composta por seus periódicos, concertos, programas de rádio, passava por certa avaliação de seus patrocinadores, representados na pessoa de Seeger, chefe do departamento de relações panamericanas ligadas à música, com a tarefa de construir relações através da música entre Estados Unidos e sua vizinhança ao Sul. Entretanto, o teor das correspondências trocadas entre Seeger e Lange naquele período não trazia só um caráter institucional, como se Seeger só se referenciasse ao programa intervencionista ao qual se ligava.

Aos poucos, fui percebendo que tanto Seeger quanto Lange tinham ideias e interesses específicos para a criação de uma rede interamericana de musicologia, como o próprio Curt Lange definiu. Essa percepção que tinham da necessidade de integração entre as tramas de suas redes trazia também como elemento adicional um pouco da visão que estes dois intelectuais nutriam da nossa América, munidos de seus preconceitos e centrados na ideia de que vinham de centro acadêmicos culturais mais organizados para uma musicologia aplicada do que a “pobre” América Latina. Naquele contexto, não se sentiram desconfortáveis ao traçar metas para um futuro de desenvolvimento das práticas musicais no continente a que chamamos de América do Sul.

teoria da música com Rubin Goldmark, e em 1921 matriculou-se na Fontainebleau School of Music and Fine Arts. Consequentemente, teve a chance de estudar com Nadia Boulanger em Paris, o que resultou, para além da relação de pupilo, em uma longa e duradoura amizade transatlântica. Copland foi diretor do American Festival of Contemporary Music em Yaddo, membro ativo da Liga dos compositores, bem como organizador da Copland-Sessions Concerts (REIS, 1947). Sua música orquestral teve execuções tanto nos Estados Unidos quanto na América Latina, circulando por centros como México e Brasil; Copland também teve a oportunidade de apresentar obras na Inglaterra. Durante o governo de Franklin Delano Roosevelt, o compositor trabalhou como uma espécie de diplomata civil e, como parte do Office for Coordination of Commercial and Cultural relations between the American Republics (OIAA), comitê que organizava visitas e intercâmbios para compositores e performers, foi enviado à América Latina (HESS, 2013).

Tanto Charles Seeger quanto Francisco Curt Lange tiveram trajetórias profissionais diferentes no campo da música e da cultura, construindo caminhos importantes para a musicologia pela qual militavam.

Charles Louis Seeger Jr. nasceu em 14 de dezembro 1886, e, embora fosse filho de pais estadunidenses, nasceu na Cidade do México, “[*seus*] pais, de uma boa família da Nova Inglaterra — seu pai era importador —, condescendeu com a paixão que o filho manifestava pela música desde a infância, mas sem incentivá-la seriamente” (KERMAN, 1987, p. 215). Contudo, irremediavelmente, Seeger seguiria este caminho como profissão, tendo ao longo de sua carreira caminhado por diferentes vertentes de produção no campo da música. Embora seu nascimento no México e a influência dos anos vividos neste país com a família se fizessem sentir em seus interesses artísticos e intelectuais, estes foram sempre moderados pela cultura à qual sua filiação o conectava. Como resultado, sua herança cultural da Nova Inglaterra, os anos que passou no México e a sua relação intrínseca e idiossincrática com a música foram determinantes para a construção de sua carreira e para as decisões artísticas e intelectuais que tomou ao longo da vida.

Seeger foi pianista virtuoso, compositor de vanguarda com atuação na música nova-iorquina nos anos 1920, bem como de movimentos culturais importantes para a música estadunidense, dos quais podemos destacar a sua participação na música de *Fronte*, movimento ligado ao comunismo que pensou uma música erudita que acontecesse junto às camadas do proletariado estadunidense, durante a crise de 1929. Seeger foi também um importante musicólogo responsável por coletas e análise de canções da cultura popular estadunidense. Sua atuação como musicólogo, de certa forma, abriu caminho para a edificação da moderna etnomusicologia. Ele esteve à frente da criação do primeiro curso superior de musicologia e teve uma expressiva importância política para a representatividade de uma geração de músicos e compositores dos Estados Unidos junto ao governo de Franklin Delano Roosevelt, quando assumiu a direção da Divisão em Música da União Pan-Americana.

O nome de Seeger está também relacionado ao multilinguismo em musicologia. É possível que sejam estes dois interesses que tenham facilitado seu encontro com Curt Lange, como veremos ao longo da tese. Seeger fez parte do primeiro time de musicólogos fundadores da Musicological Society, tendo sido seu primeiro vice-presidente ao lado de Oliver Strunk, apoiando o musicólogo Otto Kinkeldey, o primeiro presidente da associação. É possível que seja nos emaranhados das relações profissionais travadas a partir da criação da associação e do congresso que esta realizou em Nova Iorque em 1939, já no princípio de sua atuação, que Seeger

tenha tido seu primeiro contato com Curt Lange. Essa evidência é marcada não só pela sua presença no evento, mas também pelo fato de ter sido em 1939 que Lange enviou, segundo dados do Acervo Curt Lange, sua primeira correspondência para Charles Seeger.

Francisco Curt Lange, como passou a ser chamado depois de ter se naturalizado uruguaio, foi um dos mais importantes musicólogos com atuação na América Latina. Nascido em 10 de dezembro de 1903, em Eilenburgo, na Prússia, em uma família como nome original de Franz Kurt Lange, desembarcou na América Latina em 1923, chegando primeiro em Buenos Aires, “onde seria muito bem recebido graças às ligações internacionais do pai, que pôde recomendá-lo a muitas pessoas” (MOURÃO, 1990, p. 17). Mais tarde, “passou a residir em Montevideú, cidade onde iniciou sua longa carreira e com a qual manteve laços por toda a sua longa vida” (COTTA, 2005, p. 29). Seu dado biográfico mais importante neste período foi sem dúvida seu protagonismo em seu projeto para a América Latina, que ficou conhecido como *Americanismo Musical*. Lange, como explana Mourão, “[em] 1933, já esteve em condição de formular os princípios de uma política de desenvolvimento cultural para o continente, anunciada como Americanismo Musical” (MOURÃO, 1990, p. 22). Portanto, o *Americanismo Musical* de Curt Lange já nasce como uma proposta nítida de internacionalização das práticas musicológicas sul-americanas, provavelmente seguindo os modelos de cooperação internacional que já vigoravam na Europa. Segundo Mourão, “[ele] queria ver cada país entregue a si mesmo, consciente dos seus valores próprios, mas sem se isolar dos vizinhos, antes fazendo uso da sua individualidade para buscar a integração e o intercâmbio, para alcançar a unidade supranacional do americanismo” (MOURÃO, 1990, p. 22). Percebendo a fragilidade de certos centros em relação a essa questão e fazendo uso de suas habilidades sociais para a obtenção de fundos, Curt Lange circulou por diversos países latino-americanos, o que favoreceu a criação do *Boletín Latino Americano de Música* (BLAM). Como atesta Mourão:

Correspondendo-se com centenas de pessoas, fazendo viagens por conta própria ou financiadas por amigos ricos que compreendiam a importância de seu trabalho, dando conferências, cursos e seminários, [Lange] desenvolveu uma ação de proselitismo que culminaria na criação do *Boletín Latino-americano de Música*. (MOURÃO, 1990, p. 23).

As práticas profissionais de Curt Lange naquele período estiveram muito ligadas às perspectivas culturais e político-governamentais praticadas no Uruguai, seu país de adoção. Ainda de acordo com Mourão:

O instituto Interamericano de Musicologia, tendo surgido por iniciativa particular de Curt Lange, foi oficializado, num reconhecimento da relevância dos serviços que vinha prestando. O decreto baixado pelo presidente Alfredo Boldomir, ao estabelecer

as suas finalidades, abria novas perspectivas para o órgão, dentro de uma visão abrangente das necessidades de hemisfério. (MOURÃO, 1990, p. 24).

Como se vê, tanto Lange quanto Seeger tiveram suas vidas profissionais atreladas a governos e às políticas culturais que estes governos defendiam, e, mesmo que seus interesses pessoais se fizessem presentes, precisaram se adequar ao universo político que os recrutou.

Quando passamos a analisar o conjunto de intencionalidades possíveis ligadas, por exemplo, ao projeto de Charles Seeger para a América Latina neste período, precisamos nos atentar para os processos de construção identitária estadunidense e o lugar da música neste contexto. A esse respeito, pode-se citar o lugar da música de concerto nos Estados Unidos, e falamos aqui da música feita por compositores estadunidenses, que até o princípio do século XX ainda não havia alcançado um lugar de destaque mesmo em seu país. Foram necessários esforços de músicos de diversas orientações profissionais na tentativa de construir um lugar para a música estadunidense no mundo.

a) A música dos Invisíveis

O ponto de partida para esta tese, de acordo com o projeto original, era fazer uma investigação acerca da presença da música dos “invisíveis” da América no contexto do Americanismo Musical. Quais sejam, uma geração de compositores que, embora tenha alcançado excelência técnica como compositores, não conseguiu como contrapartida o reconhecimento do público. Como resultado, essa dificuldade forçou uma série de estratégias para a difusão da música dos compositores estadunidenses daquele período.

Para entender como se deu esse processo de difusão dos compositores estadunidenses, precisamos retornar ao princípio do século XX, para observarmos o movimento dentro do campo da então música contemporânea estadunidense de se desvincular de certos impulsos universalistas de agremiações de vanguardistas que preconizavam uma vanguarda universalista para construir um esquema de organizações que favorecesse a música de compositores estadunidenses. Por exemplo, como foi o caso da criação da Liga dos Compositores, fundada por Claire Reis. A liga era composta por compositores dissidentes da International Composer Guild (ICG), que, como o nome já sugere, era uma liga internacionalista liderada pelo compositor Edgard Varèse.³ Como registra Copland sobre esse movimento: “Vários de seus

³ VARÈSE, Edgard. (1885-1965). Nascido em Paris e com descendência franco-italiana, Varèse foi uma das figuras mais influentes da música nos Estados Unidos da primeira metade do século XX, ou, como desdenhou Carol Oja, “Músicos, críticos e historiadores adoram Edgard Varèse. No entanto, ele e seus apoiadores nem sempre enxergaram o caminho” (OJA, 2000, p. 2, tradução nossa). O capítulo do trabalho de Carol Oja que trata da recepção de Varèse em Nova Iorque leva o título sugestivo de “Creating a God”. Podemos destacar, além do

membros [da ICG], descobrindo-se pouco simpáticos com seus métodos resolveram formar uma Liga de Compositores que teve Claire Reis como presidente” (COPLAND, 1969, p. 128). O cisma acabou por gerar duas ligas de vanguarda musical com atuação em Nova Iorque a partir dos anos de 1920, sendo que a recém-formada Liga dos Compositores tinha por objetivo valorizar a música dos compositores estadunidenses. Evidentemente, essa valorização requeria um sem-número de medidas práticas, como a publicação de partituras, a realização de concertos e outras estratégias, de modo a abrir caminho para uma performance regular de compositores estadunidenses. Assim se dava porque, nas palavras de Copland,

O compositor, desse período, dependia de uma orquestra local que só esporadicamente “experimentava” a obra de um filho de sua terra, ou da amizade pessoal de alguém que acontecesse ser um concertista. A ausência desses expedientes significava não-apresentação certa em público. (COPLAND, 1969, p. 129).

Em adição a essa dificuldade, ainda era necessário um esforço para a construção de um cenário mais efetivo de publicações de partituras que favorecesse os compositores estadunidenses. Com base naquele contexto, podemos então afirmar que, a partir da década de 1920, mas mais ainda com forte impacto nos anos 1930 e 1940, as ligas e agremiações de músicos tiveram uma importância inquestionável para a difusão da música produzida nos Estados Unidos. Notoriamente, o modelo a que nos referimos já estava presente na organização da cultura musical na Europa, e sua adequação para o universo americano foi mais um intercâmbio cultural transatlântico que ajudou a organizar cultura musical na América. Para Copland:

As formas de organização tomadas pelo movimento assemelhavam-se às verificadas pelos países da Europa, onde variavam dos concertos locais e semiprivados do grupo de Schoenberg em Viena à Sociedade Internacional de Música Contemporânea, com numerosas filiadas. (COPLAND, 1969, p. 127).

O esforço dos compositores estadunidenses naquele período de construir uma música estadunidense típica esteve ligado profundamente ao desejo de alcançar uma audiência para a

impacto de sua produção musical vanguardista no princípio do século XX, também sua importância como líder fundador da International Composer Guild (ICG), a liga internacionalista que organizava parte dos compositores que embarcaram no período entre-guerras nos Estados Unidos e intercambiaram modos de produção e difusão de sua produção musical no contexto das práticas culturais estadunidenses. Seu histórico europeu foi marcado pela fundação e regência do Coro da Universidade Popular e pela organização de concertos do Château du Peuple. Em Berlim, fundou e conduziu a Symphonische Chor para performance de antigos motetos. Em 1919, imigrou para Nova Iorque, onde organizou e dirigiu a orquestra New Symphony, a Pan American Society e a International Composer's Guild, tendo Carlos Salzedo como assistente (REIS, 1947). Nas palavras de Oja, longe de ser ignorado, Varèse fora colocado em um pedestal, de tal modo que “ele se tornou o matinee Idol do modernismo musical estadunidense. *Ameriques* e *Hyperprism* são obras importantes de seu período de produção nos Estados Unidos” (OJA, 2000).

música que produziam. Logo, esse foi, da parte deles, um esforço coletivo de se desvincular da imagem de compositores invisíveis. Todavia, a despeito desse anseio músico-nacional,

A opinião pública durante esses anos permaneceu relativamente desinformada quanto aos méritos desses compositores. Temos necessidade urgente de obras críticas que mostrem as deficiências e as virtudes dos compositores modernos, baseadas no conhecimento íntimo de sua produção. (COPLAND, 1969, p. 131).

As organizações de ligas e sociedades musicais, que aliás foram um fenômeno que pôde ser observado em toda a América neste período, foram determinantes para a tentativa de se alterar o quadro geral da música feita nos Estados Unidos:

O período de 1920-30 revitalizou pelo menos uma ideia importante, a da mútua cooperação entre os compositores. E marcou definitivamente o fim do Período de Abandono. Os compositores aprenderam a unir-se e a conseguir execuções de suas obras através de esforços comuns. (COPLAND, 1969, p. 131).

Se entre as décadas de 1920 e 1930 esse desejo de sair da condição de invisíveis impulsionou as estratégias de recepção da música estadunidense por parte dos compositores, ajudando a construir um mosaico de ligas que cooperaram entre si, nas décadas seguintes esse movimento de cooperação não perdeu sua força. E a visão de Copland para o estado da música nos anos seguintes, embora tenha uma abrangência maior que o universo estadunidense, parece ser emblemática quanto aos caminhos que a música deste país deveria seguir:

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

O ato de fala de Copland soa como um verdadeiro manifesto, visto que encontrar um lugar para si se tornou uma grande empresa para a música estadunidense na primeira metade do século. Neste ponto, vale lembrar que Aaron Copland foi um dos compositores que mais esteve ligado a associações e ligas naquele período e sua música ajuda a compor este quadro de invisibilidade.

Agora que já está dado o contexto da organização dos músicos estadunidenses na primeira metade do século XX, sobretudo no período das vanguardas, cujos nomes de Aaron Copland e de Charles Seeger vêm exemplificar essa força americanista, precisamos nos questionar em que medida as ações que protagonizaram em seu país ajudam a significar vocabulários no momento em que precisaram de interlocutores entre os músicos e musicólogos

na América do Sul, sabendo-se que a música desta porção continental também teve um peso para as construções americanistas ao Norte.

Essa necessidade repousa na constatação de que não foram somente notas musicais que foram trazidas dos Estados Unidos para o contexto da música da América Latina, visto que, além de circularem artigos de Copland e Seeger na revista *Música Viva* de Lange e de Koellreutter, outros portadores textuais, como cartas, prefácios de livros, boletins e notas de jornais, trazem uma presença enunciativa extramusical para este contexto. E muito do que pretende se estudar aqui repousa na força dos atos de falas e no impacto que eles exercem em seus interlocutores. Vale então perguntar, à maneira de Pocock, “até que ponto os atos de fala podem modificar os contextos em que surgem e se essas modificações podem levar à criação e difusão de novas línguas e novos contextos” (POCOCK, 2011, p. 111, tradução nossa).⁴ Para entender o peso da questão proposta por Pocock, precisamos ter mais clareza sobre o que são os atos de fala e qual é o seu impacto no contexto em que estão inseridos.

b) Contexto, enunciado e intencionalidades

Reconstruir um contexto histórico não é, em definitivo, uma tarefa fácil. Contudo, é preciso se perguntar se é ao menos possível. Investigar todos os fatos históricos que se relacionam a determinada ação ou evento político cultural dos elementos que queremos elucidar nos parece uma estratégia bastante externalista de investigação, que, embora tenha a sua importância, inclusive para a escrita desta tese, não se mostra suficiente para entender o universo linguístico que nos é apresentado.

Assim, passamos a nos perguntar se somos capazes de encontrar nas estruturas internas dos discursos os elementos que nos orientarão em nosso trabalho. Este é um ponto que passou a organizar a análise dos fatos e dos documentos investigados, visto que, por mais precioso que seja contextualizar os atos de fala de nossos investigados no afã de captar ao mínimo suas intenções, precisamos nos conformar com a constatação de que o contexto em definitivo não está dado. Assim sendo, é preciso encontrar métodos e recursos específicos para apreendê-lo.

Evidentemente, quando tratamos de desvelar os elementos simbólicos que se escondem, por exemplo, através do uso de uma terminologia recorrente como *Americanismo Musical*, precisamos antes entender o impacto da enunciação para a construção de um contexto linguístico. Neste sentido, Pocock nos esclarece: “[é] o contexto, o universo linguístico que

⁴ [La continuación debe preguntar se] en que medida pueden los actos de habla modificar los contextos en que los que surgen y si esas modificaciones, pueden llevar a la creación y difusión de nuevos lenguajes y nuevos contextos.

deve ser reconstruído historicamente e como toda estrutura linguística é constituído por um número indefinido de significados, implicações e estes não são plenamente conscientes num dado momento” (POCOCK, 2011, p. 42-43, tradução nossa).⁵ Essa virada metodológica consiste em entender que o próprio texto é o contexto, e, assim sendo, é ele que nos oferece os elementos para a estruturação de nossa pesquisa musicológica, sobretudo quando “nos parece evidente que o elemento primário do contexto é a linguagem” (POCOCK, 2011, p. 122, tradução nossa).⁶ Neste sentido, precisamos trabalhar como os historiadores, porquanto “[dissemos] que o historiador desempenha o papel de um arqueólogo, revelando as línguas utilizadas e comentando as diversas camadas contextuais que constituem um texto” (POCOCK, 2011, p. 111, tradução nossa).⁷ Em suma, para entendermos a intencionalidade do autor de dado texto, precisamos então nos debruçar em desvelar as relações que se estabelecem entre o autor e seu leitor, o autor e seu tempo, no qual o texto é escrito. Mediante essa atitude crítica, podemos aceitar as proposições metodológicas de Skinner, para quem “[a] questão com que nos devemos confrontar no estudo desse texto é saber o que é que os seus autores escrevendo na sua época e para uma audiência específica que eles tinham em mente podiam na prática ter procurado comunicar através do seu discurso” (SKINNER, 2005, p. 123). Assim, mais do que entender o que o autor diz é entender como ele foi capaz de fazer isso em um determinado contexto.

Skinner traz em seu *contextualismo linguístico* um caminho de esclarecimento metodológico. Sua abordagem consiste primeiramente em cercar o uso de certa expressão em um contexto específico e averiguar a diversidade de significados que tal expressão comunica. Na concepção do estudioso: “[parece-me], assim, que o procedimento mais acertado implica logo de início tentar delinear toda variedade de comunicações que poderiam convencionalmente ter sido levadas a cabo num certo momento por intermédio daquelas expressões” (SKINNER, 2005, p. 123). A partir daí precisamos trabalhar com o uso dessa expressão em um contexto mais ampliado, uma vez que “[a] etapa seguinte passa por definir as relações entre uma dada expressão e o seu contexto linguístico mais vasto com o objetivo de decodificar as intenções de um determinado autor” (SKINNER, 2005, p. 123).

Logo, o contexto que intencionamos, de certa forma, é aquilo que limita os significados possíveis de determinada enunciação. Isto se dá pois “[o] ‘contexto’ ao qual Skinner se refere,

⁵ Es el contexto, el universo lingüístico que hay que reconstruir historicamente y como toda a estrutura lingüística consta de un número indefinido de significados, implicaciones y no son plenamente concientes en un momento dado.

⁶ nos parece evidente que el elemento primário del contexto es lenguaje.

⁷ Hemos dicho que el historiador cumple el papel de un arqueólogo desevelando los lenguajes o idiomas utilizados y comentando los diversos estratos contextuales de los que consta un texto.

então, é o conjunto de convenções que delimitam o leque de enunciados disponíveis a um dado autor (as condições semânticas de produção de um dado texto)” (PALTI, 2007, p. 299, tradução nossa).⁸ Palti vai mais a fundo em sua análise da abordagem de Skinner, quando diz que, “para este autor, o nível textual não é uma mera emanção ou protuberância de realidades prévias, mas atos de fala sempre já incorporados a um dado sistema de ações comunicativas” (PALTI, 2007, p. 299, tradução nossa).⁹ Este é um ponto importante, pois é a partir da interpretação dos atos de fala que podemos apreender as intencionalidades possíveis de autor. A esse respeito, Palti vai defender ainda que,

Segundo essa perspectiva, para compreender historicamente um ato de fala não bastaria compreender o que é dito por ele (seu sentido locucionário), mas é preciso situar seu conteúdo proposicional na trama de relações linguísticas em que está inserido para descobrir, através de tais atos de fala, a intencionalidade (consciente ou não) do sujeito (sua força ilocucionária), isto é, o que ele estava fazendo quando afirmou o que afirmou no contexto em que o fez. (PALTI, 2007, p. 299, tradução nossa).¹⁰

E não seria algo perto disso que Pocock teria também pretendido dizer? Cabe levantar tal indagação, pois para este autor:

A partir daqui, e tendo em conta que se conhece a situação histórica e o contexto em que se encontravam o autor e aqueles a quem se referem as suas formulações, pode-se considerar toda uma série de atos de fala que o texto e o autor podem ter realizado ou pretendido realizar. Todos eles ocorreram em algumas ou em todas as línguas do texto, devendo o profissional proceder à diferenciação entre os mais rotineiros, os enunciados que expressam convenções, ou os mais rotineiros, aqueles que expressam convenções, e os mais específicos, aqueles que aplicam essa convenção. (POCOCK, 2011, p. 112, tradução nossa).¹¹

Dessa arte, ao observarmos a recorrência do termo *Americanismo Musical* nos discursos que interligam o universo estadunidense de compositores, que em certa medida passam a ser representados por Seeger no campo político-cultural dos Estados Unidos, encontramos certos

⁸ El “contexto” al que Skinner se refiere, pues, es el conjunto de convenciones que delimitan el rango de las afirmaciones disponibles a un autor determinado (las condiciones semánticas de producción de un texto dado).

⁹ El nivel textual no es, para este autor, una mera emanación o protuberância de realidades previas, sino actos-de-habla siempre ya incrustados en un determinado sistema de acciones comunicativas.

¹⁰ Según esta perspectiva, para comprender históricamente un acto de habla no bastaría con entender lo que por el mismo se dice (su sentido locutivo), sino que resulta necesario situar su contenido proposicional en la trama de relaciones lingüísticas en el que éste se inserta a fin de descubrir, trastales actos de habla, la intencionalidad (consciente o no) dela gente (su fuerza ilocutiva), es decir, qué hacía éste al afirmarlo que afirmó en el contexto en que lo hizo.

¹¹ A partir de aqui y teniendo en cuenta que, conoce la situación histórica y lo contexto en que se encontrara el autor y los que referian sus formulaciones, puede dai cuerti de toda una serie de actos de habla que texto y autor pueden haber realizado o pretendido realizar. Todos ellos tuvieron lugar en algunos de los idiomas del texto o en todos ellos, y el profisional debe proceder a diferenciar entre los más rutinarios, los enunciados que expresa convenciones, u los más rutinarios, los expresan convenciones, y los más específicos, los que aplican esa convención.

indicativos de um compartilhamento linguístico que ampliou nossa visão contextual sobre as práticas musicológicas de Curt Lange na América Latina, no momento em que este passa a ser o principal intermediador da Política da Boa Vizinhança e também cunha o termo no contexto da música de concerto e da musicologia nesta porção continental. E foi a partir desta percepção que pudemos atentar para a construção de um complexo relacionamento interamericano pautado no intercâmbio musical e contextualizado nos atos de fala dos envolvidos.

Portanto, dos documentos analisados para esta pesquisa, as correspondências trocadas por Curt Lange e Charles Seeger, entre os anos de 1939 e 1948, foram os mais importantes para nortear a escrita desta tese. Curt Lange enviou um total de 117 cartas ao colega estadunidense naquele período. Como já foi dito, o montante deste epistolário denuncia muito mais que uma aproximação entre os dois musicólogos, já que aponta também para uma conexão entre duas redes profissionais de campos geograficamente distintos e o desejo de ambos de interagir em um contexto de cooperação mútua.

Evidentemente, a posição de Seeger dentro do governo de Franklin Delano Roosevelt e sua articulação no campo da música e da cultura dos Estados Unidos o colocavam em uma posição privilegiada em relação a Curt Lange e seu *Americanismo Musical*, já que ambos precisaram de subsídio governamental advindo dos Estados Unidos para a sobrevivência e o desenvolvimento de suas estratégias na América Latina. Contudo, a despeito desse apoio estatal estadunidense, a força de trabalho de Curt Lange e sua extensa rede de conexões no continente latino-americano foram, em paralelo, pontos estratégicos para o balizamento deste relacionamento interamericano.

No período em que se deu este relacionamento epistolar, podemos perceber que Lange se comunicou ainda com outros nomes da música e da cultura estadunidense, o que ocorreu com uma frequência e uma organização periódicas tão definidas que é possível prever a ordem das correspondências enviadas por Lange a esses agentes, quando investigamos os calhamaços contidos nos dossiês no Acervo Curt Lange, na UFMG. Mesmo que não apareçam diretamente referenciadas, algumas dessas correspondências foram importantes para a escrita desta tese e ajudaram sobretudo a entender a complexidade das relações estabelecidas a partir do encontro entre os dois musicólogos. Essa relação entre eles culminou, portanto, em uma potente interseção de redes de sociabilidade, propiciando tanto a circulação de produção musicológica da América Latina no universo musicológico estadunidense quanto a presença da música estadunidense em projetos do *Americanismo Musical* de Curt Lange, a partir da década de 1940.

Assim, nomes como Carleton Sprague Smith, Aaron Copland, Ruth Crawford Seeger, Henry Cowell, Paul Pisk, George Perle, George Strang, Adolph Weiss, Marshall Bartholomew, Jane Concha Romero, Harold Spivacke, Roy Harris, Gustave Reese, Harrison Kerr, Chapel Hill, Theodore Norman, Walter Piston, Burnet Tuthill, Ray Green, Stanley Smith, Gilbert Chase e outros importantes compositores, musicólogos e agentes da cultura estadunidense passam a fazer parte da rede epistolar de Curt Lange. Esse conjunto de conexões também se refletiu na correspondência que trocara com seu fiel escudeiro Koellreutter.

Ademais, é importante que se diga que, numa via inversa, nomes da música da América Latina tiveram certa projeção nos Estados Unidos, conduzidos por ações institucionais ligadas a Charles Seeger. Tais nomes aparecem em destaque no corpo das correspondências enviadas por Curt Lange para Seeger. Neste sentido, compositores como Villa-Lobos, Cláudio Santoro, Mozart Camargo Guarnieri, só para citar o Brasil, tiveram obras apresentadas em concertos nos Estados Unidos, como parte do programa de difusão da música latino-americana naquele país. Como se vê, essa relação interamericana, mesmo que desproporcional, gerou frutos importantes para os dois polos envolvidos.

Não é mais preciso referenciar a importância do financiamento advindo de fundos estadunidenses para os empreendimentos de Curt Lange em seu *Americanismo Musical*, bem como as desproporções entre as posições de Curt Lange, trabalhando sozinho como ele mesmo dizia, e uma estrutura governamental, cuidadosamente preparada para a construção de um relacionamento interamericano, da qual Seeger participou como diplomata civil. Mas seria só isso o que podemos abstrair deste relacionamento? Aceitar que agentes da América Latina foram coagidos a cooperar com a Política da Boa Vizinhança de Franklin Delano Roosevelt, em uma condição de pouca ou quase nenhuma possibilidade de negociação, parece agora pouco complexo para o entendimento das relações estabelecidas entre os músicos estadunidenses naquele período e Curt Lange e seus correligionários na América Latina, em especial no Brasil.

Definitivamente, o objetivo desta tese não é atestar qualquer maniqueísmo entre as relações estabelecidas neste contexto interamericano. O que almejamos aqui é observar como esses jogos de força interferem no entendimento real do que foi o *Americanismo Musical* de Curt Lange e como de certa forma marcam as relações culturais estabelecidas entre a América do Sul e os Estados Unidos. Logo, estruturada em cinco capítulos, buscou-se apresentar e relacionar temas importantes para o entendimento da cultura musical dos Estados Unidos, e como estes elementos, compositores, musicólogos e obras circundam a produção bibliográfica e os eventos musicais protagonizados pelo *Americanismo Musical* de Francisco Curt Lange.

O primeiro capítulo, *Do Americanismo ao Interamericanismo Musical*, traz uma discussão epistemológica sobre o uso do termo “Americanismo musical”, por Curt Lange, nas décadas de 1930 e 1940. A abordagem será feita apresentando parte de sua produção bibliográfica e de seus empreendimentos americanistas, relacionando esta produção e a rede de sociabilidade de Curt Lange à produção estadunidense de então, ligada à presença dos americanistas estadunidenses, e trazendo bases para o entendimento do que se propõe, nos enunciados de Curt Lange, como “Interamericanismo Musical”.

No segundo capítulo, *A lenda de Ives*, abordamos como se deu a entrada de Charles Ives no campo da música de concerto estadunidense, trazendo elementos para a interpretação deste episódio para o entendimento do americanismo musical praticado nos Estados Unidos e de como Ives passou a ocupar o lugar do mais importante compositor estadunidense, posição similar à que Villa-Lobos ocupa ainda hoje no Brasil. O capítulo também relaciona a presença de certa produção de Ives no *Americanismo Musical* de Curt Lange.

No terceiro capítulo, *Afinidades Eletivas: a presença da cultura musical alemã nos Estados Unidos*, tratamos da relação de aproximação entre a cultura estadunidense e a cultura alemã na perspectiva de uma grande afinidade eletiva, que tem impacto significativo na produção musical estadunidense e nas escolhas estéticas de seus compositores. O capítulo traz também apontamentos sobre a presença de Schoenberg como cidadão estadunidense nos Estados Unidos, bem como a presença de alunos e correligionários do compositor na rede epistolar de Curt Lange.

Já no capítulo quatro, *O caso Seeger*, abordamos fatos da vida e parte da produção musicológica de Charles Seeger, relacionando sua produção com o campo da produção dos chamados intelectuais da música. A partir dessa base inicial, faremos apontamentos sobre sua viagem pelo interior dos Estados Unidos ao lado dos filhos e da primeira esposa, Constance, a sua atuação em grupos de esquerda no período da Grande Depressão, a edificação de seu projeto americanista ao lado de Ruth Crawford, sua segunda esposa, e as perspectivas musicológicas que imprimiu em seu encontro com a linguística de nomes como Saussure.

Para mais, no último capítulo, *Interamericanismo colocado em prática*, abordamos as estratégias de Lange e Seeger para a edificação de seu projeto de *Interamericanismo Musical* referenciando, principalmente, a presença de Curt Lange no Rio de Janeiro a partir de 1943. Aqui, as relações estabelecidas entre o projeto de Seeger e Lange vão encontrar apoio nas práticas musicais do grupo Música Viva do Brasil, e nomes como Heitor Villa-Lobos, Claudio Santoro, Mozart Camargo Guarnieri passam a se relacionar com este projeto interamericanista.

O capítulo também aborda a realização de audições de música de câmara e de concertos de música estadunidense no Brasil, bem como a importância de periódicos e editoriais assinados por Lange, os quais ou trazem um conteúdo que atende a este projeto interamericanista, ou tiveram sua publicação favorecida por ele. Por fim, o capítulo traz ainda apontamentos sobre a presença de Lange em Minas Gerais naquele período. E concluímos a tese com as considerações finais.

1 DO AMERICANISMO AO INTERAMERICANISMO MUSICAL

O enunciado não é uma estrutura [...], mas sim uma função de existência. (FOUCAULT, 1969, p. 115).

1.1 Introdução

Não tem sido uma tarefa fácil definir o que realmente o termo *Americanismo Musical* nomeia. Embora haja uma diversidade de trabalhos que abordem o americanismo de Francisco Curt Lange, a maior parte de seus autores se esquivam da tarefa árdua de defini-lo, optando quase sempre por estipular relações metonímicas entre o *Americanismo Musical* e os seus diversos produtos musicológicos resultantes. Neste contexto, falar de *Americanismo Musical* é falar do *Boletín Latino Americano de Música* (BLAM) e talvez da não publicada revista *Música Viva*, bem como de outros periódicos e publicações de Curt Lange. Ainda que os periódicos sejam importantes portadores textuais para os atos de fala de Lange, da qual podemos apreender a estrutura semântica de seu discurso americanista, não podemos nos limitar a aceitar a conceituação deste projeto somente a partir das exposições de seu autor em suas próprias obras.

Desta forma, não parece satisfatório ancorar todo o entendimento do que foi o *Americanismo Musical* de Curt Lange, nas décadas de 1930 e 1940, na sua pretensa tentativa de valorização da produção musicológica latino-americana, ou ainda na catalogação de empreendimentos musicológicos a partir de Montevideu junto às instituições e equipamentos culturais que ele liderou. É certo que Curt Lange esteve à frente de importantes projetos institucionais. Em certa medida, tais projetos ajudaram a levar, às vias de fatos, certas ações que se ligam ao seu ideário americanista. Lange idealizou e foi cofundador do Instituto Interamericano de Música, oficializado em 1940, e também liderou o Editorial Cooperativa interamericana de Compositores (ECIC), “empresa que apesar de sua total ausência de recursos” (LANGE, 1942, p. 22), até o ano de 1942 contava com 20 publicações e mais 10 em preparação. Também em Montevideu colaborou com o Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE), sobretudo na organização discográfica. E esteve à frente da Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (OSSODRE), como uma espécie de consultor, o que possibilitou ao musicólogo a curadoria de concertos e repertórios, bem como o agenciamento de compositores e regentes para a execução de repertório musical.

Podemos perceber que, em um plano geral, as opções estéticas e as conexões feitas a partir das ações musicológicas de Lange se ligam aos princípios propostos por ele no

Americanismo Musical, sobretudo quando o assunto é agenciamentos de músicos e escolha de repertório a ser publicado e executado. Todavia, não podemos limitar nosso entendimento deste projeto ambicioso protagonizado por Curt Lange somente àquilo que seu autor publicitou como seus princípios junto aos produtos e ações, que de certa forma foram gerados a partir de sua concepção. Da mesma forma, não podemos limitar o entendimento de sua produção bibliográfica ao exercício de quantificar a presença deste ou daquele assunto contido nos periódicos mais importantes de Lange, construindo análises comparativas para fundamentar esquemas musicológicos tradicionais.

Como fontes documentais, as práticas profissionais de Lange podem ajudar a entender as dimensões de seu americanismo. Porém, mais do que o alcance de suas ações americanistas, emerge daí uma rarefeita, porém convidativa poeira de possibilidades investigativas, que podem nos conduzir àquilo que de fato nos ajudaria a organizar uma interpretação mais consistente sobre o *Americanismo Musical*. Uma pergunta em especial parece ter uma potência investigativa para a condução das análises de fatos propostos nesta pesquisa: o que se esconde por trás do *Americanismo Musical*? Ou, formulando a questão de um modo mais amplo: quais as reais intenções de Curt Lange em cunhar tal vocabulário linguístico? Ou nos exercitamos em tentar responder a esta indagação, ou precisamos aceitar o *Americanismo Musical* somente como uma estrutura semântica nominativa que abarca significados para uma gama de ações relacionadas à pessoa de Curt Lange nas décadas de 1930 e 1940. Em suma, abraçando a primeira alternativa, não se poderia construir outras relações a partir desta enunciação, no sentido de inferir o seu real significado?

Decerto, existem entre esta construção semântica e o legado daquilo que ela nomeia variantes interpretativas que beiram ao intangível, porém não são completamente inacessíveis. Cabe então perguntar se entre o ato de fala e as ações levadas a cabo não haveria uma estrutura ou um dispositivo que poderia nos conduzir a um processo investigativo, e se tal investigação nos ajudaria a entender as intenções de Lange no contexto de seu *Americanismo Musical*. Seria, portanto, prudente perguntar se a prerrogativa de entender o que foi o *Americanismo Musical* nos ajudaria a apreender as intenções de Lange ao cunhar tal terminologia. Ou seja, entender o significado deste ato de fala implicaria também entender as intenções de seu autor. Da mesma forma se dá a argumentação crucial de Skinner a respeito da importância da construção do processo investigativo considerando as relações entre os atos de fala e a natureza das intenções de quem os exprime: “seria dizer que a compreensão do ato ilocucionário levado a cabo pelo autor corresponderá à compreensão das suas ideias primárias ao exprimir-se daquela maneira”

(SKINNER, 2005, p. 139). Assim, mais do que catalogar e organizar os objetos que compõem esta estrutura cultural protagonizada por Lange, precisaríamos, antes, atentar para a intencionalidade que norteou suas ações no *Americanismo Musical*. Assim, “desde logo, perceber que essas intenções é o mesmo que compreender a natureza e âmbito dos actos ilocutórios que o escritor pode ter levado a cabo ao escrever de uma determinada maneira” (SKINNER, 2005, p. 142).

Desta forma, quando indagamos sobre o *Americanismo Musical*, tendo sido ele um projeto ou uma ilusão, como percebeu Mário de Andrade,¹² não podemos nos esquivar de constatar que o que permeia todas as práticas musicológicas nomeadas *Americanismo Musical* foi seu caráter conceitual. Seria, pois, ainda pertinente traçar uma genealogia dos conceitos a fim de entender o *Americanismo Musical*? Os estudos investigativos que pretendem averiguar a origem das ideias têm por vezes a tarefa difícil de delimitar não só sua origem, mas sua trajetória no campo das práticas políticas, do qual o campo da cultura poderia ser visto como um campo congênere ou, ainda, um campo político propriamente dito. Porém, quando falamos de *Americanismo Musical*, parece não ser satisfatório apenas retornar ao início da ideia de americanismo e traçar uma estratégia a partir de métodos geneticistas que nos levariam, talvez, a um confronto entre conceitos como americanismo e panamericanismo, além de a um retorno ao ideário de Simón Bolívar.

É preciso registrar que outros americanistas fizeram história a partir da América Latina. O americanismo de Lange não se apresenta necessariamente como continuísta de ideias americanistas ou panamericanistas no contexto das práticas políticas na América Latina, mas também não se pode negar que nomear uma prática política cultural como “americanismo” não exime tal prática dos significados que sustentam a circulação deste significante. “As questões acerca dos significados das palavras e das frases não devem ser confundidas com questões à cerca das [próprias] intenções ao utilizá-las” (SKINNER, 2005, p. 141). O *Americanismo Musical* como um vocábulo ou ato de fala não existe sem sua situação histórica em relação ao passado das práticas políticas americanistas, das quais nem é possível saber ao certo o grau de aproximação de Lange com tal repertório intelectual. Porém, a partir de sua apropriação, podemos dizer que Lange traça um histórico político e uma perspectiva de recepção para suas ideias no contexto das práticas políticas e culturais na América Latina e nos outros campos políticos que, de certa forma, conseguiu alcançar, como os Estados Unidos da América.

¹² Mário de Andrade foi um crítico do *Americanismo Musical*, de tal forma que chegou a titular Curt Lange como esse “Admirável Sonhador” em um artigo publicado em *Música, doce Música*, de 1945.

Tanto na política da linguagem quanto nas linguagens da política que compõem o discurso das comunidades políticas, os falantes usam estruturas paradigmáticas para agir sobre os ouvintes. Os interlocutores são forçados a observar as mesmas estruturas, modificando-as para se adequarem aos seus propósitos. (POCOCK, 2011, p. 87, tradução nossa).¹³

Nesse contexto, não será preciso negar as proposições investigativas que procuraram entender o *Americanismo Musical* a partir dos empreendimentos musicológicos de Lange, para as quais os periódicos e as ações institucionais terão sempre um peso importante para sua compreensão. Mas não podemos mais nos abster de constatar que foi no plano político — e não estamos falando de teoria aqui — que Lange emergiu como americanista, vinculado a instituições e ações governamentais como um intelectual da música, que, uma vez incorporado a uma gestão governamental, trouxe à tona o resultado de projetos que *a priori* não passavam de ideias. Ideias essas atreladas às ações políticas que fomentaram a criação de produtos musicológicos importantes, porém parciais, como toda a política que é possível ser feita.

Assim, podemos notar o que está latente em todos os dispositivos que se concretizam no *Americanismo Musical*, quais sejam, os periódicos de Lange, o agenciamento de artistas, suas ações institucionais ligadas aos equipamentos culturais que coordenou ou orientou a partir de Montevideú, a construção de um discurso político percebido a partir de uma série de atos de fala realizados dentro de um contexto linguístico específico. Para Pocock, o discurso pode ser inferido como uma série de atos de linguagem específica para fazê-lo explicar de alguma forma a noção de linguagem política (POCOCK, 2011, p. 81, tradução nossa). Cabe então indagar se o *Americanismo Musical* não seria nada mais que um vocábulo que permitiu a Lange conectar suas ideias e ações em um plano político. Um vocabulário *político*, por assim dizer. E como o vocabulário político, a partir de um viés cultural, se interlaçaria a diversas referências do contexto das práticas políticas e culturais da América Latina.

Vale lembrar que Lange soube como ninguém usar recursos diversos para validar seus capitais simbólicos, primeiro no plano político, o que lhe garantiu certa estabilidade profissional mediante as adversidades políticas e econômicas da América Latina, e, em um plano mais específico, condicionado pela estruturação das competências profissionais, para a qual os projetos de construção identitária em curso na América Latina o privilegiaram. Nesse processo de validação, músicos e musicólogos foram recrutados para auxiliar na construção dos modelos identitários nacionais ligados à música e à cultura em vários países da América Latina no século

¹³ Tanto en la política del lenguaje como en los languages de la política que componen el discurso de las comunidades políticas, los oradores utilizan estructuras paradigmáticas para actuar sobre los oyentes. Los interlocutores se ven forzados a observar las mismas estructuras, modificando-las para que encajen en sus propósitos.

XX. Podemos dizer que, em certa medida, Lange saiu na frente quando propôs seu projeto de americanismo, valendo-se *a priori* de seu currículo profissional e de capitais culturais já validados, mas entendendo a carência de um modelo identitário para a América Latina como um todo. Assim sendo, o *Americanismo Musical*, como um dispositivo linguístico, foi mais que um detonador de ideias. Foi também um modo de se impor política e profissionalmente no contexto das práticas culturais da América. “Haverá dispositivos linguísticos para seleccionar e transmitir a informação e definir normas, papel, destacamento de autoridade que cada orador quer impor ao outro” (POCOCK, 2011, p. 84, tradução nossa).¹⁴

Uma forte bandeira levantada por Lange seria a de que os governos latino-americanos precisariam arcar com sua responsabilidade em relação à pesquisa e à emancipação da cultura autóctone latino-americana, como uma espécie de contrapartida para a emancipação cultural da América Latina. Curt Lange foi um crítico da pouca participação governamental em relação a este projeto de valorização da cultura musical latino-americana, o que não contrastava com os princípios do *Americanismo Musical* no editorial que assinou na revista *Música Viva*, publicada em 1942:

E explica-se que o espírito de hoje não é o mesmo face ao que deu vida ao "Americanismo Musical" em 1933, ano da sua iniciação como movimento de alento e dignidade, teve uma rápida evolução que causou satisfação para os resultados obtidos, apesar da indiferença governamental de nossos países, o saldo principal desses anos de luta incessante é a experiência adquirida e com ela daremos a esta o rumo de que precisa e a combatividade que lhe são essenciais. (LANGE, 1942, ACL, 3.122, tradução nossa).¹⁵

Quando passamos a tratar do americanismo de Lange pautando-nos no seu discurso e nas validações de vocabulários políticos inerentes a este, precisamos, então, elencar sua produção bibliográfica organizada em seus notórios e notáveis periódicos. O *Boletín Latino Americano de Música* (BLAM) é possivelmente o mais relevante entre eles. A riqueza de sentidos que podemos supor a partir deste periódico e os emaranhados de relações e relacionamentos que propiciaram sua escrita — uma vez que Lange foi capaz de coletar artigos de autores tidos como exponenciais em seu tempo e para seus países de origem — podem nos

¹⁴ Habrá dispositivos lingüísticos para seleccionar y transmitir la información y para definir las normas, roles y adscripciones de autoridad que cada orador quer imponer al otro.

¹⁵ Trecho retirado do editorial escrito por Lange para a revista *Música Viva*, publicada em 1942, contida no dossiê 3.122, do Acervo Curt Lange, situado na Biblioteca Central da UFMG, com o seguinte texto em espanhol: “Y se explica que no sea le mismo el espíritu de hoy comparado con el dio vida al “Americanismo Musical” en 1933, año de su iniciación como movimiento de estímulo y dignificación tuvo una evolución rápida que acusaba satisfacción por los resultados obtenidos, pese la indiferencia gubernamental tan propia de la mayoría de nuestros países, pero el saldo principal es la experiencia adquirida y con ella daremos a esta rumbo que necesita y la combatividad que le son esenciales”.

guiar mais profundamente no sentido de apreender a dimensão das ações de Curt Lange em seu *Americanismo Musical*, pois nos oferecem uma amostragem da rica rede de sociabilidades do musicólogo.

A rede que se inscreve entre Lange e seus objetivos, materializada pela significativa coletânea de correspondências, salvaguardadas em seu acervo pessoal, foi uma das mais importantes ferramentas para a consolidação de suas atividades em um plano global. Isto se confirma sobretudo se aceitamos que os editoriais de Lange e suas ações no campo da musicologia latino-americana fazem parte de um *corpus* que, se não define seu americanismo, funciona como aparato para exposições de suas ideias no contexto das práticas musicológicas na América Latina. Assim, não somente as ações e os produtos de seus empreendimentos musicológicos precisam ser levados em conta quando referenciamos o *Americanismo Musical*, mas também a rede de Lange em si, que se situa entre boa parte de sua produção e que nos liga a agentes do campo da música, da política e da cultura de diferentes países, passando a ser o esqueleto deste americanismo. E é por meio dela que podemos inferir um outro ponto para o entendimento das questões já apresentadas: a dimensão da recepção das ideias vinculadas ao *Americanismo Musical*.

1.2 A rede de Curt Lange

O rastro global das práticas de Curt Lange na tentativa de “emplacar” seu americanismo ainda pode trazer à tona certas dimensões do seu universo profissional, sobretudo quando consideramos a recepção de sua produção editorial. Aos poucos vem sendo possível entender que sua atuação não se restringiu a um âmbito latino-americano, como parece estar subentendido em seu discurso americanista. Lange protagonizou um esquema de trocas e relações internacionais a partir de Montevideu que facilitou a circulação de sua produção e o convencimento que pretendeu a partir de seu americanismo, permitindo a ele se fazer visível em pontos diferentes do mundo, ora de forma presencial, ora por meio de seus enviados e correspondentes em países distintos. A rede de Curt Lange, como uma estrutura que se organiza a partir de seus objetivos políticos/profissionais, amplia bastante a ideia de *Americanismo Musical*, já percebida por Corinne A. Pernet (2014) como rede transnacional de profissionais da música. Contudo, precisamos nos ater à investigação de certos pontos norteadores para dimensionar a rede de Lange e seu entendimento como dispositivo — para usar o termo de Foucault — inscrito entre o musicólogo teuto-uruaio e seus objetivos profissionais.

Pernet entendeu a relação estabelecida entre Curt Lange e o musicólogo estadunidense Charles Seeger como um processo de cooperação transnacional. “Apesar da importância da arte popular para a construção dos estados nacionais, uma rede transnacional de profissionais da música da América Latina que promovia o *Americanismo Musical* atraiu figuras líderes do mundo da música dos anos de 1930” (PERNET, 2014, p. 29). Tendo isso em vista, não será possível fazer uma análise pertinente sobre a natureza de *Americanismo Musical* sem considerar a relevância da rede de sociabilidade de Curt Lange. Podemos dizer, com segurança, que foi por meio de sua rede que Lange se fez presente em diferentes partes do mundo, especialmente em um tempo em que as relações síncronas e assíncronas não eram mediadas por tantos recursos tecnológicos, haja vista a riqueza de seu epistolário e o resultado de suas publicações musicológicas. Dentre estas destaca-se sobretudo o *Boletín*, publicação em que Lange contou com colaboradores espalhados em diferentes países das Américas para coletar artigos inéditos e partituras a serem vinculadas ao Suplemento Musical que acompanhava a publicação.

Desta forma, poderíamos dizer que a rede de Curt Lange funcionou como um corpo operante e funcional que não só o interligou a nomes distintos da história da música do século XX, como o já citado Charles Seeger, mas também o ajudou a controlar aqueles que se propuseram a colaborar em seus empreendimentos. Este outro corpo expandiu a presença de Lange, mesmo que as limitações geográficas pudessem ser desafiadoras.

Foucault referenciou o corpo duplo do rei, já agregando elementos para sua teoria da sociedade do controle, como um dispositivo que permitiria ao indivíduo alcançar pontos diferentes na estrutura de que participa. Para além do corpo biológico, o monarca precisaria se fazer presente em todos os espaços previstos no universo de sua regência. O corpo duplo¹⁶ do rei então

Se mantém como fundamento físico, mas intangível do reino; em tomo dessa dualidade que esteve, em sua origem, próxima do modelo cristológico, organizam-se uma iconografia, uma teoria política da monarquia, mecanismos jurídicos que ao mesmo tempo distinguem e ligam a pessoa do rei e as exigências da Coroa, e todo um ritual que encontra na coroação, nos funerais, nas cerimônias de submissão, seus tempos mais fortes. (FOUCAULT, 1987, p. 32).

Assim, o rei se fazia presente em um âmbito maior que o da natureza biológica de seu corpo, alcançando toda extensão de seu reino, da seleta aristocracia que o rodeava aos mais

¹⁶ Foucault faz uma interpretação a partir de uma possível leitura do livro *Os dois corpos do Rei*, de Ernst H. Kantorowicz, no qual o autor trabalha com a doutrina dos dois corpos do rei, ambientando-se no contexto do declínio da idade média. Notadamente, o texto de Kantorowicz versa sobre as questões jurídicas que se organizam a partir desta dualidade corpórea do reino, que nem sempre se aproxima das proposições filosóficas feitas por Foucault em sua apropriação do termo (KANTOROWICZ, 1998).

sombrios redutos. Claro que, na contrapartida de Foucault para o suplemento de poder ao lado do rei que provoca o desdobramento do seu corpo, estaria o poder excedente exercido sobre o corpo do condenado. Em um passado um pouco mais recente, podemos tentar trazer luz a esta ideia da duplicidade do corpo do rei por meio de um exemplo. Quando Norbert Elias tenta nos esclarecer, a partir de eventos sociais ocorridos entre pessoas de diferentes gerações, sua teoria sobre os processos civilizadores, ele usa a figura emblemática dos Mozart e suas relações profissionais na corte de Salzburg:

Leopold Mozart, serviçal de príncipes e burguês de corte, não apenas educou musicalmente o jovem Wolfgang nos termos do gosto cortesão, como também buscou conformar seu comportamento e sentimento ao padrão da corte. No que se refere à tradição musical, foi bem-sucedido. Mas, quanto ao comportamento e aos sentimentos, sua tentativa de fazer dele homem do mundo fracassou lamentavelmente. (ELIAS, 1994, p. 22).

Para além das diferenças geracionais que condicionam os vocabulários linguísticos, o caso do jovem Wolfgang, filho de Leopoldo Mozart, pode nos ajudar a esclarecer a ideia de corpo duplo do rei. Wolfgang Amadeus Mozart foi um jovem talentoso e prodígio que teve desde muito cedo a sorte de participar presencialmente do universo cultural aristocrático da corte em que viveu, bem como de outras freguesias, para a qual, a convite de monarcas e autorizado pelo senhor de Salzburg, pôde tocar e se apresentar em reinos diferentes. Vale lembrar que é também nos rituais culturais da corte que a presença do rei se reafirma. Embora Mozart tivesse acesso ao universo aristocrático de sua época, em um tempo em que as relações hierárquicas protagonizadas pelos cidadãos europeus não tinham ainda sofrido as várias ondas de normalizações e de redução das formalidades dos dias atuais, isso não quer dizer que Mozart se elevou ao patamar hierárquico de seus admiradores, reis e rainhas, duques e duquesas. Os Mozart, enquanto músicos de corte, podiam ser vistos como uma classe intermediária que pôde frequentar os salões da nobreza europeia, mas também conheceram as cozinhas da criadagem que a servia.

Embora a situação social comum de um músico no tempo de Mozart fosse a de serviçal da corte, onde recebia ordens de um indivíduo todo-poderoso situado muito acima na hierarquia, havia, mesmo assim, exceções no interior da sociedade. Certos músicos agradavam tanto ao público da corte por seu talento especial como virtuose ou como compositor, que sua fama se espalhava para além da corte local onde estavam empregados, chegando aos mais altos níveis da sociedade. Em tais casos o músico era tratado quase como igual pelos nobres da corte. (ELIAS, 1994, p. 21).

Para além do grupo social do qual pertencia, Wolfgang Amadeus Mozart teve certa proximidade física com seu soberano em Salzburg e, de certa forma, por meio dele, o soberano se fez presente em ambientes que não eram típicos da presença de sua excelência. Vivendo

assim, Mozart passa a ser uma extensão do corpo do rei, no sentido de que traz consigo, para diante de seu soberano, vestígios do universo da classe a que pertenceu e das classes com que conviveu e, inversamente, leva a essas a presença do monarca vinculada à própria fama que adquiriu e dos possíveis relatos daquilo que viu. Podemos dizer que as redes de socialização a que estamos submetidos não só acusam a natureza coletiva e organizacional das sociedades, elas também são estruturas de afirmação de poder e de controle. São dispositivos que nos permitem expandir nosso universo de atuação no âmbito de nossas relações sociais, o que se pode fazer sentir com maior potência no âmbito das relações profissionais.

A duplicidade do corpo do rei está para além da finitude de seu corpo biológico e carrega consigo a dimensão da própria história da monarquia e do poder político, configurando-se dentro desta estrutura intangível, que favorece a manutenção de formas de pensar e de ver o poder e aqueles que se submetem a ele. Da mesma forma, a rede que está oculta no *Americanismo Musical* de Lange se entrelaça aos sentidos possíveis que são percebíveis a partir deste vocabulário político. A ideia e o meio passam a configurar um único corpo associado à pessoa de Curt Lange. “O corpo político”, entendido por Foucault como um conjunto de elementos materiais e das técnicas que servem de arma, de reforço de vias de comunicação e de pontos de apoio para as relações de poder e de saber, que investem os corpos humanos e os submetem, fazendo deles objetos de saber (FOUCAULT, 1987, p. 31). Podemos perceber que as empreitadas intelectuais de Lange foram edificadas por meio deste corpo revestido em *Americanismo Musical*. E, por meio deste projeto, Lange garantiu que sua produção intelectual pudesse circular em âmbito internacional. No contexto do *Americanismo Musical*, a rede de sociabilidade de Curt Lange não só ajuda a entender o significado do que é proposto a partir deste vocábulo, mas também nos orienta em direção a certas intencionalidades específicas que ligam seu projeto americanista a construções vocabulares recorrentes em certo ambiente cultural estadunidense.

1.3 O *habitus nacional* e a rede dos alemães

Quando fazemos referência às práticas de cooperação vivenciadas por Curt Lange, precisamos, em adição, considerar sua situação de exilado e como o exílio facilitou a construção de relacionamentos com agentes em campos geográficos diferentes, motivados pelas trocas possíveis e ligados muitas vezes pela proximidade cultural dos envolvidos. Seria concreto, ou ao menos tangível, acreditar que brasileiros, por exemplo, terão mais facilidade em construir redes com outros brasileiros que porventura estejam em países estrangeiros do que com outros

emigrantes? Seria este um caminho possível para alguém que, uma vez deslocado de seu local de nascimento, precisa cunhar na expectativa de validação de seus capitais? Qual é o peso da nossa identidade nacional no momento em que logramos afirmação profissional em outros territórios? É possível se desvincular de nosso *habitus nacional*, para usar o termo de Norbert Elias? Todas essas questões precisam ser consideradas quando passamos a analisar o exílio de Curt Lange na América Latina e em que medida tais questionamentos fornecem elementos para um certo *contextualismo*.

Não é somente a relação profissional e pessoal de Lange com Koellreutter, exilado no Brasil, assim como com Hermann Scherchen na Suíça, que chama atenção para a transnacionalidade das relações que estabeleceu, a partir da sua migração, com grupos profissionais de mesma origem nacional e/ou cultural. Fato que já foi verificado a respeito da relação estabelecida entre os três alemães e a tentativa de publicação da revista *Música Viva*, em 1942 (QUERINO, 2019). A presença dos alemães na América Latina, no período da guerra, foi um dos argumentos oficiais para o início da Política da Boa Vizinhança do governo de Franklin Delano Roosevelt. Porém, isso não impediu que Lange, alemão, embora naturalizado uruguaio, obtivesse fundos advindos dessa política de intervencionismo estadunidense para a América Latina.

Curiosamente, a presença de Lange no circuito musicológico estadunidense pode estar relacionada à construção de uma diplomacia cultural entre Estados Unidos e Alemanha, que não parece ter sido interrompida, pelo menos no circuito das emoções, mesmo mediante as posições contrárias entre os países no episódio da Segunda Grande Guerra. Para entender a natureza dessa relação, seria preciso voltar à construção da ideia de América anglo-saxônica e como a mitológica cultura germânica ronda o imaginário cultural estadunidense, sobretudo no que diz respeito à cultura erudita e, conseqüentemente, à música. Por ora, vamos nos ater à ideia de que Lange não teve dificuldades de se relacionar com seus contemporâneos músicos, musicólogos e compositores exilados nos Estados Unidos da América do Norte.

Podemos, então, averiguar pelo epistolário de Lange que, principalmente no período em que cunhou o *Americanismo Musical* como vocabulário no jogo de suas relações políticas interamericanas, ele teria mantido relações profissionais com diversas figuras originárias da Alemanha ou da Áustria, ou com descendentes ainda falantes da língua alemã. Adolph Weiss, Paul Pisk e George Perle são alguns deles. Vale perguntar, pois, qual seria o peso da língua alemã na construção desses relacionamentos. Podemos observar que, de certa forma, uma rede de imigrantes germânicos se organiza, senão a partir do americanismo de Lange, pelo menos

em confluência com os objetivos do musicólogo ligados a este projeto. É possível tratar o idioma alemão como um dos contextos possíveis para as práticas americanistas de Lange? A língua que falamos pode operar como contexto para aquilo que falamos? De fato, a língua não nos confere só a possibilidade de nos comunicar, posto que o seu uso pode denunciar muito sobre seus usuários.

Os destinos de uma nação cristalizam-se em instituições que têm a responsabilidade de assegurar que as pessoas mais diferentes de uma sociedade adquiram as mesmas características, possuam o mesmo *habitus nacional*. A língua comum é um exemplo imediato, mas há muitos outros. (ELIAS, 1997, p. 25).

E no caso da música? Seria possível dizer que nossas escolhas também estão condicionadas por esta cristalização? Não é possível ignorar as relações que se estabelecem entre Lange e seus compatriotas ou, mais especificamente, entre os falantes da língua alemã. Mesmo no Brasil, Lange esteve ligado a nomes como Walter Burle Marx,¹⁷ regente de origem germânica que trabalhou com obras de compositores brasileiros, como, por exemplo, Camargo Guarnieri, no contexto do *Americanismo Musical*. Em que medida essa comunidade de discurso deve ser levada em conta para a interpretação das práticas americanistas de Curt Lange? Decerto, não podemos ignorar os relacionamentos de Curt Lange com músicos e compositores de origem germânica nos Estados Unidos, sabendo que este país manteve uma relação de aproximação cultural com a música germânica. Onde o próprio Schoenberg foi se exilar? “Quer queira ou não, um indivíduo é sempre membro de grupos. A língua que ele fala é uma língua de uso comum. É conjuntamente responsável, é-lhe atribuída responsabilidade conjunta pelas ações do grupo” (ELIAS, 1997, p. 28). Já fora apontada a importância da nacionalidade de Lange para a aquisição de capitais culturais no episódio de sua entrada no campo político do Uruguai. Mas seu projeto de americanismo precisa ser compreendido sempre no âmbito de sua recepção, ou nos polos dessa recepção, normalmente em um contexto internacional, dos quais a Europa e os Estados Unidos são os campos mais significativos deste esquema de circulação de ideias.

Entre os alemães, Lange conseguiu certo suporte financeiro e estratégico para circular seus produtos musicológicos, entendendo aqui também como parte destes o agenciamento de músicos, como foi o caso do pianista Hugo Balzo¹⁸ e suas excursões na Europa, com as quais

¹⁷ MARX, Walter Burle. (1902-1990). Maestro e compositor paulista, no Rio de Janeiro foi aluno de Henrique Oswald. Sua carreira internacional como regente teve início em 1932 e foi marcada pela valorização da música brasileira, sobretudo nos Estados Unidos, onde promoveu vários compositores, em especial Villa-Lobos. Walter foi irmão do arquiteto Roberto Burle Marx, outro famoso correspondente de Curt Lange (WALTER, 20--, n. p.).

¹⁸ BALZO, Hugo. (1912-1982). Importante pianista uruguaio, Balzo foi responsável pela interpretação de peças significativas do repertório de compositores que, de certa forma, se ligavam ao *Americanismo Musical*, como o

Hermann Scherchen colaborou. Quando adentramos o campo das relações internacionais estadunidenses, nas conexões estabelecidas entre os Estados Unidos e outros países, podemos perceber que a música e a cultura germânicas ocupam um lugar especial construído por meio de suas relações emocionais em relação a cultura alemã e no seu projeto de nação. Logo, é possível que seja na relação entre a língua alemã e a cultura que se pretende propagar como parte do projeto cultural alemão que tenhamos uma chave para certos entendimentos em relação à entrada de Lange no campo da cultura estadunidense, sobretudo quando entendemos que, pelo menos a partir do século XIX, a música alemã passa a ocupar um lugar especial no seu projeto de nação.¹⁹

É preciso, ainda, levantar a questão sobre a autonomia de Lange como indivíduo em relação à carga cultural que emana da condição de ser alemão, mesmo que naturalizado uruguaio. Esta duplicidade identitária poderia ter facilitado os esquemas de Lange nos Estados Unidos da América, no momento em que a cultura da América Latina despertava interesses diversos para aquela cultura? Seria ingênuo acreditar que Lange se pensava e, por consequência, agia como um latino-americano. Faz sentido acreditar que as posições individuais superam os paradigmas culturais e coletivos que se imprimem em nós já no momento de nosso nascimento? Vale ainda lembrar que uma geração de músicos estadunidenses teve a oportunidade de ampliar seus conhecimentos musicais na Alemanha ou na Áustria, como foi o caso de Charles Seeger, de Charles Sprague Smith e do próprio Henri Cowell, que, segundo Feisst, foi amigo do próprio Schoenberg (FEISST, 1998). Portanto, adentrar o terreno das relações estabelecidas por meio do *Americanismo musical* como corpo político de Lange nos oferece possibilidades de ampliação de entendimento do que foi, de fato, o *Americanismo Musical* e nos ajuda a entender suas intenções em cunhar tal dispositivo linguístico.

Curiosamente, a América Latina passa a ser um campo de referência para a organização da cultura tanto no projeto da Política da Boa Vizinhança como no projeto de valorização da cultura artística estadunidense, em especial a musical. Esse fato fica mais evidente quando o pioneiro da musicologia estadunidense, Charles Seeger, musicólogo com interesses particulares na cultura do Sul, passa ocupar uma função política governamental junto à Divisão de Música

argentino Alberto Ginastera. Hugo Balzo também teve a oportunidade de executar obra de compositores estadunidenses no Brasil, como foi o caso da música de Aaron Copland.

¹⁹ Sabine Feisst (2011) vai usar o conceito de *Die Wahlverwandtschaften*, ou, como na língua portuguesa, *afinidades eletivas*, para explicar a relação de aproximação entre os Estados Unidos e a cultura musical sinfônica alemã, a partir do século XIX. A ideia de *afinidade eletiva* que a autora cunha vai ao encontro da produção bibliográfica de Michael Löwy e os estudos da história das emoções, que, em um certo contexto, ajudam a entender as aproximações internacionais entre países, pautadas não somente nos benefícios econômicos, mas também nas interações emocionais feitas a partir de elementos culturais específicos.

da União Pan-americana. A partir de 1939, Seeger e Lange estreitam o seu relacionamento político-profissional, o que pareceu para ambos uma tentativa de ampliar a recepção de seus projetos profissionais. No caso de Lange, a questão é o *Americanismo Musical* e a recepção de seus portadores textuais. Por sua vez, quais seriam os interesses de Seeger? Em que medida os contextos linguísticos que os musicólogos compartilham podem ajudar a entender suas intencionalidades? Os Estados Unidos da América do Norte parecem ser um ponto geográfico importante para entender o que está por trás das construções semânticas tecidas a partir do *Americanismo Musical*. Vale lembrar que Lange foi correspondente da American Musicological Society (AMS) para assuntos da América Latina e esteve no congresso da AMS em Nova Iorque, ano de sua primeira correspondência²⁰ trocada com o colega estadunidense Charles Seeger.

1.4 O Americanismo do Norte

Outro ponto importante que precisa ser problematizado, principalmente quando nos propomos a pesquisar a partir deste *contextualismo linguístico*, seria averiguar a incidência do dispositivo linguístico que pesquisamos junto ao universo de sua recepção. Quando tratamos das estratégias cunhadas por Lange, não podemos nos permitir a ingenuidade de acreditar que as palavras escolhidas e o uso que fez delas foram uma situação ocasional, livre de qualquer intenção, sobretudo quando começamos a entender os Estados Unidos como um campo de recepção para a produção de *Americanismo Musical* e principalmente como o maior financiador das produções musicológicas de Lange na América Latina. Assim, seria possível especular que a terminologia *Americanismo Musical* encontraria, pelo menos no que diz respeito ao seu significante, uma correspondência no universo discursivo da musicologia estadunidense?

Podemos dizer que *Americanismo Musical*, como vocabulário político, permitiu a construção de pontes de significados para uma comunidade de discurso local na América Latina, a partir de Montevideu. Mas, em relação aos Estados Unidos, que tipo de construção relacional pode ser feita a partir da leitura deste vocabulário? De fato, o termo americanismo musical não pode ser considerado um vocábulo novo para o universo musicológico estadunidense. Pelo contrário, ele não só está presente na produção musicológica estadunidense, como tem um uso recorrente importante, principalmente no que diz respeito a uma geração específica de músicos que a partir da década de 1920 reivindicam um espaço especial para a música estadunidense em seu próprio país: a geração dos americanistas.

²⁰ Consideram-se aqui somente as correspondências contidas no acervo de Curt Lange, situado na UFMG.

Antes de adentrar este universo musical que nomeia esta geração, o *Americanismo Musical*, vamos nos ater primeiro à ideia de americanismo, que, de alguma forma, vigora neste contexto. Não é novidade que certos elementos da música estadunidense já circulavam com maior ou menor intensidade na primeira metade do século XX fora do solo estadunidense, como, por exemplo, no continente europeu. Não foi somente Ravel que teria se rendido à linguagem da música popular estadunidense, quando compusera um segundo movimento de sonata para violino com o título de *Blues*,²¹ referindo-se claramente ao estilo musical originário nos Estados Unidos. Também na Alemanha podemos perceber na obra de Kurt Weill²² elementos do *jazz* contextualizados no discurso musical vigente nos cabarés alemães.

De fato, é a partir da música de Weill que podemos esboçar uma primeira conceituação da terminologia *americanismo* a partir do norte geográfico. Segundo a leitura de Sabine Feisst da obra de Hermann Danuser e de Hermann Gottschewski sobre Kurt Weill, “Amerikanismus/Americanism — refere-se à percepção europeia ou alemã dos Estados Unidos e sua influência nas primeiras décadas do século XX. Americanismo aponta a imagem que os próprios estadunidenses têm sobre seu país e sua cultura” (FEISST, 2003, p. 970, tradução nossa).²³ O termo *americanismo*, a partir desta percepção, tanto por parte dos europeus quanto dos próprios estadunidenses ou, como são popularmente conhecidos na esfera global, “dos americanos”, parece estar bem alinhado às referências já percebidas a partir da presença dos Estados Unidos na geopolítica dos séculos XX e XXI.

O leitor mais atento poderá se questionar se o termo *Americanismo/Americanism* não poderia ser traduzido por *nacionalismo*, a partir dos Estados Unidos. Para entender essa distinção entre os dois vocábulos ou sobre o uso que se fez deles, sobretudo a partir da década de 1930 nos Estados Unidos, vale a pena recorrer ao estudo feito por Barbara Ann Zuck Achter sobre o *Americanismo* em música, no qual a autora se debruça em diferenciar o uso dos dois

²¹ O segundo movimento da Segunda Sonata de Maurice Ravel, composta entre 1922 e 1927, conhecido como *Blues*, foi notadamente inspirado nos estilos musicais estadunidenses jazz e blues. Ravel teria tido contado com tais estilos ao visitar clubes noturnos em Nova Iorque na companhia de George Gershwin.

²² WEILL, Kurt Julian.. (1900-1950). Podemos dizer que a trajetória de Weill como compositor não só atravessou os limites geográficos de seu país de nascença, a Alemanha, quando precisou, por vezes, migrar para fugir da guerra, como também cruzou vários estilos e concepções até chegar aos musicais da Broadway. Sua produção musical vai de obras escritas sob influência da música serial de composição, como do Concerto para Violino e Orquestra de Sopros às canções compostas no período em que participou do *November-Guppe*, de Berlim, entre 1922 e 1929, às famosas canções de Cabaré, compostas em Paris. Sua *Ópera dos Três Vinténs*, uma de suas obras mais conhecidas, foi composta em seu exílio em Paris no ano de 1933. Em Nova Iorque, começou a produzir para os musicais da Broadway, sendo a canção *My Ship*, de sua autoria, uma das canções prediletas de Julie Andrews, gravada e representada por ela no filme *Stars*.

²³ Amerikanismus/ Americanism — refers to the European or German perceptions of the United States and its influence in the early decades of twentieth century. Americanism points to the image American themselves have of their country and culture.

termos: *nacionalismo* e *americanismo*. Segundo Achter, poderemos encontrar nas definições apresentadas em certo dicionário linguístico o termo *Americanism*, sem o uso de artigo e sem uso do plural. Seria um uso diferenciado dos outros, conotando: “Apego ou simpatia política com os Estados Unidos. Nesse sentido, o americanismo está mais próximo do patriotismo, referindo-se à devoção zelosa à pátria ou ao nacionalismo” (ACHTER, 1978, p. 5, tradução nossa).²⁴ Segundo a mesma autora, haveria pelo menos mais quatro definições de *Americanism/Americanismo* no dicionário que usou como referência no ano de sua pesquisa e “uma correspondência aproximada ao componente emocional do *Americanismo*” (ACHTER, 1978, p. 5, tradução nossa).²⁵ Para a estudiosa, se *nacionalismo* quer dizer devoção por uma nação, aspiração nacional ou mesmo política de independência nacional, o termo *americanismo* poderia ser um tipo específico de nacionalismo, embora não acredite que haja equivalentes, pelo menos no tempo da publicação de sua pesquisa, para o termo *Americanismo/Americanism* em outras realidades nacionais. Por exemplo, não há um *Francinism* ou *Britanism*.²⁶ Mesmo que admita a existência de terminologias como *Frenchly* ou *Briticism*, Achter não acredita que tenham o peso do vocabulário *Americanismo/Americanism* no sentido de distinção de Estados Unidos/América de outras nações. Todavia, aqui é preciso indagar se a autora poderia ter uma ampliação de seu entendimento sobre a terminologia caso voltasse seu olhar para fora dos limites do Norte geográfico.

Achter poderia se questionar, por exemplo, se haveria um *Brasilianism* ou um *Colombianism*. Considerar a possibilidade de equivalentes linguísticos no contexto do continente americano poderia tê-la levado a refletir sobre a existência dos diversos americanismos protagonizados na América Latina, como o *americanismo* de Curt Lange. Entretanto, o trabalho de Achter foca na definição do termo *americanismo* e na sua distinção do *nacionalismo*. De fato, o nacionalismo visto a partir de uma percepção meramente distintiva entre nações carregou (e, em certo grau, ainda carrega) uma conotação bastante negativa, sobretudo no período das guerras mundiais, haja vista a posição contrária por parte dos Estados Unidos aos alemães durante o conflito mundial que se deu a partir da década de 1930. Talvez seja esta a noção que norteou a percepção da autora quanto ao nacionalismo e a sua conotação negativa, já que: “Por causa dos excessos do sentimento nacional nos tempos modernos, o nacionalismo acumulou associações negativas que evocam uma imagem feia da beligerância

²⁴ Attachment to, or political sympathy with the United States. In this sense, Americanism is closer to patriotism, meaning zealous devotion to one's country or nationalism.

²⁵ one corresponding roughly to emotional component of *Americanism*.

²⁶ Neologismos trazidos pela própria autora em sua tese.

chauvinista” (ACHER, 1978, p. 6, tradução nossa).²⁷ Supostamente, o termo *Americanism/Americanismo* não absorveu estas associações negativas creditadas ao nacionalismo do século XX. Segundo a autora, o *Americanism/Americanismo* estaria mais ligado a um acentuado apego aos Estados Unidos, o qual, para ela, “[...] parece ser uma qualidade que um grupo de americanos reivindica para si, como se ostentasse uma lealdade americana maior ou mais verdadeira do que outros grupos” (ACHER, 1978, p. 6/7, tradução nossa).²⁸ A definição da autora passa pela percepção de que houve grupos em oposição, com visões diferentes sobre a cultura estadunidense nos Estados Unidos, onde a principal oposição seria o *Americanismo* contra o *não Americanismo* ou *un-americanism*. E, sobre os americanistas, poderíamos dizer que eles teriam sido “um dos principais defensores do país contra influências ‘antiamericanas’” (ACHER, 1978, p. 6, tradução nossa).²⁹ Nesse contexto, um grupo em especial merece ser destacado quanto ao uso da terminologia, a Legião Estadunidense (American Legion), ligada à figura de Theodore Roosevelt, Jr.:

Talvez uma compreensão mais profunda do “americanismo” venha de seu uso pela Legião Americana, um grupo de veteranos fundada em 1919 por Theodore Roosevelt, Jr. A Legião Americana tem sido um forte promotor do patriotismo através de um programa de “americanismo” organizado, incluindo treinamento cívico, prêmios escolares e concursos de cidadania, e aulas de cidadania para estrangeiros. (ACHER, 1978, p. 6, tradução nossa).³⁰

Em uma direção política de certa forma complementar à de seu parente, Franklin D. Roosevelt teria ampliado as perspectivas do americanismo ao criar a União Pan-Americana, com base em uma visão pretensiosa de pan-americanismo e à medida que tentava instituir uma relação de “intervencionismo sutil” para a América do Sul, popularmente conhecido como a Política da Boa Vizinhança. Àquela altura, as forças que atuaram no território estadunidense para a edificação de sua identidade cultural passam a protagonizar um exercício mais sofisticado de valorização cultural: a imposição desta cultura aos países da parte Sul da América como parte de um suposto projeto de redução da influência alemã nesta extensão geográfica.

Adentrando mais especificamente o universo da música, poderemos trazer mais clareza ao uso do vocabulário *Americanism/Americanismo* a partir das práticas musicais

²⁷ Because of excesses in national feeling in modern times, nationalism has accumulated negative association that conjure up an ugly Picture of chauvinist belligerence.

²⁸ [...] seems to be a quality that one group of Americans claims for itself, as though boasting a greater or truer American allegiance than other groups.

²⁹ One of the country’s defender against ‘un-American’ influences.

³⁰ Perhaps a deeper understanding of “Americanism” comes from its use by the American Legion, a veterans’ group founded in 1919 by Theodore Roosevelt, Jr. The American Legion has been a strong promoter of patriotism through an organized “Americanism” program including civic training, school awards and contests based on citizenship, and citizenship classes for aliens.

estadunidenses. O movimento dentro da música dos Estados Unidos de se autoafirmar por intermédio de sua tipicidade própria e de tentar atingir espaços internacionais para sua recepção como cultura distinta possivelmente não data do século XX.

Compositores, críticos, e escolas desde a metade do século dezenove tem se engajado em um projeto central duplo para a vida musical estadunidense: a criação de um estilo distinto de música clássica estadunidense e articulações daquilo que é distinto na música estadunidense ou *Americanismo Musical* na música clássica. (HARTZ, 2010, p. 12, tradução e grifo nossos).³¹

Como podemos ver, a terminologia *Americanismo Musical* não só está presente nas práticas discursivas da musicologia estadunidense desde o século dezenove, como também o seu uso naquele país vem nomear um posicionamento específico por parte de compositores e agentes que se envolveram com um projeto de construção identitária para a música erudita dos Estados Unidos.

O musicólogo estadunidense, nascido cubano, Gilbert Chase,³² que porventura se correspondeu com Curt Lange entre as décadas de 1930 e 1940, foi autor de importantes trabalhos a respeito da música dos Estados Unidos. Podemos dizer que foi dele um dos mais importantes livros sobre a história da música daquele país, publicada no século XX, traduzido para o espanhol com o título de *La Música de Los Estados Unidos*.³³ Chase descreve em seu livro a produção musical estadunidense a partir da chegada dos primeiros colonos e sua relação com a música religiosa, notadamente protestante, até a edificação do *jazz* como estilo musical nacional. Daí o título da tradução em português: *Do Salmo ao Jazz — a Música dos Estados Unidos*. Neste grosso volume, Chase escreveu um capítulo específico sobre a música e a relevância histórica da geração dos americanistas:

Preencheríamos muitas páginas com a simples menção de nomes e obras de compositores que poderiam ser descritos como "americanistas musicais", no sentido de que demonstraram uma preocupação sustentada com a cena norte-americana e os elementos vernaculares de nossa música. Alguns compositores, como Henry Cowell e Virgil Thomson, fizeram muitas contribuições valiosas para o espírito musical

³¹ Composer's critics, and scholars since the Middle of nineteenth century have engaged in a twofold Project central to American musical live: the creation of a distinctively American style of classical music and articulations of that which is distinctively American, or musical Americanism in classical Music.

³² CHASE, Gilbert. (1906-1992). Filho de um oficial naval estadunidense que participou da guerra hispano-americana, historiador, crítico, musicólogo e etnomusicólogo estadunidense nascido cubano, foi o primeiro autor a se debruçar com profundidade sobre a história da música dos Estados Unidos. Chase teve contato epistolar com Curt Lange, sobretudo nos anos de 1940. Estudou piano com Max Drottler em Nova Iorque e teoria da música com Max Waldon em Paris.

³³ A edição em português disponível no Brasil tem o título de *Do Salmo ao Jazz - a Música dos Estados Unidos*.

americano, mas são tratados em outra parte deste trabalho devido à ênfase em outras fases de sua produção. (CHASE, 1957, p. 601, tradução nossa).³⁴

A partir do texto de Chase, podemos perceber que, mais do que uma indicação nominativa, o termo *Americanismo Musical* definia um projeto e aqueles que com ele contribuíram. Não somente Virgil e Cowell,³⁵ este último também correspondente de Curt Lange, se engajaram neste projeto de valorização da música estadunidense. Muitos outros compositores, a exemplo dos já citados, estavam envolvidos neste americanismo do Norte, por assim dizer. Bem como outros profissionais da música que tentaram se valer, a partir da década de 1920, de diversos elementos da produção musical autóctone na tentativa de edificar uma linguagem musical que pudesse ser distinguida como estadunidense. O próprio Chase foi um importante americanista, pelo menos foi assim que Kerman se referiu a ele: “o americanista Gilbert Chase propôs promissoriamente a adoção do termo musicologia cultural, em analogia à antropologia cultural” (KERMAN, 1987, p. 236). E seu envolvimento com a escrita da história da música dos Estados Unidos só vem confirmar seu posicionamento americanista. Assim, podemos perceber que este projeto americanista conseguiu recrutar várias frentes junto à produção cultural estadunidense, não somente a produção artística da música, mas também a acadêmica. Nesse contexto, Charles Seeger aparece como um nome importante para o *Americanismo Musical* dos Estados Unidos.

Logo, à medida que entendemos a importância do musicólogo estadunidense para este projeto americanista, vamos perceber que o que estrutura este americanismo na música dos Estados Unidos não está presente apenas no discurso subjacente à composição musical propriamente dita. Seeger parte do experimentalismo da geração *ultra-modernist*³⁶ para a pesquisa em música folclórica, construindo uma carreira acadêmica que conjugou teoria da composição, filosofia e linguística. Sua militância americanista e sua posição política junto ao projeto de Pan-americanismo do governo Roosevelt acabam sendo pontos determinantes para

³⁴ Trecho do capítulo “Los Americanistas”, do livro *La Música de Los Estados Unidos*, de Gilbert Chase, escrito originalmente em espanhol: “Llenaríamos muchas páginas con la simple mención de los nombres y trabajos de los compositores que podrían describirse como “americanistas musicales”, en el sentido de que hubiesen demostrado una sostenida preocupación por la escena norteamericana y los elementos vernáculos de nuestra música. Algunos compositores, tales como Henry Cowell y Virgil Thomsom, han efectuado muchas y valiosas contribuciones al el espíritu musical norteamericano, pero se les trata en otra parte de esta obra debido al énfase de otras fases de su producción”.

³⁵ De acordo com os dados do Acervo Curt Lange, Cowell teria enviado 23 cartas para Curt Lange durante as décadas de 1930 e 1940.

³⁶ A geração *ultra-modernist*, ou *New Music*, como a apresentou Oja em seu livro sobre a música moderna em Nova Iorque dos anos 20, foi uma geração que não se sentiu desconfortável em utilizar os novos recursos composicionais, já vivenciados no Modernismo Musical europeu, em suas composições. Podemos destacar como exemplo de produção *Ultra-modernist* a música de Henry Cowell, Leo Orstein e outros.

referenciar o *Americanismo Musical*. Da mesma forma, podemos ver pela importância dos estudos e da escrita da história protagonizados por Chase que este projeto se amparou em um ciclo maior de ações específicas.

Também expõe um tipo de identidade musical americana, que identifico como americanismo funcional, gerado pela partitura, mas inacessível por meio de análises formais ou estilísticas. O americanismo funcional é definido pela utilidade social e pelo contexto de uma determinada obra musical, e surge de ideias mais recentes sobre o escopo da musicologia *vis-à-vis* [com relação aos] estudos culturais, historiografia e interdisciplinaridade. (HARTZ, 2010, p. 14, tradução nossa).³⁷

Também a etnomusicologia vai ter sua importância para o americanismo, não somente pela importância das coletas de canções feitas por Seeger, como o caso da canção *Barbara Allen*,³⁸ e pelo seu estudo musicológico a partir destas coletas, mas ainda pelo exercício de compor usando este material musical. Esse ramo da musicologia de certa forma abriu terreno para as incursões americanistas de seus filhos na década de 1950. “Seeger testemunhava com igual clareza a atração, a força magnética que a etnomusicologia exerce sobre os americanistas” (KERMAN, 1987, p. 222). De fato, o *Americanismo Musical* dos Estados Unidos, considerando sempre as possíveis novas variantes e diferentes abordagens, não se originou no século XX, bem como não findou na década de 40 desse século. Talvez seja possível dizer o mesmo do nacionalismo proposto por Mário de Andrade no Brasil e seus desdobramentos posteriores.

Em sua conferência “A expressão Musical dos Estados Unidos”, Mário de Andrade parece bastante alinhado com a escrita da história da música estadunidense feita por Chase, relatando a importância de William Billings como o verdadeiro pai da música estadunidense e a importância da cultura religiosa para o início da prática musical naquele país. Ademais, Mário teve como referência o livro *O Salmista de New England* para fundamentar sua exposição e, como Chase, também não deixou de perceber a influência americanista na produção moderna musical estadunidense: “Esse americanismo íntimo de certos compositores vivos vem, no entanto, se formando de data muito recente” (ANDRADE, 2006, p. 397). Mário comparou o espírito experimentalista estadunidense do tempo da Liga dos Compositores, fundada em 1923,

³⁷ It also exposes a type of American musical identity, which I identify as functional Americanism, generated by the score but inaccessible through formal or stylistic analysis. Functional Americanism is defined by social utility and context for a given musical work, and it arises from newer ideas about the scope of musicology *vis-à-vis* cultural studies, historiography, and interdisciplinarity.

³⁸ Por meio da canção *Barbara Allen*, Seeger fez um estudo musicológico bastante aprofundado, *Versions and Variants of the Tune of “Barbara Allen”*. (Cantado em estilos tradicionais de canto nos Estados Unidos e gravado por colecionadores de campo que depositaram seus discos e fitas no Arquivo de canções folclóricas americanas na Biblioteca do Congresso, Washington, D.C.). Vale lembrar que Seeger teve uma peça sua estreada em um evento organizado por Curt Lange em Montevidéu, composta a partir da melodia de *Barbara Allen* e tocada ao piano por Hugo Balzo, em 1941.

ao que dominava os compositores modernistas brasileiros na mesma época. O musicólogo brasileiro não pareceu, considerando o teor de sua conferência, ignorar o que se passava na música do grande país ao Norte.

Embora o americanismo já se apresentasse como paradigma para a música produzida nos Estados Unidos desde o século XIX, foi no século XX que uma geração específica de compositores e profissionais da música deu a esta premissa de valorização da cultura musical estadunidense o *status* de projeto cultural. Diga-se de passagem, que esse projeto os identificava como um grupo específico, ou melhor, como um tipo específico de músicos: os americanistas!

Compositores escrevendo música que se vendia como música estadunidense foram especialmente demandados neste período. Um grupo que incluía Aaron Copland, Henry Cowell, Ruth Crawford, George Gershwin, Howard Hanson, Roy Harris, William Schuman, Charles Seeger, Elie Siegmeister, William Grant. Ainda Virgil Thomson, entre outros. Podemos nos referir a tais compositores como os Americanistas, porque todos eles buscaram criar uma sonoridade americana em sua música. (ANSARI, 2018, p. 1, tradução nossa).³⁹

Parte significativa dos músicos supracitados não somente foi correspondente de Curt Lange e teve obras publicadas em seus periódicos, mas também esteve na América Latina como parte de um projeto para a recepção da música estadunidense junto às estruturas da Política da Boa Vizinhaça. Alguns, como Seeger, também tiveram textos publicados no tomo V do *Boletín Latino Americano de Música* (BLAM). Decerto, não podemos desconsiderar o BLAM, mesmo com suas possíveis incoerências, quando avaliamos o contexto do *Americanismo Musical* praticado entre os estadunidenses, sobretudo quando passamos a perceber a obra como um elo entre os dois projetos, o de Lange e o dos conterrâneos de Seeger. O próprio Lange não pretendeu esconder as similaridades entre seu projeto de *Americanismo Musical* com este outro americanismo praticado nos Estados Unidos, o *Americanismo Musical do Norte*, por assim dizer.

A luta no Norte dos Estados Unidos pela música de qualidade e a impotência do indivíduo perante a comercialização da arte que cultiva são diferentes pela evolução econômica daquele país, mas essencialmente idênticas à nossa. A diferença fundamental está na posição que o Estado tem adotado. (LANGE, 1942, p. 14, tradução nossa).⁴⁰

³⁹ Composer writing music that market itself as coming from United States were especially in demand at this time, a group that include Aaron Copland, Henry Cowell, Ruth Crawford, George Gershwin, Howard Hanson, Roy Harris, William Schuman, Charles Seeger, Elie Siegmeister, William Grant. Still, and Virgil Thomson among others. We can refer to such composes as Americanists, because They all sought to create a specifically American sound in their music.

⁴⁰ La Lucha en Los Estados Unidos del Norte por la música de calidad, la impotencia del individuo ante la comercialización del arte que cultiva, son diferentes por la evolución económica de aquel país, pero

O que Curt Lange parece destacar aqui é o fato de que, nos Estados Unidos, a partir de dado momento a intervenção do Estado pareceu algo limitador para a produção musical destacada, o que de certa forma pode estar relacionado à lógica do liberalismo daquele país e também com o protagonismo dos compositores estadunidenses que, apesar da importância institucional e governamental para a valorização da música de seu país, se organizaram em ligas e associações com o intuito de circular a produção musical. Assim, esses compositores, na visão de Lange, parecem ter pretendido certa independência das adversidades das políticas públicas:

Chega de intervenções do Estado, estamos acostumados a pensar com o Estado e por meio dele. Com efeito, a nossa vida desenvolve-se em ambientes mais escolares, sendo a intervenção dos poderes públicos mais ativa e quase sempre decisiva na vida musical dos nossos países, quer no sentido da estimulação, quer no sentido da paralisação. (LANGE, 1942, p. 14, tradução nossa).⁴¹

Em outros trechos, o texto de Lange começa a oferecer alguma ambiguidade em relação ao uso de certos vocabulários linguísticos, sobretudo quando relata uma conversa travada entre ele e Copland em Montevideu:

Quando estive em Montevideu, Aaron Copland me fez entender que o *Americanismo Musical*, como movimento, dava a impressão de ser uma corrente imbuída de um certo chauvinismo, pelo menos naqueles que não conheciam os princípios que o animavam. Tal interpretação seria explicável, tanto mais que *nós*, do México à Argentina, nos distinguimos por uma origem, uma constituição étnica e diferentes ambientes geográficos. (LANGE, 1942, p. 14, tradução e grifo nossos).⁴²

A importância de Copland para o projeto do americanismo nos Estados Unidos vem sendo destacada por muitos autores. O compositor do Brooklyn,⁴³ como se autorreferiu em sua biografia, transitou de uma formação tradicional nos Estados Unidos para os cursos de composição com Nádía Boulanger em Fontainebleau, na França. Segundo Chase, ele teria se destacado como um proeminente jovem compositor de obras sinfônicas, porém suas

esencialmente idénticas a las nuestras. La diferencia fundamental radica en la posición que ha adoptado el Estado.

⁴¹ No más intervenciones del Estado, nosotros estamos acostumbrados a pensar con el Estado y a través del mismo. En efecto, nuestra vida se desarrolla en ambientes más socializados, siendo la intervención de los poderes públicos más activa y casi siempre decisiva en la vida musical de nuestros países, ya sea en el sentido del estímulo o de la paralización.

⁴² Cuando estuve en Montevideo Aaron Copland me dió a entender que el Americanismo Musical, como movimiento, daba la sensación de ser una corriente imbuída en cierto chauvinismo, por lo menos en aquellos que no conocían los principios que la animaban. Semejante interpretación sería explicable, tanto más quanto que nosotros, desde México hasta la Argentina, nos distinguimos por una origen, una constitución étnica, y ambientes geográficos distintos.

⁴³ Segundo a ótica de Chase, Copland seria o segundo compositor do Brooklyn, sendo George Gershwin o primeiro nome cotado para esta posição. Vale considerar que Gershwin alcançou maior popularidade, e sua obra, também associada ao uso do jazz e de outros elementos da música estadunidense, vem sendo mais frequentemente associada a uma música notadamente estadunidense. Feito que o nome de Copland não parece ter repetido na mesma proporção.

necessidades artísticas já trilhavam um caminho americanista: “[Eu] Estava ansioso para escrever uma obra cujo caráter norte-americano fosse reconhecido imediatamente” (COPLAND *apud* CHASE, 1957, p. 584, tradução nossa).⁴⁴ Podemos dizer que Copland e Roy Harris⁴⁵ foram figuras líderes para o *Americanismo Musical* dos Estados Unidos na primeira metade do século XX, trazendo cada um seu posicionamento específico a respeito deste projeto identitário. Harris, por exemplo, destacou a questão da excepcionalidade entre as construções rítmicas estadunidenses em relação à música europeia. Ele salientou a importância da validação da produção musical como um produto autêntico e característico da sociedade pela qual seu povo pudesse se expressar. E não seria a partir desta sua percepção sobre a música estadunidense que fez a sua crítica à evocação musical feita por Ravel em sua sonata para violino e piano?

Quando Ravel tentou incorporar nosso senso rítmico em sua sonata para violino, ela soou estúpida; foi estudado, porque ele não sentia ritmo em termos de fraseologia. Não empregamos ritmos não convencionais como um gesto sofisticado; não podemos evitá-los. Cortá-los de nossa música seria contradizer a fonte ou quatro impulsos musicais espontâneos. (CHASE, 1969, p. 149, tradução nossa).⁴⁶

Embora, aparentemente, Copland não tenha sido tão convicto em seus pronunciamentos a respeito da produção americanista, chegando mesmo a dizer que sua postura nos anos 1920 teria sido motivada pelo espírito de seu tempo — “este desejo de ser ‘americano’ foi sintomático do período” (CHASE, 1957, p. 15, tradução nossa)⁴⁷ —, ambos, ele e Harris, tiveram certas aproximações a respeito do *Americanismo Musical* praticado nos Estados Unidos nas décadas de 1920 e 1930.

Nem Harris nem Copland estavam preocupados exclusivamente com a estética ou o significado social do *Americanismo Musical*. Ao discutir os problemas dos compositores americanos, Harris deplorou a falta de apresentações de composições americanas pelas orquestras do país. (“Why should They seat over Young American upstart?”); protestou contra o ensino de fórmulas óbvias na composição musical; atacou o poder e a má preparação dos críticos musicais; e indicou o comercialismo e

⁴⁴ Estaba ansioso de escribir una obra cuyo carácter norteamericano fosse reconocido inmediatamente.

⁴⁵ HARRIS, Roy. (1989-1979). Compositor estadunidense. Iniciou seus estudos musicais pela clarineta, e mais tarde foi estudar filosofia e economia na Universidade da Califórnia, onde começou também a estudar música com Farwell. Teve oportunidade de estudar com Nádia Boulanger complementando assim sua formação musical como compositor. Chefiou o departamento de composição do Westminster Choir School em Princeton, Nova Jersey, e dirigiu o American Music Festival (Festival de Música Americana), também em Princeton. Ademais, trabalhou no departamento de música da Colorado College. Essas informações estão contidas em *Composers in America*, de Claire Reis.

⁴⁶ When Ravel attempted to incorporate our rhythmic sense into his violin sonata, it sounded stupid; it was studied, because he did not feel rhythm in terms of phraseology. We do not employ unconventional rhythms as a sophisticated gesture; we cannot avoid them. To cut them out of our music would be gainsay the source or four spontaneous musical impulses.

⁴⁷ This desire to be ‘American’ was symptomatic of the period.

o materialismo dos Estados Unidos como um obstáculo à liberdade de expressão criativa. (CHASE, 1969, p. 15, tradução e grifos nossos).⁴⁸

Se esta não foi realmente a preocupação dos dois compositores, isso não reduz o sentido americanista de sua produção musical na década de 1930, sobretudo quando falamos de Harris. De acordo com Chase: “Sua Primeira Sinfonia, de 1933, foi estreada pela Orquestra Sinfônica de Boston em 26 de janeiro de 1934, sob a direção de Koussevitzky, que a chamou ‘a primeira sinfonia trágica escrita por um norte-americano’” (CHASE, 1957, p. 596, tradução nossa).⁴⁹ Copland destacou também o caráter nacional das melodias de Harris: “Americano também é seu talento melódico, talvez sua característica mais admirável. Sua música aproxima-se bastante de um *melos* acentuadamente nacional, como nada até então feito, pelo menos de forma ambiciosa” (COPLAND, 1969, p. 147).

Já a opção de Copland foi buscar no *jazz* inspiração para seu ímpeto americanista. Em 1925, recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim, oportunidade que lhe permitiu compor com liberdade, o que lhe rendeu, segundo Chase, seu primeiro experimento importante na linguagem estadunidense, gerando uma pequena suíte para pequena orquestra e piano chamada *Música para Teatro* (CHASE, 1957, p. 584). Ao longo da década de 1920, continuou a experimentar o uso da rítmica jazzística em suas obras, pelo menos é o que podemos perceber em seu *Concerto para Piano e Orquestra*, apresentado pela primeira vez também com a Orquestra Sinfônica de Boston em 1927, pois nesta obra “[ele] continuou a desenvolver o uso de ritmos semelhantes ao jazz, particularmente no segundo movimento” (CHASE, 1957, p. 586, tradução nossa).⁵⁰

Copland, além de visitar a América Latina como uma espécie de diplomata civil estadunidense, função que desempenhou durante a era Franklin D. Roosevelt, teve obras executadas no Brasil e em Montevideú, bem como se correspondeu com Curt Lange nas décadas em que este defendeu seu americanismo na América do Sul, ambos compartilhando um epistolário entre 1941 e 1949.⁵¹ É possível imaginar que Copland e Lange cunharam o

⁴⁸ Neither Harris nor Copland was exclusively concerned with the aesthetics or the social significance of Musical Americanism. In discussing problems of the American Composers, Harris deplored the lack of performances of American compositions by the country orchestras (“Why should They seat over Young American upstart?”); protested against the teaching of obvious formulas in musical composition; attacked the power and the poor preparation of music critics; and indicated the commercialism and materialism of the United States as a hindrance to freedom of creative expression.

⁴⁹ Su Primera Sinfonía, de 1933, fue estreada por la Orquestra Sinfónica de Boston el 26 de enero de 1934, bajo la dirección de Koussevitzky, quien la llamó “la primera sinfonía verdaderamente trágica escrita por un norteamericano”.

⁵⁰ continuó desarrollando el uso de ritmos semejantes al jazz, particularmente en el segundo movimiento.

⁵¹ Copland enviou, segundo dados do ACL, pelo menos 19 cartas a Curt Lange, tendo sido a primeira enviada em maio de 1941, de Nova Iorque, e a última em setembro de 1949, de Palisades, também no estado de Nova Iorque.

dispositivo linguístico *Americanismo Musical* com alguma interseção de sentido. Logo, se vamos considerar que ocorreu um diálogo a partir do uso deste vocabulário, mesmo que não possamos avaliar o que tal significante guarda como significado para ambos os interlocutores no momento em que o cunharam, precisaremos antes considerar, à maneira de Pocock, que “a textura verbalizada de valores, regras, estrutura, está à disposição de ambos interlocutores para que haja bom uso dela no diálogo” (POCOCK, 2011, p. 84, tradução nossa),⁵² o que dá ao dispositivo linguístico uma perspectiva de uso bilateral e um espaço de interseção de significados que justifica seu uso. Também podemos nos questionar se Lange não teria sido encorajado a cunhar essa nova terminologia, o *interamericanismo*, para descrever o encontro destes dois americanismos, movido pelo efeito perlocutório⁵³ do ato de fala de Copland.

Se o *interamericanismo* resultasse no enfraquecimento das duas forças em jogo, os Estados Unidos e a América Latina, deveria ser rejeitado categoricamente como um inconveniente para o fortalecimento da situação interna de um dos países interessados, mas, na realidade, não é esta a meta perseguida pelo encorajamento recíproco, aquele que produz benefícios para todos, especialmente os indivíduos superdotados, as instituições culturais desinteressadas, todos aqueles que conservam em seu foro interno a chama de um ideal e que lutam por interesses materiais, e são representados por um indivíduo ou a poderosa constituição econômica das companhias financeiras associadas. (LANGE, 1941, p. 14-15, tradução e grifo nossos).⁵⁴

Não podemos deixar de notar que, embora Lange tenha encontrado uma solução linguística para essa relação bilateral e que culminou com a escrita do BLAM, tomo V, o musicólogo também vai afirmar seu interesse nos financiamentos que ajudariam a estruturar seu projeto a partir do Sul, com verbas advindas do Norte. De fato, o *Boletín* vem demarcar a presença não só dos fundos oriundos da Política da Boa Vizinhança, já percebíveis nos atos inaugurais do americanismo de Lange, como ainda “marca a etapa fundamental do Instituto Interamericano de Musicologia com sede em Montevideu, como consequência do que foi expresso na VIII Conferência Internacional Americana em Lima” (LANGE, 1941, p. 12, tradução nossa).⁵⁵ Porém, muito mais que a importância deste financiamento para os projetos

⁵² La textura verbalizada de valores, roles, estructura, está a disposición de ambos interlocutores para que hagan bien us de ella en el diálogo.

⁵³ O ato perlocutório é entendido aqui como os efeitos produzidos no interlocutor por aquilo que é dito. Assim sendo, o interlocutor pode sentir-se encorajado, assustado, convencido, etc.

⁵⁴ Si el interamericanismo arroja con saldo el debilitamiento de ambas fuerzas en juego, la estadounidense y la latinoamericana, habría que recharzalo de plano como inconveniente para el fortalecimiento de la situación interna de cada uno de los países interesados, pero en realidad, no es esta la meta que se persigue el estímulo recíproco, el que produz beneficios a todos, en especial a los individuos dotados, a las instituciones culturales desinteresadas, a todos aquellos que conservan en su fuero interno la llama de un ideal y que combaten a los intereses materiales, y sean representados por un individuo o la poderosa constitución económica de las compañías financieras asociadas.

⁵⁵ marca la etapa fundamental del Instituto Interamericano de Musicología con sede en Montevideo, como consecuencia de lo expresado en la VIII Conferencia Internacional Americana en Lima.

de Lange, precisamos considerar a presença do projeto cultural americanista dos compositores estadunidenses à medida que tentamos desvelar os sentidos construídos através do termo *Americanismo Musical* por parte do musicólogo e suas verdadeiras intenções ao cunhar tal vocabulário político na América Latina. Outrossim, o uso de um novo vocabulário resultante da interseção entre as práticas americanistas dos compositores estadunidenses e o americanismo de Lange parece remeter ao princípio das relações entre ambos, Lange e os capitais financeiros advindos da Política da Boa Vizinhança.

O início do *interamericanismo* na música deve ser localizado imediatamente após a conferência sobre as relações interamericanas no campo da música realizada em Washington, por iniciativa da Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado. Cerca de 200 delegados daquele país e alguns latino-americanos participaram desta reunião, foi possível apreciar plenamente, pelo menos por observadores perspicazes, a situação musical interna dos Estados Unidos da América do Norte e a ideia geral, exceto para as concedentes que foram presentes_ que predominava naqueles que vinham pela primeira vez para discutir as enormes possibilidades oferecidas por um panorama cuja cortina acabava de ser fechada. (LANGE, 1941, p. 13, tradução e grifo nossos).⁵⁶

Fazendo aqui um parêntese de extrema importância, é preciso destacar que a presença de Lange na Conferência sobre as Relações Interamericanas supracitada não passou despercebida ao olhar crítico de Mário de Andrade:

Hoje os Estados Unidos têm a sua própria semana da música nacional, que cai no princípio do ano. E não só de música nacional como panamericana, preocupados da cooperação musical com esta América do Sul, como provou a conferência sobre as Relações Musicais em Washington, no ano passado. (ANDRADE, 2006, p. 399).

Todavia, o musicólogo brasileiro não pôde deixar de observar o pouco interesse dos colegas estadunidenses em escutar as vozes dos países da América do Sul em sua conferência — com uma exceção, claro: “Na conferência, aliás, só havia norte-americanos e o pensamento norte-americano, com mais apenas a voz do admirável sonhador e realizador que é o musicólogo Curt Lange de Montevideú” (ANDRADE, 2006, p. 399). O posicionamento de Mário de Andrade parece sempre dúbio em relação aos avanços da produção musical estadunidense e de seu americanismo. Embora tenha notado e aparentemente admirado os progressos do país ao Norte — como quando afirma que “o que os Estados Unidos estão

⁵⁶ El comienzo del interamericanismo en música debe ser situado inmediatamente Después de la conferencia de relaciones interamericanas en El campo de la Música que celebrese en Washington por iniciativa de la División de Relaciones Culturales Del Departamento de Estado. En esta reunión participaron cerca de 200 delegados de ese país y algunos latinoamericanos, pudo apreciarse a fondo, por lo menos por parte de obseadores agudos, la situación musical interna de los Estados Unidos de Norte América y la idea general, exceptuamos a los concendores que estaban presentes_ que predominaba en quienes que vinieron por vez primera a discutir las enormes posibilidades que ofrecia un panorama del que acababa de correrse el telón.

fazendo musicalmente para obter atenção belígera do seu povo é um esforço que tem qualquer coisa de assombroso, de miraculoso” (ANDRADE, 2006, p. 356) —, por vezes se mostrou reticente e crítico ao posicionamento em relação à música do Sul: “Os países sul-americanos não foram ouvidos, embora eu não tenha forças, pelo que sei, para condenar essa atitude de panamericanismo solitário, em relação às iniciativas musicais” (ANDRADE, 2006, p. 399).

Ao considerarmos a crítica de Mário de Andrade, tanto quanto ao posicionamento excludente dos estadunidenses como quanto à presença solitária de Lange na conferência como representante da América Latina, podemos perceber que o que está subentendido no uso do novo vocabulário resultante dos americanismos ao Sul e ao Norte não é necessariamente a interseção entre as forças estadunidense e latino-americana, mas sim dos dois projetos americanistas em questão. Dois projetos importantes mediados por Curt Lange, a partir de Montevideú, parecem ter uma potência especial para o entendimento das intenções dos envolvidos neste *interamericanismo*.

O primeiro é a publicação, com colaboração de Charles Seeger do *Boletín Latino Americano de Música*, tomo V, e o segundo seria a realização das audições de música de câmara estadunidense na América Latina, este último projeto encabeçado por Seeger e mediado por Lange. Os dois projetos ajudaram não somente a circular ideias referentes ao *Americanismo Musical* do Norte, mas também a apresentar a produção musical de uma parte significativa de compositores estadunidenses no circuito do *Americanismo Musical* de Curt Lange.

O próprio Charles Ives teve uma obra importante publicada no suplemento musical: *A Pergunta Não Respondida*. A música de Ives pode ser considerada como uma grande descoberta para as novas gerações de compositores a partir da década de 1930, quando o compositor resolve romper com seu isolamento e publicar certas obras de maneira inusitada. Por corolário, o desvelamento de sua produção por parte dos compositores e da audiência nos Estados Unidos se tornou um projeto, de certa forma, análogo ao *Americanismo Musical do Norte*, no sentido de que Ives passa a ser o compositor *referência* para a cultura musical estadunidense. O entendimento da chamada *Lenda de Ives* revela-se, portanto, um ponto importante para o entendimento da produção musical americanista da primeira metade do século XX nos Estados Unidos.

2 A LENDA DE IVES

Nós andaremos com nossas próprias pernas; trabalharemos com nossas próprias mãos; falaremos com nossas próprias mentes... Uma nação de homens finalmente existirá porque cada um de nós inspira a Alma Divina.

Ralph Waldo Emerson

2.1 O Transcendentalismo Estadunidense

Há quem diga que os Estados Unidos têm 5 sotaques, tidos como os mais importantes, que por sua vez se relacionam com diferentes regiões e contextos históricos daquele país. O sotaque geral dos Estados Unidos, o do Sul do país, o da Filadélfia, o de Nova Iorque e o da região conhecida como Nova Inglaterra (New England). Embora seja uma região pequena, considerando os Estados Unidos como um país continental, a Nova Inglaterra figura como uma referência cultural específica para o grande país ao Norte. Não só pela tipicidade de seu sotaque regional, mas principalmente pela sua importância histórica para a criação desta nação que um dia foi chamada de “As 13 Colônias”. Contudo, não parece ser o ponto mais relevante a ser desvelado o fato de a Nova Inglaterra ser a região mais próxima culturalmente à Europa, com maior influência da cultura inglesa. Decerto, o nome da região já se apresenta bastante explicativo a esse respeito, mas, não obstante a grande proximidade da antiga colônia para com sua metrópole, este fato não ofusca a importância da Nova Inglaterra para a proposição de uma cultura especificamente estadunidense.

Embora pequena, a Nova Inglaterra é composta por 6 estados: Connecticut, Maine, Nova Hampshire (New Hampshire), a Ilha de Rhode (Rhode Island), Vermont e Massachusetts. Outro dado geográfico importante seria o fato de Boston ser considerada o seu centro cultural e a cidade mais populosa da região. Separada pelo rio Charles (Charles River) que corta Boston, vamos encontrar na cidade de Cambridge a mais antiga e talvez a mais famosa universidade dos Estados Unidos: Harvard. Fundada em 8 de setembro de 1636, tem suas origens ligadas ao unitarismo, vertente religiosa do protestantismo estadunidense que desacredita os preceitos da *Santíssima Trindade*, professando a fé em um Deus unitário. Situada então na Grande Boston, a Universidade Harvard, mesmo hoje, quando muitos de seus elementos originários sofreram o impacto das secularizações, compõe a estrutura cultural que dá destaque à região da Nova Inglaterra no contexto das práticas identitárias estadunidenses.

A partir daí, podemos notar que o *glamour* da capital de Massachusetts e o famoso sotaque de Boston não são, nem de longe, as mais lendárias características da Nova Inglaterra.

Vamos trazer nossa atenção para uma pequena vila, no condado de Middlesex, ainda em Massachusetts, que, embora também não muito grande, se tornou uma referência importante para a cultura e a história dos Estados Unidos. Estamos falando de Concord, a terra de eminentes filósofos como Ralph Waldo Emerson⁵⁷ e Henry David Thoreau⁵⁸ e — por que não dizer? — do *Transcendentalismo Estadunidense* das primeiras décadas do século XIX. Lê-se, então, em um período anterior à Independência daquele país, no século XVIII. Ou melhor, daquelas colônias. De fato, fora a presença de nomes como Emerson e Thoreau e de outros como Margaret Fuller, Amos Bronson Alcott, Orestes Brownson, William Ellery Channing, Frederic Henry Hedge e Theodore Parker que trouxe notoriedade à pequena Concord, uma vez que seus posicionamentos políticos e intelectuais os levaram à difusão e à configuração de um dos mais importantes movimentos culturais na América do Norte: *O Transcendentalismo Estadunidense*.

Partindo da afirmação transcendental kantiana e como uma reação ao racionalismo individual instaurado, o transcendentalismo estadunidense traz a exaltação das relações que estabelece com a natureza para a construção de um pensamento filosófico com bases na literatura, na cultura e na religião. Segundo o prefácio da edição de *O Espírito da Natureza*, de Emerson, assinado por Jaime Becerra da Costa, estudioso do Departamento de Estudos Ingleses e Norte-Americanos da Universidade do Minho (COSTA, 2018), o *Transcendentalismo* foi um movimento dentro da própria Modernidade, que, ao reivindicar o indivíduo como centro do mundo criado, inferência esta atestada a partir da importância da recuperação do mundo natural e dos valores que este mundo representa como reflexo do absoluto, pressupunha, então, um encurtamento da distância entre aquilo que era proposto como o mundo do espírito e o mundo material. Dois universos, de certa forma, cada vez mais distanciados entre si, à medida que se deu o desenvolvimento das ciências e das formas de pensar cientificamente, sobretudo da razão protestante materializada pelos preceitos religiosos que fomentaram as práticas acadêmicas em Harvard.

Para Emerson, dentro de seu posicionamento antiacadêmico, os acadêmicos, teóricos e cientistas, devido ao excesso cometido quando adentravam o viés racional, sobretudo na forma de pensar ligada a Harvard ou, como ele dizia, quando ficavam imbuídos da “visão parcial da ciência”, estavam então submetidos à “luz invernal do entendimento”. Em tese, isto se dava porque o racionalismo decorrente dos modos de pensamento posteriores à Reforma

⁵⁷ EMERSON, Ralph Waldo. (1803-1882). Importante escritor, filósofo e poeta estadunidense, nascido em Boston, mas com residência em Concord, foi uma das figuras centrais do chamado *Transcendentalismo*.

⁵⁸ THOREAU, Henry David. (1817-1862). Natural de Concord, foi autor de livros como *Walden* e *A Desobediência Civil*. Também foi poeta, naturalista, pesquisador, historiador, filósofo e, como Emerson, foi uma das figuras centrais do chamado *transcendentalismo estadunidense*.

Protestante limitava entendimentos importantes sobre a realidade da vida humana, “fazendo [com] que o homem só aplique à natureza metade da sua energia gerando um desequilíbrio perigoso entre o homem, o seu poder e a sua consideração pela natureza” (COSTA, 2018, p. 14).

Portanto, naquele contexto, tanto Emerson como o grupo dos transcendentalistas de Concord marcam oposição ao pensamento racionalista representado por Harvard e sua teologia racional ligada a tais preceitos protestantes, que como tal passam a desmistificar o mundo religioso. Da mesma forma, a Igreja Unitária⁵⁹ passa a ser também um objeto da crítica dos transcendentalistas estadunidenses. No universo filosófico, esta ação reativa seria uma espécie de “revolta consequente contra a razão instrumental que se condiz com denominado regresso das emoções” (COSTA, 2018, p. 14).

Não obstante, Emerson viria a ser banido de Harvard e excomungado em 1838, bem como sua liberal Faculdade de Teologia, devido ao seu discurso de *Locução da Faculdade de Teologia*, no qual deu a entender sua insuspeição acerca de dois pontos importantes para o entendimento do *Transcendentalismo Estadunidense*: a intuição e os sentimentos espontâneos. Assim, em seu ensaio sobre a natureza, bem como nos posicionamentos de Thoreau ou de Alcott, naturalista dedicado à educação, podemos perceber as formas de pensar do *Transcendentalismo Estadunidense* a partir do retorno de seus protagonistas à simplicidade da vida em contato com a natureza.

Depois de um período de isolamento na natureza selvagem (*into the wild*), Thoreau, que para muitos foi um dos pais do ambientalismo, escreveu parte de sua obra *Walden ou a Vida nos Bosques*. O livro de Thoreau, além do caráter autobiográfico, fora à época uma espécie de Declaração de Independência “naturalista”, destacando a importância do sujeito como um ser livre e questionando, de certa forma, as estruturas sociais que o submetiam.

Às margens do rio Walden,⁶⁰ em sua pequena cabana, o filósofo descreveu, por meio de sua viagem, uma descoberta espiritual, bem como propôs um manual de sobrevivência. A vida minimalista que levou a partir daí fora uma espécie de manifesto ante a desconexão do homem

⁵⁹ A Igreja Unitária foi uma das influentes organizações religiosas que compunham o sistema cultural das colônias ao Norte dos Estados Unidos. Sua teologia privilegia a relação direta entre o plano pessoal e o criador. Ela desconsidera, assim, as funções intermediárias entre o homem e Deus e concede certa liberdade do sujeito em relação às suas vivências religiosas, bem como autonomia de cada uma das diferentes consagrações que a compõe. Em conformidade com o tronco do protestantismo, o unitarismo refuta a fé na *Santíssima Trindade* e credita a Jesus Cristo o lugar de ser humano excepcional.

⁶⁰ Rio Walden, hoje localizado em um parque estadual em Concord, Massachusetts. A relação entre Thoreau e a natureza é descrita em sua obra mais conhecida, *Walden ou a Vida nos Bosques*, que narra seu isolamento em uma pequena cabana, na qual se dedicou a uma vida simples, desprovida de excessos materiais.

moderno com a natureza. Decerto, o transcendentalismo que o grupo de Concord professava estava mais em consonância com o desenvolvimento das ditas ciências naturais, pois trazia uma visão organicista da natureza como o grande organismo vivo. Assim sendo, as partes deste organismo estariam interligadas, sendo que cada um dos seus órgãos é visto como membro de um mesmo corpo, portanto desenvolveriam a sua existência numa relação interdependente e colaborativa. Na descrição de Costa, “[*esta*] natureza é de caráter plural e esta variedade é regida pela força da liberdade, condição essencial para autonomia, a vida independente, consequentemente, para o indivíduo” (COSTA, 2018, p. 18). Aqui podemos ressaltar a importância do *Transcendentalismo Estadunidense* para a construção de uma ideia de liberalismo presente na base da formação cultural e identitária dos Estados Unidos, principalmente quando passamos a refletir sobre o liberalismo enquanto uma ideia de liberdade inerente ao sujeito.

Um dos atos inaugurais do *Transcendentalismo Estadunidense* foi, então, a publicação de ensaios sobre a natureza, dos quais Emerson parte de seu universo poético, completamente conectado com o espírito romântico da época, e traz as bases poéticas e filosóficas para este movimento cultural, que em certa medida relaciona pontos importantes para o entendimento da formação cultural daquele país que hoje chamamos de Estados Unidos da América. Quando passamos a considerar a importância do transcendentalismo proposto a partir da obra de Emerson e de seus companheiros de Concord, podemos perceber que a Nova Inglaterra teve um papel importante na construção da ideia de Estados Unidos, que ainda hoje edifica a forma de se pensar do povo estadunidense. A pedra filosofal deste processo identitário está calcada em três processos históricos correlacionados: A Guerra de Secessão, o advento do abolicionismo e a instituição do liberalismo, este que, em certa medida, foi o fermento que fomentou os outros dois processos. “Debruçamo-nos, assim, sobre *O Espírito da Natureza* como um ensaio medular do pensamento norte-americano de todos os tempos, ou não seria o romantismo uma das causas do nascimento dos Estados Unidos” (COSTA, 2018, p. 11).

E por que não dizer que uma espécie de americanismo passa a se configurar também junto ao *Transcendentalismo*, no sentido de que se inaugura, a partir dele, uma forma de pensar estadunidense? Não será de se estranhar que a próxima obra mais importante de Emerson seja *O Erudito Americano*, o ensaio que pode ser considerado uma Declaração de Independência “intelectual” dos Estados Unidos.

Será o seu manifesto romântico por parte de quem, dadas as circunstâncias dos ares de mudança que se fazem sentir, simplesmente pretende entender o mundo que se está a erguer perante o seu olhar e deseja saber o que fazer para conhecer a natureza das

coisas, no seu valor autêntico, como fundamentos de vida e, conseqüentemente, como alicerce e primeiro passo para o surgimento de um ser humano novo, a quem Emerson lhe irá dar, naquele que provavelmente será o seu mais conhecido ensaio, *O Erudito Americano* (1837), um nome de simplicidade suficientemente ilustrativa, “homem pensante”. (COSTA, 2018, p. 11).

Soma-se a esse desejo de distinção, agora marcado por uma forma de pensar estadunidense, a *hipótese da excepcionalidade estadunidense*,⁶¹ que já no universo colonial definia — e define ainda hoje — a mentalidade estadunidense:

O propósito de Emerson n’*O Espírito da Natureza* não será outro senão dar a conhecer como alguém, como ele próprio, no momento decisivo em que o seu país começa a posicionar-se no contexto mundial, deverá chegar ao conhecimento do mundo que se abre com o século XIX, oferecendo um guia útil a todos os jovens que, como ele, se sentem desarraigados e sem possibilidade de agir. (COSTA, 2018, p. 10).

Podemos dizer que a repercussão deste intento de Emerson atravessou os limites do seu tempo. E muitos outros pretendentes aos lugares de representatividade do indivíduo típico estadunidense passaram a referenciar suas palavras para dar contexto às suas práticas ao longo da história política e cultural dos Estados Unidos. A esse respeito, os fatos que se seguem nesta tese podem nos ajudar a ter uma ideia concreta sobre a busca de referenciais históricos por parte de pretendentes ao campo da cultura nos Estados Unidos.

2.2 Notas sobre um Isolamento...

Já no período colonial podemos perceber que certas estruturas sociais e culturais se destacam como elementos identitários importantes no cotidiano da vida dos colonos. Não é preciso ir tão longe, como no retorno de Chase à música dos peregrinos, e descrever uma grande narrativa para a música estadunidense. Vamos nos ater aqui a certas particularidades que, ainda em nossos dias, distinguem as práticas musicais no contexto identitário estadunidense. Por exemplo, em uma cidade como Nova Iorque, as paradas militares e civis são componentes culturais indissociáveis para a cultura da *Big Apple*. Não é possível falar da importância destes atos cívico-militares nos Estados Unidos sem visitar, irremediavelmente, a história e a cultura das bandas militares e civis naquele país.

⁶¹ A hipótese da excepcionalidade é construída a partir da ideia de que o povo estadunidense é um povo diferente das outras nações. Esta noção que eles nutrem de si mesmos está de certa forma fundamentada no Destino Manifesto, doutrina cuja ideia central é a de que o povo estadunidense é um “povo escolhido” e que tem por missão mudar o mundo. Ou seja, uma nação “escolhida por Deus”, segundo palavras do próprio ex-presidente Abraham Lincoln. Frequentemente há um retorno a esta crença identitária estadunidense, quando é preciso fundamentar suas ações e intervenções militares em outros países.

Em seu artigo intitulado *Breve História das Bandas*, publicado no *Boletín Latino Americano de Música*, tomo V, Peter Buys sinaliza para a importância das bandas já no primeiro período da formação dos Estados Unidos. Segundo o autor, o começo dessa tradição musical “[foi] em meados do século XVIII, quando as bandas das vilas e destacamentos militares desempenhavam funções importantes para os colonos, que eram extremamente patriotas e gostavam de música marcial” (BUYS, 1942, p. 235, tradução nossa).⁶²

De fato, não podemos dissociar da história das bandas o elemento do patriotismo marcado na cultura estadunidense já nos anos iniciais das Treze Colônias. Mas, além da evidência do civismo que marca esta cultura musical, está também o seu caráter militar:

Os arquivos históricos das bandas militares fornecem ampla evidência de que os dois ramos do serviço militar dos Estados Unidos, o Exército e a Marinha, desempenharam um papel importante, quando predominante, no desenvolvimento das bandas de nosso país. (BUYS, 1942, p. 235, tradução nossa).⁶³

Sua associação fica mais marcada com a Declaração da Independência das Treze Colônias, posto que, “[*imediatamente*] após a assinatura da declaração de independência, encontramos referências a bandas militares” (BUYS, 1942, p. 236, tradução nossa).⁶⁴ Podemos perceber que não é somente a formação militar, de banda, que compõe este universo identitário, mas a música militar em si é um componente representativo para a cultura estadunidense, principalmente quando revisitamos o *Independence Day* como um marco histórico e cultural importante para os Estados Unidos. Buys registra que “[em] 1872, em uma grande celebração, George Washington, como Comandante-Chefe, ordenou que fosse tocada música militar” (BUYS, 1942, p. 236, tradução nossa).⁶⁵ De fato, as bandas militares ocupam um lugar de destaque nas narrativas da história da música estadunidense, costurando identidade nacional, música e civismo em um mesmo brasão identitário.

Especificamente na cultura do Norte, para a qual a Nova Inglaterra, como já vimos, ainda é um forte modelo identitário, as bandas também exerceram um certo fascínio aos patriotas e *yankees*. Em 1863, George Ives, regente de bandas de Danbury, Connecticut, foi empossado como mestre de banda do exército da primeira Connecticut volunteer Heavy

⁶² Fue a mediados del siglo XVIII, cuando tocaron las bandas de los pueblos y destacamentos militares en funciones importantes para los colonos, los cuales eran extremamente patriotas y gustaban de la música marcial.

⁶³ Los archivos históricos de las bandas militares evidencian ampliamente que las dos ramas del servicio militar de los Estados Unidos, El Ejército y la Armada, tuvieron un papel de importancia, cuando predominante, en el desarrollo de las bandas de nuestro país.

⁶⁴ Inmediatamente después de firmada la declaración de la independencia, encontramos referencias sobre las bandas militares.

⁶⁵ En 1872, en una gran celebración, George Washington, como comandante en Jefe, ordenó que se tocaría música militar.

Artillery. Notadamente, esta foi uma posição importante para um regente de bandas naquele período. Podemos dizer que George Ives não foi um regente tradicional, se considerarmos sua prática de ensaios de bandas.

Ele frequentemente dispunha seções de sua banda em diferentes varandas de um edifício, a fim de testar aspectos de som em planos diferentes e em distâncias diferentes. Ele experimentou vários acordes, alguns construídos de quartas e quintas, e despertando em seu filho uma curiosidade insaciável em relação às ilimitadas possibilidades de novas combinações instrumentais e harmônicas. (BELLAMANN, 1933, p. 45, tradução nossa).⁶⁶

Decerto, este efeito musical experimental teria causado um impacto duradouro na maneira de seu filho, Charles Edward Ives, de entender música. “O pai tinha uma mente investigativa e um bom ouvido. Educou seu filho ensinando-o principalmente Bach e Stephen Foster”⁶⁷ (CHASE, 1957, p. 765, tradução nossa).⁶⁸ Porém, George Ives não foi um exemplo de convencionalismo nas suas práticas musicais, e decerto sua pulsão experimentalista foi determinante para a formação musical de seu filho:

Os hábitos auditivos convencionais não eram encorajados na casa dos Ives: quando Charles tinha dez anos, seu pai o fez cantar *Swanee River* no tom de mi bemol maior no mesmo tempo que ele tocava o acompanhamento no tom de dó maior, com o propósito, segundo dizia, para abrir os ouvidos. (CHASE, 1957, p. 765, tradução nossa).⁶⁹

O jovem Charles Ives começou a ter lições de música com seu pai aos 5 anos de idade, com isso teve a chance de aprender vários instrumentos musicais, e aos doze anos já atuava como organista na igreja local. Também aprendera com seu pai harmonia, contraponto e a arte da fuga. Mas, de fato, não parece ter sido a educação musical na tradição de composição europeia que recebera de seu pai o elemento que teria forjado o seu caráter artístico e a sua pulsão experimentalista, que de certa forma o levaram a ampliar seu horizonte musical.

⁶⁶ He frequently disposed sections of his band on different balconies of a building in order to test aspects of sound on different planes and at different distances. He experimented with various chords, some built of fourths and fifths, and awakened in his son an unquenchable curiosity concerning the illimitable possibilities of new instrumental and harmonic combinations.

⁶⁷ FOSTER, Stephen Collins. (1826-1864). Foi um importante compositor de canções estadunidense. Embora sob condições difíceis, impostas principalmente a um compositor, a música de Foster fora inquestionavelmente popular no seu tempo de vida e exerce um fascínio especial ainda hoje naqueles que se engajam nessa arte de compor canções nos Estados Unidos. A popular canção *Oh Suzana* foi composta por ele. Curt Lange pediu a seu colaborador internacional, o pianista uruguaio Hugo Balzo, que trouxesse para Montevidéu uma coleção de discos de Stephen Foster, cedidos pelo órgão presidido por Concha Romero nos EUA.

⁶⁸ El padre tenía una mente investigativa y bien oído. Había educado a su hijo enseñándole principalmente Bach y Stephen Foster.

⁶⁹ Los hábitos convencionales de escuchar no eran estimulados en el hogar dos Ives: Cuando Charles tenía diez años su padre le hizo cantar *Swanee River* en la clave de mi bemol mayor a mismo tiempo que tocaba el acompañamiento en la clave de do mayor, con el fin, segundo decía, de hacer abrir las orejas.

George Ives, o mestre de banda local, encorajou seu filho a ouvir com os ouvidos abertos e a experimentar. Mas o que no pai era uma predileção por ajustes acústicos, no filho transformou-se em um empiricismo musical abrangente. “Inspirado por um sentimento enraizado no espírito da música local”, escreveu Cowell, “ele elevou toda a sua estrutura musical do zero. Era-lhe impossível limitar-se à escala, à harmonia e aos sistemas rítmicos da Europa cultivada. Era essencial uma arquitetura musical nova e mais ampla, um esquema de coisas que permitisse o uso de tudo o que pode ser encontrado na música folclórica americana”. (PAUL, 2013, p. 40, tradução nossa).⁷⁰

Desta forma, podemos dizer que fora o instinto experimentalista de seu progenitor e mentor que marcaria em definitivo a experiência musical familiar do jovem Ives:

Quando Charles Ives era pequeno, o Ives sênior já era um intrépido experimentador em campos que geralmente são considerados novos até hoje. Ele se aprofundou nas questões de divisão de tons, possibilidades de quartos de tom, associação de tonalidades, assuntos semelhantes aos hoje chamados de politonalidade, atonalidade e inúmeros experimentos acústicos. (BELLAMANN, 1933, pág. 45, tradução nossa).⁷¹

No entanto, não é possível dizer ao certo quais foram suas motivações para seguir uma formação superior em composição — se fora movido pelo seu próprio desejo de se expressar musicalmente, ou de simplesmente seguir os passos do pai. O fato é, que em 3 de outubro de 1894, aos 20 anos de idade, Charles Ives entrou no curso de composição na Universidade Yale, onde fora aluno na classe do compositor Horatio Parker.⁷² Como relata Bellamann, “Charles Ives já era músico prático com formação em harmonia, contraponto e fuga quando ingressou em Yale e começou a estudar com Horatio Parker” (BELLAMANN, 1933, p. 45, tradução nossa).⁷³ Em resumo, “[este] foi o legado musical que Charles Ives trouxe para Yale em 1854” (CHASE, 1969, p. 766, tradução nossa).⁷⁴

Pelo menos até a década de 1940, nas instituições de ensino superior dos Estados Unidos, a formação em música poderia estar presente em modelos acadêmicos diferentes, como

⁷⁰ George Ives, the local bandmaster, had encouraged his son to listen with open ears and to experiment. But what in the Father had been a predilection for acoustic tinkering grew in the son into a comprehensive musical empiricism. “Inspired by a feeling rooted in the spirit of a local music”, wrote Cowell, “he raised his Whole musical structure from ground up. It was impossible for him to confine himself in the scale, Harmony and the rhythm systems of cultivated Europe. A New and broader music architecture was essential, a scheme of things permitting the use of all that is to be found in American folk music”.

⁷¹ When Charles Ives was a small boy, the senior Ives was already an intrepid experimenter in fields that are generally thought of even now as new. He delved into the questions of tone divisions, quarter-tone possibilities, association of keys, matters similar to those now called polytonality, atonality, and innumerable acoustical experiments.

⁷² PARKER, Horatio. (1863-1919). Nascido em Auburndale, Massachussets, teve parte de sua formação em Boston e mais tarde em Berlim. Segundo Welch, teria sido professor de música em Yale, desde 1894, assumindo evidentemente a cadeira de composição. Também em Yale foi regente de coro e fundador da New Haven Symphony Orchestra.

⁷³ Charles Ives was already a sound musician, trained in harmony, counterpoint and fugue when he entered Yale and took up study with Horatio Parker.

⁷⁴ Este era el legado musical que Charles Ives llevó a Yale en 1854.

é apresentado no artigo de Roy Dickinson Welch, *La música en Universidades y Colegios*, publicado no BLAM, tomo V, em 1942. Segundo o autor, haveria três modelos de formação presentes no universo acadêmico dos Estados Unidos: o primeiro seria por meio de um departamento de música, similar aos departamentos de história ou matemática. Neste modelo, a formação em música se dá em um percurso onde “nenhum estudo prático foi incluído, exceto composição” (WELCH, 1942, p. 186, tradução nossa).⁷⁵ Esta era a modalidade oferecida por instituições como Harvard e Princeton. Em segundo lugar, também havia departamentos similares a este que ofereciam cursos vocais ou instrumentais, a exemplo dos oferecidos em universidades como a de Columbia. Por fim, o modelo de Yale provavelmente seria o de um tipo de conservatório, no qual o estudante teria contato com uma formação profissional mais completa. E tal formação era aceita como um título universitário, como pontua Welch: “Alguns destes conservatórios são para iniciantes, outros exigem uma formação musical elementar” (WELCH, 1942, p. 186, tradução nossa).⁷⁶

Dentre essas possibilidades delineadas acima por Welch, o percurso acadêmico de Charles Ives caminhou pela formação em composição e no aperfeiçoamento de suas habilidades como instrumentista. Todavia, a formação musical adquirida em Yale junto a Horatio Parker não destituiu em Ives o caráter de liberdade e de experimentalismo adquirido com seu pai, os quais em certa medida fomentaram nele um espírito artístico mais próximo da mentalidade do autodidatismo.

Se Ives não tivesse estudado com Horace Parker em Yale, sua carreira poderia nos forçar a chamá-lo de autodidata. Já que ele adquiriu de Parker uma fundação harmônica completa que lhe permitiu mover-se sem impedimentos para experimentos em quartos tons e além, e já que sua completa independência intelectual lhe deu liberdade absoluta de movimento, ele realmente reúne os melhores elementos, isto é, aqueles de um músico completo e um autodidata igualmente completo. (ROTHER, 1942, p. 252, tradução nossa).⁷⁷

Essa completude que Rothe percebeu no espírito de Ives, possivelmente como um dos elementos que o distinguiam, não parece ter se dado sem embates, sobretudo quando o assunto é a formação musical vivenciada como aluno de Parker.

⁷⁵ no ha sido incluído ningún estudio prático, salvo la composición.

⁷⁶ Algunos de estos conservatorios aceptan principiantes, otros exigen una educación musical elemental.

⁷⁷ Fragmento de texto retirado do artigo *20 años de música estadounidense*, de Friede F. Rothe, publicado no tomo V do *Boletín Latino Americano de Música*, organizado por Curt Lange: “Si Ives no hubiera estudiado con Horacio Parker en Yale, su carrera podría obligarnos a llamarlo un autodidacta. Desde que adquirió de Parker una base armónica completa que le permitió pasar sin obstáculos a los experimentos en cuartos tonos y otros más, y desde que su completa independencia intelectual le dió libertad absoluta de movimiento, él aproxima realmente entre si los mejores elementos, es decir, los de un músico completo y de un autodidata igualmente completo”.

Não é de se admirar que Parker, com quem Ives estudou composição em Yale, tenha ficado confuso e irritado. "Ives", ele perguntou impertinentemente, "ele precisa engasgar com todas as teclas?" A partir de então, o jovem ousado de Danbury guardou suas heresias musicais para si e satisfez seu professor produzindo um lote impressionante de composições "corretas". Talvez a disciplina tenha sido útil para você. Em todo caso, ninguém poderia mais tarde censurá-lo por não saber escrever música, isto é, música "de acordo com as regras aceitas". (CHASE, 1964, p. 766, tradução nossa).⁷⁸

Não há um consenso entre os autores sobre o real motivo de Ives não ter seguido a carreira de músico ao findar a universidade, como é suposto aos graduandos em composição, sobretudo considerando a "excepcionalidade de seu talento". O que se sabe é que ele optou por um outro caminho profissional, mais ligado ao *business*, e foi bem-sucedido nesta escolha. Logo, teria sido Ives movido por um suposto fracasso acadêmico em Yale? É uma hipótese a ser considerada. Contudo, o que se pode dizer é que não parece ter sido apenas um percusso de sofrimento sua estadia em Yale, como muitos autores pretenderam oficializar. É o que Bellamann, por exemplo, constata: "Mesmo quando Ives era estudante em Yale, a pequena orquestra hiperiana tocou com sucesso uma partitura na qual eram sugeridos ritmos e tons simultâneos. E o público, sem suspeitar do que estava acontecendo, gostou um pouco" (BELLAMANN, 1933, p. 47, tradução nossa).⁷⁹ Da mesma forma, a relação com o seu professor de composição não foi tão desafiadora e nem sempre suas experimentações foram recebidas com total espanto.

Os anos do Sr. Ives em Yale, sob a direção de Horatio Parker, não foram tão infelizes como alguns comentários sugeriram. Ele nutria um respeito sincero por seu professor; e embora as suas ocasionais aventuras tonais não fossem aprovadas, o jovem compositor seguiu os desejos do seu professor e lançou as bases de uma técnica composicional completa em todos os detalhes. As composições "corretas" deste período dão amplo testemunho disso. (BELLAMANN, 1933, p. 47, tradução nossa).⁸⁰

Porém, mesmo que tais possibilidades experimentais propostas por Ives não tenham sido completamente rechaçadas no ambiente acadêmico de Yale, provavelmente não correspondem

⁷⁸ No es de asombrarse que Parker, con quien Ives estudió composición en Yale, se hallase desconcertado y molesto. ¿Ives -preguntó impertinentemente- Es que debe atragantarse con todas las claves? Desde de entonces al audaz joven de Danbury guardó sus herejías musicales para sí mismo y dejó satisfecho a su maestro produciendo una impresionante hornada composiciones "correctas". Quizás la disciplina le haya sido útil. De cualquier modo, nadie pudo reprocharle más adelante que no supiese escribir música, es decir, música "según las reglas aceptadas".

⁷⁹ Even while Ives was a student at Yale the little Hyperian orchestra played successfully a score in which simultaneous rhythms and keys were suggested. And the audience, unsuspecting of what was happening, liked some of it.

⁸⁰ Mr. Ives' years at Yale under Horatio Parker were not as unhappy as some notices have suggested. He entertains a hearty respect for his teacher; and though his occasional tonal adventures did not meet with approval, the young composer followed the wishes of his teacher and laid the foundations of a compositional technique that was complete in all details. The "correct" compositions of this period bear ample witness to this.

às regras mas sim à exceção. Decerto, os anos na universidade podem ter tido um peso nas suas escolhas, visto que concluiu a graduação com o conceito “C” em junho de 1898. Entretanto, só é possível dizer que, assim que se graduou em Yale, Ives optou por um caminho profissional que não incluía música.

Antes dos vinte anos, Charles Ives escreveu pelo menos duas composições usando politonalidade. Matriculou-se então na Universidade de Yale, onde durante os quatro anos seguintes estudou composições com Horatio Parker, que desaprovou sua experimentação musical. Ao se formar, Ives se deparou com uma escolha difícil como músico: conformar-se aos padrões e gostos vigentes na época ou seguir seu próprio caminho independente como compositor, independentemente das consequências. Ele decidiu pelo último curso. Isso significava, obviamente, ganhar a vida por outros meios que não a música. (CHASE, 1969, p. 105, tradução nossa).⁸¹

A maioria dos autores parece concordar que as escolhas profissionais de Ives se deram em função de sua dificuldade de adequar-se ao sistema convencional de composição. Chase vai além e credita as dificuldades possíveis em relação ao mercado editorial que o servia:

Ives teve que decidir se faria da música uma carreira ou uma distração. Ficou claro que ele não estava interessado em escrever música convencional, que teria fácil aceitação por parte de editores, dos intérpretes e do público. Se ele tivesse que depender da música como profissão, sem dúvida teria que percorrer um caminho difícil, assolado pela frustração. (CHASE, 1964, p. 766, tradução nossa).⁸²

Segundo a percepção de Rothe, essa independência de Ives o igualaria a músicos tidos hoje como exponenciais para o entendimento da música do século XX: “Além dos seus dons inatos, uma independência como a de Ives, que antecipou muitos dos artifícios musicais posteriormente associados aos nomes de Schoenberg e Stravinsky, só pode ser explicada pelo fato de nunca ter sido um compositor profissional” (ROTHER, 1942, p. 252, tradução nossa).⁸³ Paralelamente à música, Ives seguiu uma carreira profissional, diga-se de passagem, muito bem-sucedida como executivo em uma agência de seguros, em Nova Iorque.

Além disso, foram suas ideias motivacionais e métodos de vendas que foram o equipamento padrão de um pequeno exército de vendedores de porta em porta, que trabalhavam na bem-sucedida empresa Ives and Myrick, com sede em Nova Iorque,

⁸¹ Before he was twenty, Charles Ives had written at least two compositions using polytonality. He then matriculated at Yale University, where during the next four years he studied compositions with Horatio Parker, who frowned on his musical experimentation. Upon graduating, Ives was faced with a difficult choice as a musician: whether to conform to the prevailing standards and tastes of the time, or to go his own independent way as a composer, regardless of consequences. He decided on the latter course. This meant, obviously, earning his livelihood by some means other than music.

⁸² Ives hubo de decidir si haría de la música una carrera o una distracción. Para él era claro que no le interesa escribir música convencional, que hallaría fácil aceptación de parte de los editores, los ejecutantes y el público. Si debía depender de la música como profesión, que recorrer, indudablemente, un áspero camino, acosado pela frustración.

⁸³ Aparte de sus dones innatos, una independencia como la de Ives, que anticipaba muchos de los recursos musicales asociados más tarde a los nombres de Schöenberg y Stravinsky, sólo pueden ser explicados por el hecho de que nunca fue un compositor profesional.

uma subsidiária da Mutual Life Insurance Company. (PAUL, 2013, p. 7, tradução nossa).⁸⁴

Podemos dizer que a primeira fase da produção musical de Ives, pós-Yale, se deu em uma espécie de isolamento artístico. Embora a dura rotina profissional corporativa na Ives and Myrick, ele pôde exercitar suas habilidades como organista e regente de coro na Igreja Central Presbiteriana onde congregou, na ilha de Manhattan. Porém, dedicou-se à composição somente nas horas vagas, o que não causa estranhamento, se considerarmos o histórico de rejeição de sua música. As experiências artísticas protagonizadas por Ives, quais sejam, da formação musical ao curso superior em Música em Yale, foram cercadas de incompreensão por parte da sociedade musical na qual foram inseridas, principalmente em relação ao experimentalismo do então jovem aspirante a compositor. Aparentemente, o isolamento de Ives foi a opção cabível, não somente pelo desgosto de ter sido um aluno conceito “C” em Yale, mas também pela a hostilidade com a qual foi tratado por parte dos músicos com quem se relacionou. Um exemplo disso seria a repulsa verbalizada por parte de um violinista em relação a sua primeira *Sonata para Violino*, de acordo com o relato do próprio Ives: “Quando você recebe uma comida horrível e indigestível em seu estômago, que perturba você, você pode se livrar disso, mas eu não posso me livrar desses sons horríveis em meus ouvidos” (KIRKPATRICK *apud* PAUL, 2013, p. 10, tradução nossa).⁸⁵

Apesar de ter optado por uma rotina profissional, que limitara sua prática composicional, para um segundo turno de trabalho, Ives não demonstrou insatisfação em relação a sua opção. Pelo menos, se considerarmos sua confissão feita a Bellamann:

Experimentei uma grande plenitude de vida nos negócios. O tecido da existência se tece inteiro. Você não pode deixar uma arte de lado e esperar que ela tenha vitalidade, realidade e substância. Não pode haver nada de “exclusivo” nisso. Uma arte substancial. Ela vem diretamente do coração, da experiência de vida e do pensamento sobre a vida e de viver a vida. Meu trabalho na música ajudou meu negócio e meu trabalho nos negócios ajudou minha música. (BELLAMANN, 1933, p. 48, tradução nossa).⁸⁶

⁸⁴ Moreover, it was his motivational ideas and sales methods that were standard equipment of a small army of door-to-door salesmen, who worked at successful New York-based firm of Ives and Myrick, a subsidiary of the Mutual Life Insurance Company.

⁸⁵ When you get awfully indigestible food in your stomach that distresses you, you can get rid of it, but I cannot get those horrible sounds out of my ears.

⁸⁶ I have experienced a great fullness of life in business. The fabric of existence weaves itself whole. You cannot set an art off in the corner and hope for it to have vitality, reality and substance. There can be nothing “exclusive” about a substantial art. It comes directly out of the heart of experience of life and thinking about life and living life. My work in music helped my business and my work in business helped my music.

No entanto, não foi sequer a dualidade entre a entrada tardia no meio artístico e a vida profissional como executivo na Ives and Myrick que marcaria sua saída do universo corporativo aos 56 anos de idade, mas sim sua saúde já debilitada:

Quando o Sr. Ives desistiu da participação ativa devido a problemas de saúde em 1930, a empresa Ives e Myrick cresceu e se tornou a maior do gênero no país; um editor de seguros, referindo-se ao feito da empresa, salienta que, à medida que o negócio crescia, a empresa manteve o respeito e a boa vontade dos seus concorrentes. (BELLAMANN, 1933, p. 47).⁸⁷

Decerto, tudo não passaria de uma grande anedota da Nova Inglaterra, não tivesse Ives se tornado a figura mais emblemática para a música dos Estados Unidos no século XX.

2.3 *Concord Sonata*

Thoreau era um grande músico, não porque tocava flauta, mas porque não precisava ir a Boston para ouvir a “Sinfonia”. (IVES, 1973, p. 95, tradução nossa).⁸⁸

Assim, como não podemos atestar que o isolamento de Ives se dera de uma forma integral, como reza a lenda, visto que no período deste isolamento o compositor se relacionou com músicos e até buscou opiniões sobre sua obra, também não há razões para acreditar que Ives não tenha desejado trazer à tona sua enorme produção musical, composta ao longo de sua vida como executivo da Ives and Myrick, contrariando sua decisão inicial quando findou seus estudos em Yale. De fato, esta não parece ser uma escolha permanente, quando passamos a analisar as estratégias que o compositor utilizou para publicizar certas obras suas a partir da década de 1920. Ives deve ter adquirido muita experiência na arte de construir relacionamentos comerciais e fomentar fidelidade entre seus clientes, ou talvez seja o entendimento de que uma obra musical, uma vez impressa como partitura, precisa fechar seu ciclo de produção, encontrando, qualquer que seja, a sua recepção.

No início de 1922, várias centenas de estadunidenses ficaram intrigados ao descobrir um pacote que continha um par de livros não solicitado em sua correspondência. O maior dos dois estava encadernado em tecido vermelho escuro e na capa, emoldurada por linhas duplas horizontais, letras douradas com um M e um E enrolados deram um toque decorativo moderno. Com cerca de trinta centímetros de altura, seu tamanho era típico do volume da música, que o título *Segunda Sonata para Piano* indicava. Havia também um subtítulo, *Concord, Mass, 1840-60*, e para ele o grande anel de

⁸⁷ When Mr. Ives gave up active participation on account of ill-health in 1930, the firm of Ives and Myrick had grown to be the largest of its kind in the country; an insurance editor, referring to the firm's achievement, points out that, as the business grew, the firm retained the respect and good-will of its competitors.

⁸⁸ Thoreau fue un gran músico, no porque tocava la flauta, sino porque no tuvo ir a Boston a escuchar “La Sinfonía”.

letras na escassa capa havia sido reservado — maior ainda do que para o nome do compositor, Charles Ives. O segundo livro, menor, intitulado *Essays Before a Sonata*, continha apenas prosa, mas estava anexado ao mesmo Sr. Ives. (PAUL, 2013, p. 7, tradução nossa).⁸⁹

Paul não acredita que os destinatários do brinde publicitário, produzido por Ives, conseguiram fazer certas conexões, tais quais o nome do autor dos *Essays* e o do compositor da *Sonata* — as obras que receberam como presente — ser o mesmo, o do Senhor Ives. De acordo com o autor, “[esta] foi uma proposta de produto, mas que era mais intangível do que uma apólice de seguro; foi uma tentativa de reconhecimento musical por parte de um empresário que dedicava seu tempo livre à composição” (PAUL, 2013, p. 8, tradução nossa).⁹⁰ Sendo o nome da sonata bastante sugestivo, não é preciso evidenciar sua menção à pequena Concord e ao estado de Massachusetts. Segundo “John Kirkpatrick,⁹¹ pianista estadunidense que foi o primeiro a superar as tremendas dificuldades desta obra, disse sobre ela, ‘é uma maravilhosa sinfonia impressionista para piano, escrita em quatro movimentos’” (CHASE, 1957, p. 781, tradução nossa).⁹² Tanto a *Sonata* quanto os *Essays* foram editados e tiveram sua publicação em 1921, 23 anos depois de Ives ter deixado Yale, ou seja, quando já tinha 47 anos.⁹³

Quando passamos a trabalhar mais especificamente com o conteúdo das obras presenteadas pela firma de Ives, podemos entender que, mais do que um projeto de recepção artística, estava ali também um projeto de cultura para os Estados Unidos. Como já foi falado, a importância cultural e identitária da região da Nova Inglaterra tem em Concord um ponto importantíssimo a ser considerado: a presença dos pensadores, que, liderados pelas figuras de Emerson e Thoreau, trouxeram à tona as bases daquilo que ficou conhecido como o *Transcendentalismo Estadunidense*, considerado o primeiro movimento intelectual típico dos Estados Unidos da América. Aquilo que Ives chamara de *sonata* era na verdade um conjunto

⁸⁹ Early in 1922, several hundred Americans were puzzled to discover an unsolicited package in their mail that contained a pair of Books. The larger of two was bound in dark red cloth, and on the cover, framed by horizontal double lines, gilt lettering with a curlicued M and E lent a modern decorative touch. Roughly twelve inches in height, its size was typical for volume of music, which the title *Second Pianoforte Sonata* declared it to be. There were also a subtitle, *Concord, Mass, 1840-60* and for it the large lettering on the sparse front cover had been reserved — larger even than for the name of the composer, Charles Ives. The second, smaller book, entitled *Essays Before a Sonata*, contained only prose, but it was attributed to the same Mr. Ives.

⁹⁰ This was a pitch for product, but one that was more intangible than insurance policy; it was a bid for musical recognition on the part of a businessman who devoted his spare time to composing.

⁹¹ KIRKPATRICK, John. (1905-1991). Pianista que se especializou na música de Chales Ives, Aaron Copland, Carl Ruggles, Roy Harris e outros compositores modernistas estadunidenses. Foi assim a sua primeira performance pública da *Concord Sonata*, em 1939.

⁹² John Kirkpatrick, le pianista americano que fue el primero en superar las tremendas dificultades de este trabajo, dijo del mismo “es una inmensa sinfonia impresionista para piano, escrita en cuatro movimientos”.

⁹³ Ives nasceu em 20 de outubro de 1874, na cidade de Danbury, no estado de Connecticut, e faleceu em 19 maio de 1954. Sua morte se deu em decorrência de um acidente vascular cerebral após cirurgia de hérnia, em Manhattan, Nova Iorque.

de quatro peças para piano, intituladas “Emerson” (*slowly*), “Hawthorne” (*very fast*), “The Alcotts” (sem indicações de andamento) e “Thoreau” (*starting slowly and quietly*).

O Sr. Ives usou a filosofia transcendental como ponto de partida para sua própria reflexão musical, ou como uma forma de pensar, uma forma de viver, sonhar e ser. Não deve ser considerada uma obra musical literária. Não é música derivada. É a música cujo fator excitante é uma fase do pensamento e do caráter da Nova Inglaterra. Esta pode certamente ser uma inspiração tão legítima quanto a de “São João” de Bach. (BELLAMANN, 1933, p. 52, tradução nossa).⁹⁴

Embora não se trate de música programática, as intenções de Ives em relacionar sua obra e os títulos dos movimentos aos nomes de figuras exponenciais da filosofia e da cultura de Concord parecem refletir no conteúdo das obras, pelo menos assim entendeu Bellamann, para quem “[o] movimento ‘Emerson’ é uma estrutura unida, semelhante a uma prosa, construída sobre temas ilustrativos da prosa e da poesia de Emerson” (BELLAMANN, 1933, p. 52, tradução nossa).⁹⁵ Decerto, Ives já havia trabalhado em outras peças de seu vasto repertório sob a inspiração da obra de Emerson, como foi o caso de uma espécie de abertura que compôs em 1910:

Por volta de 1910, Charles Ives começou a trabalhar no que chamou de abertura ou concerto inspirado em Ralph Waldo Emerson. Originalmente, esta seria uma de um conjunto de várias aberturas dedicadas aos grandes “Homens da Literatura”, mas no final das contas Ives fez progressos significativos em apenas duas. Ao compor a abertura de Emerson, Ives desenvolveu algumas de suas cadências como estudos para piano solo, uma das quais concluiu. Após suspender o trabalho na abertura, Ives não tinha planos evidentes de desenvolver ainda mais o material, mas posteriormente retornou a ele como base para uma nova peça, o primeiro movimento da *Concord Sonata*. (MCDONALD, 2014, p. 8, tradução nossa).⁹⁶

Ao que tudo indica, a *Sonata Concord* fora produto de um processo que teve início neste conjunto de aberturas que Ives intencionou compor. Parte do material de “Emerson” (*slowly*) veio desta obra anterior, porém Ives compôs novos elementos ao trabalho:

Para o movimento Concord, entretanto, Ives descartou grande parte da música da abertura e adicionou uma quantidade significativa de material novo. O primeiro movimento da *Concord*, muitos acreditam, é a expressão musical “definitiva” das

⁹⁴ Mr. Ives used a transcendental philosophy as a starting-point for his own musical musing, or a way of thinking, a way of living and dreaming and being. It must not be regarded as a literary musical work. It is not derived music. It is music whose exciting factor is a phase of New England thought and character. This may certainly be as legitimate an inspiration as that of Bach's “St. John.”

⁹⁵ The “Emerson” movement is a close-knit, prose-like structure built on themes illustrative of the Emerson prose and Emerson poetry.

⁹⁶ Around 1910, Charles Ives began work on what he referred to as an overture or concert inspired by Ralph Waldo Emerson. Originally, this was to be one in a set of several overtures devoted to great “Men of Literature,” but ultimately Ives made significant progress on only two. While composing the Emerson Overture, Ives developed some of its cadenzas as studies for solo piano, one of which he completed. After suspending work on the overture, Ives had no evident plans to develop the material further, but he later returned to it as the foundation for a new piece, the first movement of the *Concord Sonata*.

ideias de Ives sobre Emerson, e em 1920 Ives apresentou-o à comunidade musical como o culminar do seu trabalho como compositor. Ives afirmou em muitas ocasiões, entretanto, que provavelmente nunca ficaria totalmente satisfeito com a música e poderia mexer nela para sempre; a música de “Emerson”, inevitavelmente, permaneceria “inacabada”. A forma fixa do movimento Concord desmente a realidade da concepção musical de Ives, que é melhor representada pelas múltiplas versões e intermináveis páginas de esboços e emendas, muitos descartados ou esquecidos, com o seu estatuto obscuro ou indeterminado. (MCDONALD, 2014, p. 8, tradução nossa).⁹⁷

O texto do capítulo “Emerson”, dos *Essays* de Ives, é o mais elaborado e maior quanto ao número de páginas. Ives se debruça, dentre outras tentativas, em defender o filósofo da condição de meramente intelectual, situação de muitos de seus críticos. É possível que Ives estivesse aludindo à importância de Emerson na oposição ao pensamento racional de Harvard, do qual possivelmente muitos de seus críticos participavam, e à construção de uma sensibilidade que, embora não negue o pensamento protestante, propõe para ele uma ampliação a partir do espírito da natureza. Também não faltam referências no texto de Ives à obra de Edgar Allan Poe, como na comparação proposta por Bellamann: “O ‘Hawthorne’ é um *scherzo* de fantasia de outro mundo. Vem diretamente da irreabilidade élfica de certos contos de imaginação de Hawthorne e está em estreita relação com a imaginação de Poe” (BELLAMANN, 1933, p. 52, tradução nossa).⁹⁸ Quanto às questões técnicas, podemos dizer que Ives não intencionou uma obra de fácil execução. A sonata apresenta-se como uma peça a ser executada por pianistas portadores de uma técnica mais robusta, o que de certa forma também se tornou um elemento icônico para a referenciação da sonata e talvez possa indicar o desejo de seu autor de produzir um material que se relacione com a literatura pianística de autores já consagrados.

O “Alcotts” é uma peça curta e caseira. O final de “Thoreau” é talvez a parte mais comovente da sonata e tão profunda quanto a seção “Emerson”. Todo o trabalho é de dificuldade formidável. Houve algumas apresentações no exterior e uma ou duas nos Estados Unidos. É possível de ser tocado: é fisicamente possível, embora as exigências à percepção do intérprete sejam excessivas. (BELLAMANN, 1933, p. 52, tradução nossa).⁹⁹

⁹⁷ For the Concord movement, however, Ives discarded much of the music of the overture and added a significant amount of new material. The first movement of the *Concord*, many believe, is the “definitive” musical expression of Ives’s ideas about Emerson, and in 1920 Ives presented it to the musical community as the culmination of his work as a composer. Ives stated on many occasions, however, that he would likely never be fully satisfied with the music and could tinker with it forever; the “Emerson” music, inevitably, would remain “unfinished.” The fixed form of the Concord movement belies the reality of Ives’s musical conception, which is better represented by the multiple versions and endless pages of sketches and emendations, many discarded or forgotten, their status unclear or undetermined.

⁹⁸ The “Hawthorne” is a *scherzo* of other-world fantasy. It is straight out of the elfin unreality of certain Hawthorne tales of imagination and stands in close relation to the imaginings of Poe.

⁹⁹ The “Alcotts” is a short, homespun piece. The “Thoreau” finale is perhaps the most moving part of the sonata and as profound as the “Emerson” section. The whole work is of formidable difficulty. There have been a few

Se as questões estruturais e estilísticas da sonata chamam atenção na relação que tentam estabelecer com os autores que referenciam em seus títulos, nos *Essays* é um certo caráter autobiográfico que parece estar subentendido no esquema geral das intenções de Ives:

Um homem lembra que, quando era um menino de cerca de quinze anos, ouviu seu professor de música (e pai), que voltava de uma apresentação de *Siegfried*, dizer, com um olhar verdadeiramente surpreso, que se sentia um tanto envergonhado por ter gostado da música como ele gostou, porque estava ciente de que por baixo dela fluía uma corrente subjacente de aparência: valor fictício, bem como amor, paixão, virtude, tudo fictício, assim como o dragão. (IVES, 1973, p. 124, tradução nossa).¹⁰⁰

A culpa que Ives parece expressar sobre o fascínio da aparência musical decerto não fez dele “um amante das obras de arte”,¹⁰¹ como diria Adorno. E o caráter biográfico de seu texto não esconde sua pretensão em aportar aos pensadores de Concord uma imagem para sua música. Assim sendo, podemos indagar, sem culpa, se a sensibilidade musical observada em Thoreau por parte de Ives não seria a sensibilidade que este almejou ser percebida em si, mesmo mediante a sua condição de músico não profissional, pois, tal como o compositor declara a respeito do poeta: “A sensibilidade de Thoreau aos sons naturais provavelmente supera a de muitos músicos profissionais. É verdade que esta influência ocorre em grande parte através do elemento sensorial que Herbert Spencer¹⁰² considera a beleza predominante da música” (IVES, 1973, p. 97, tradução nossa).¹⁰³ Ou o próprio ato de se isolar em uma cabana, mediante a simplicidade da vida que se pode extrair diante do rio Walden, não seria uma metáfora para o isolamento do próprio Ives? E sua autodefesa contra os que não entenderam a pureza de suas intenções artísticas não estaria escondida em seu elogio à pureza intelectual de Emerson?

Há muitos que gostam de dizer que Emerson — e todos os pensadores da Concord — são intelectuais. Talvez, mas são intelectuais que têm o cérebro mais próximo do

performances of it abroad, and one or two in America. It can be played: it is physically possible, although the demands upon the player's perception are excessive.

¹⁰⁰ Un hombre recuerda que, siendo un machucacho de unos quince años, oyó a su maestro de música (y padre), que volvía de una representación de Sigfrido, decir, con una mirada de verdadera sorpresa, que se sentía hasta cierto punto avergonzado por haber gozado de la música como lo había hecho, porque era conciente de que por debajo de ella fluía una corriente subterránea de apariencia: El valor ficticio, así como el amor, la pasión, la virtud, todo ficticio, igual que el dragón.

¹⁰¹ Em *Filosofia da Nova Música*, Adorno traz este adjetivo para definir a postura de Stravinsky em relação às obras de arte, como alguém que está mais interessado em se conservar como continuista de uma linguagem musical ligada às obras-primas ou ainda à forma objetiva da arte, renunciando ao caráter progressista da arte e da música. Em contraponto, a música de Schoenberg seria aquela que representaria a obra de arte que luta contra sua própria coisificação.

¹⁰² SPENCER, Herbert. (1820-1903). Filósofo e biólogo, representante do liberalismo clássico. Seu pensamento se liga ao Darwinismo e às ciências naturais. Provavelmente a referência a sua pessoa no texto está relacionada a sua defesa da primazia do indivíduo em relação à sociedade e ao Estado e a sua percepção da natureza como fonte da verdade, pontos importantes para o *Transcendentalismo Estadunidense*.

¹⁰³ La sensibilidad de Thoreau para los sonidos naturales probablemente supera la de muchos músicos profesionales. Es cierto que esse influjo se da em gran parte a través del elemento sensorial que Herbert Spencer considera la belleza predominante de la música.

coração do que muitos críticos. É tão difícil determinar um traço característico de alguém pelo seu jeito de ser, tanto quanto pelos seus caprichos. Emerson é um intelectual puro para aqueles que desejam interpretá-lo da forma mais literal possível. (IVES, 1973, p. 62, tradução nossa).¹⁰⁴

Embora os elementos do pensamento transcendentalista estejam evidentes nos títulos dos movimentos e na contextualização geral dos *Essays*, não estão completamente nítidos no fluxo da escrita confusa de Ives. Contudo, a busca do compositor, em seu *Transcendentalismo Musical*, parece estar mais apoiada na autenticidade da produção musical do que em algum elemento da cultura estadunidense:

A natureza odeia tanto explicar quanto repetir. Pode acontecer que aquilo que é representado ao autor ou compositor como uma forma unificada acabe por ser amorfo para o público. [...] Se um compositor começar a comprometer-se, a sua obra começará a gravitar em torno dele. Antes de chegar ao fim, a sua inspiração terá sido gasta em sons que agradam ao público e são abomináveis, sacrificados à primeira acústica — uma claridade opaca — um quadro pintado para pendurar na parede. (IVES, 1973, p. 61, tradução nossa).¹⁰⁵

A questão que Ives levanta acerca da diferença entre o que o compositor pretende e deseja expressar em sua música e a necessidade de atender às demandas estéticas do público retoma as dificuldades que o próprio Ives pode ter sentido em relação à sua natureza experimental. Porém, não podemos, mesmo apesar de seu isolamento artístico, acreditar que Ives não se inseriu no espírito de seu tempo e que as ideias que circulam em certos meios musicais não estivessem presentes no pensamento proposto por ele.

As ideias, uma vez manifestadas, construídas, passam irremediavelmente por um processo amplo de recepção, quer seja esta a opção do autor ou não. Os discursos que se propagam, mediante as concepções que se fazem dos conceitos elaborados, passam a ser experimentados em diferentes contextos históricos e geográficos. E, se muito do pensamento intelectual da América está ligado à tradição europeia, não é preciso dizer que o contexto das práticas políticas e culturais do Novo Mundo traz adequações e reinterpretações de perspectivas intelectuais estabelecidas em outras experiências culturais e geográficas. Neste contexto, a

¹⁰⁴ Hay muchos a quines agrada afirmar que Emerson — y todas las personalidades de Concord — son intelectuales. Tal vez pero intelectuales que tienen el cerebro más cerca del corazón que muchos críticos. Es tan peligroso determinar un rasgo característico en alguien por su forma de ser como por sus caprichos. Emerson es un intelectual puro para aquellos que desean tomarlo tan al pie de la letra como les sea posibles.

¹⁰⁵ la naturaleza odia explicar tanto repetir. Puede ocurrir que lo que al autor o compositor se le representa como una forma unificada, resulte amorfo para el público. [...] Si un compositor empieza a comprometerse, su obra empezará a gravitar sobre él. Antes de llegar al final, su inspiración se habrá gastado en sonidos que agrada al público y le resultan aborrecibles, sacrificada a primera acústica — una claridad opaca — un cuadro pintado para colgar la pared.

presença de uma matriz europeia nas ideias que aqui circulam não diminui a importância do pensamento estadunidense.

Sobretudo quando falamos de Ives e das referências intelectuais em seus *Essays*, não poderemos nos limitar a aceitar as ideias que se camuflam nessa referência histórica aos pensadores de Concord como um processo livre das influências do pensamento musical de outros pensadores da música do tempo de Ives. Como então explicar a força de sua interrogação? Por que “[a] extrema materialização¹⁰⁶ da música impressiona quem não tem senso de humor, ou melhor, quem o possui?” (IVES, 1973, p. 35, tradução nossa).¹⁰⁷

Como entender claramente o que está proposto por esta indagação sem antes aferir talvez não a origem, mas o percurso de certos vocabulários que passam a circular no texto de Ives? Ou ainda quando ele recorre à *psicologia experimental*¹⁰⁸ para falar do prazer musical e, em definitivo, aludir à separação entre a composição, enquanto obra de arte, e a sua recepção? A quem se reporta Ives para localizar sua produção musical como autêntica? Decerto, Ives se apropria dos pensamentos de Emerson e seus compatriotas e os cita de maneira tão confusa que não é possível entender quando fala ou quando cita. Mas se escondem nesta nebulosidade vocabular alguns pontos que podem nos ajudar a entender certas intencionalidades do compositor.

Com a exceção de Nathaniel Hawthorne, que foi considerado o primeiro grande escritor dos Estados Unidos, autor de importantes obras como *Fanshawe*, de 1828, e *A Letra Escarlate*, de 1850, os outros autores que nomeiam os capítulos dos *Essays* e os movimentos da *Concord Sonata* já foram referenciados neste capítulo. Ives ressaltou em seu ensaio a importância de Hawthorne como um poeta comparável a Thoreau e Emerson:

O ser profundo de Hawthorne está tão saturado com o sobrenatural, o fantasmagórico, o místico, tão sobrecarregado de aventuras, do mais profundo pitoresco ao fantástico ilusório, que ele é inconscientemente considerado um poeta de maior voo imaginativo do que Emerson ou Thoreau. (IVES, 1973, p. 83, tradução nossa).¹⁰⁹

¹⁰⁶ Na versão em língua espanhola, utilizada para a tese, existe uma referência em nota de rodapé à música de “algunos alemanes contemporáneos”.

¹⁰⁷ La materialización extrema de la música impresiona a quines carecen del sentido de humor, o más bien aquellos que lo poseen?

¹⁰⁸ Adorno contrapõe a admissão de uma tendência histórica dos meios musicais à concepção tradicional do material da música: “Este se define fisicamente, em todo caso, segundo a psicologia musical, como conceito essencial de todas as sonoridades que dispõe o compositor” (ADORNO, 2004, p. 35).

¹⁰⁹ El ser profundo de Hawthorne está tan saturado de lo sobrenatural, lo fantasmagórico, lo místico, tan sobrecarregado de aventuras, desde lo pitoresco más profundo hasta lo fantástico ilusorio, que inconscientemente se lo considera un poeta de mayor vuelo imaginativo que Emerson o Thoreau.

E por meio de Hawthorne podemos ter uma ideia da visão de Ives sobre certos compositores de seu tempo:

O seu vigor intelectual é demasiado grande para ser influenciado excessivamente, como parece acontecer com Ravel e Stravinsky, pelo seu fascínio mórbido (uma espécie de falsa beleza que se obtém através da monotonia artística). (IVES, 1973, p. 83, tradução nossa).¹¹⁰

Como já foi dito, dificilmente poderemos fazer uma análise textual ignorando que as ideias dos autores, por mais autênticas que possam ser, não estejam ligadas a ideias de outros autores, que podem ter sido absorvidas ou ampliadas em seu uso.

Não há como negar que mesmo a situação de isolamento de Ives colabora para o entendimento do modernismo musical, como postura crítica à sociedade homogeneizada tal como entendeu Safatle, para quem um dos impulsos hegemônicos da crítica à aparência estética, no modernismo, estaria sintetizado em uma noção de crítica como dispositivo de distanciamento em relação a conteúdos miméticos (SAFATLE, 2008). Esta noção de crítica estaria, assim, irremediavelmente ligada à figura e à obra de Arnold Schoenberg. É por meio da obra de Schoenberg que Adorno descreve a extrema racionalização da música e seu confronto com o mundo exterior.

O que parece estar em jogo na obra de Adorno é o embate entre os rasgos do material em relação à crítica à aparência. Não é possível atestar com precisão em que medida as ideias defendidas por Adorno, que hoje resultam em um pensamento já histórico, visto que muitas de suas ideias não se sustentaram, adentram a maneira de ver o mundo da música expressado no texto de Ives. Porém, a similaridade de certas ideias referentes à música no texto dos dois nos ajuda a refletir sobre Ives como um homem de seu próprio tempo — ligado às ideias que ali circulam.

A partir deste ponto, não podemos mais ignorar que o elemento mais marcante da trajetória de Ives em relação à construção da cultura musical estadunidense, qual seja, dentre todos os outros tópicos de sua tentativa de elegibilidade ao lugar do grande compositor dos Estados Unidos — seu histórico cultural na Nova Inglaterra, sua origem em uma família abolicionista, seu experimentalismo —, o elemento definidor, em suma, seria o fato de que, no experimentalismo de Ives, antes das edificações das correntes estéticas das vanguardas europeias, o compositor da Nova Inglaterra teria alcançado de maneira experimental certos

¹¹⁰ Su vigor intelectual es demasiado grande para dejarse influir excesivamente, como parece que ocurre con Ravel y Stravinsky, por lo morbosamente fascinante (especie de falsa belleza que se obtiene por medio de la monotonia artística).

avanços estéticos creditados a músicos como Schoenberg e Stravinsky. E, de acordo com a *Lenda de Ives*, o compositor da Nova Inglaterra teria se antecipado ao próprio Schoenberg quanto aos seus avanços rumo ao atonalismo. Evidentemente, sem ter de passar pela dureza do academicismo do colega austríaco. Este é o ponto mais significativo da *Lenda de Ives*. A partir desta constatação, o isolamento de Ives passa a ter um sentido no contexto das práticas musicais do século XX junto àqueles que entenderam que o embate entre a aparência e a essência constituiu um campo de batalha dentro do que se chamou modernismo musical.¹¹¹

Pois se trata de definir a obra de arte moderna como aquela capaz de se estruturar através da estetização da distância que devemos tomar em relação às organizações, aos processos, às representações e aos valores que aparecem de maneira naturalizada na realidade social. (SAFATLE, 2008, p. 180).

Também neste contexto, o isolamento de Ives poderia ser visto como um posicionamento em direção aos processos descritos por Safatle, o que dá à *Lenda de Ives* um lugar na luta do modernismo musical contra a sociedade homogeneizadora, descrita pelo autor. O próprio Schoenberg, que teve significativa recepção de sua obra nos Estados Unidos, bem antes de seu exílio naquele país, não pôde deixar de perceber tal posicionamento na postura do colega *yankee*: “Há um grande Homem vivendo neste País — um compositor. Ele resolveu o problema de como preservar a autoestima e aprender [sic]. [...] O nome dele é Ives” (ROSS, 2007, p. 32, tradução nossa).¹¹² Decerto, o reconhecimento por parte de Schoenberg dá à *Lenda de Ives* um caráter de remissão.

Arnold Schoenberg, seu contemporâneo exato, deixou uma nota muito citada sobre Ives em seus arquivos, incluindo uma frase significativa: ‘Ele resolveu o problema de como preservar a autoestima e aprender’. Ives nunca parou de aprender, apesar de sua educação em Yale; se ele resolveu o problema de como ser ele mesmo é o que precisa ser debatido. Seu treinamento com Horatio Parker — que parou de aprender — permitiu-lhe escrever uma *Segunda Sinfonia* radiante e drástica. (DEVOTO, 2021, n.p., tradução nossa).¹¹³

Entretanto, Ives não parece alheio às questões estéticas da música alemã e de seus expoentes. Ao contrário, em seus textos ele demonstra certa familiaridade com o universo

¹¹¹ Adorno fundamenta sua Filosofia da Nova Música por meio da polarização entre Schönberg e Stravinsky. Decerto, as correntes artísticas que eles representaram foram protagonistas de uma grande disputa pela autenticidade das produções musicais que representavam. Ambos, Schönberg e Stravinsky, e também o próprio Adorno, se exilaram nos Estados Unidos depois da Segunda Grande Guerra.

¹¹² There is a great Man living in this Country — a composer. He has solved the problem how to preserve one's self-esteem and to learn [sic]. [...] His name is Ives.

¹¹³ Arnold Schönberg, his exact contemporary, left a much-quoted note about Ives in his files, including a pregnant sentence: “He has solved the problem of how to preserve one's self-esteem and to learn.” Ives never stopped learning, despite his Yale education; whether he solved the problem of how to be himself is what needs to be debated. His training under Horatio Parker — who did stop learning — enabled him to write a radiant, drastic *Second Symphony*.

músico-intelectual da música de origem germânica, composto de nomes como Bach, Brahms, Beethoven e Wagner.

No texto de Ives, a obra de Wagner é utilizada para exemplificar sua teoria sobre a existência de certas mudanças no modo de fazer música, que tangem a maneira de fazer, a forma e a própria expressão externa, porém Ives não considera que isso garanta propriamente uma mudança na expressão.

Aqui devemos assumir, porque não o provamos, que as intuições artísticas podem experimentar na música um enfraquecimento da força moral e da vitalidade, e que isto é experimentado em relação a Wagner, não a Bach e a Beethoven. Sim, de acordo com esta opinião comum, há uma mudança mínima em relação à arte destes últimos, nossa teoria é válida. (IVES, 1973, p. 126, tradução nossa).¹¹⁴

Se Ives está certo em sua forma de pensar, a substância e a realidade da música de Wagner são inferiores, mas as mudanças propostas por esta música, superiores. No entanto, o autor indaga: “Isso quer dizer que a sua beleza não era intrínseca, mas que ele estava mais interessado na satisfação do orgulho do que na verdade da modéstia?” (IVES, 1973, p. 127, tradução nossa).¹¹⁵

É difícil entender qual é, de fato, a função que Wagner ocupa no texto de Ives. Decerto, sua obra passa a exemplificar uma percepção do autor sobre a situação Pós-romântica da arte que professa. Mas de certa forma sinaliza um entendimento de Ives sobre a música alemã, o que pode ter ligação com o teor de sua formação acadêmica em Yale ou ainda com importância e o fascínio que a música sinfônica alemã exerceu sobre a audiência estadunidense a partir do século XIX. Este assunto será melhor discutido no próximo capítulo. Por ora, nós nos limitaremos a ilustrar a importância da música austríaca e alemã para a construção do pensamento de Ives em seus *Essays*.

Um ponto importante a ser considerado sobre a *Lenda de Ives* é como as questões pessoais e profissionais parecem estar sempre interligadas, favorecendo o mito que se construiu a partir do caráter lendário de seu protagonista. Neste contexto, a própria precariedade da saúde de Ives, em certos momentos de sua vida, passa a agregar as opções estéticas que ele pretendeu. Ives começou a se dedicar a *The Unanswered Question* na juventude, porém anos mais tarde ele revisou a peça. Deve ter havido algum motivo para a retomada da peça por volta de 1935,

¹¹⁴ Aquí hemos de suponer, porque no lo hemos comprobado, que las intuiciones artísticas pueden experimentar en la música un debilitamiento de la fuerza moral y de la vitalidad, y que se lo experimenta a propósito de Wagner, no Bach y de Beethoven, Si, según esta opinión común, hay un mínimo cambio en cuanto al arte de estos últimos, nuestra teoría es válida.

¹¹⁵ Es decir que su belleza no era intrínseca, sino que estaba más interesado en la satisfacción del orgullo que en la verdad de la modestia?

mesmo porque é suposto que sua primeira publicação tenha ocorrido em 1942, provavelmente com a ajuda de Copland, que a partir da década de 1930 começava sua aproximação com Ives. Copland fora responsável pela recepção de uma peça de Ives no Yaddo Festival,¹¹⁶ e, apesar da pouca confiança que Ives creditava ao compositor do Brooklyn neste período, ele ficou grato pelo fato de Copland ter apresentado sua canção no festival.

Ives parece não ter confiado totalmente em Aaron Copland (1900-1990), que ele via como um proponente de um ideal neoclassicista de influência francesa, como se a música americana competisse com aquela que ele, Cowell e os ultramodernos estavam promovendo. Ives, no entanto, ficou grato a ele por representar suas canções no Yaddo, como demonstra a carta a seguir. (OWENS, 2007, p. 183, tradução nossa).¹¹⁷

A influência de Copland nas políticas diplomáticas dos Estados Unidos para a América Latina, que fomentaram em certa medida a criação da União Pan-Americana, cuja divisão em Música era presidida por Seeger, pode ter influenciado a publicação da obra de Ives, no contexto do *Interamericanismo Musical*. A obra em questão foi *The Unanswered Question*, escrita por Ives ainda na sua fase de formação musical, lê-se antes de seu isolamento, como atesta Varineau: “Ives escreveu *The Unanswered Question* quando ainda tinha vinte e poucos anos e bem antes de entrar no ramo de seguros. Ela usa a técnica de ‘colagem’ de Ives, onde pedaços de música não relacionados são sobrepostos uns sobre os outros” (VARINEAU, 2018, p. 1, tradução nossa).¹¹⁸ Decerto, a peça pode ter sido uma das primeiras obras de Ives a alcançar recepção internacional, se considerarmos o contexto de sua publicação no *Americanismo Musical* de Curt Lange. Ela foi publicada, em 1942, no *Suplemento Musical* do *Boletín Latino Americano de Música*, tomo V, com o título em espanhol *La Pregunta Incontestada*. Ives já tinha chegado aos 68 anos de idade nesta ocasião.

¹¹⁶ Yaddo Festival: Importante festival de música contemporânea estadunidense, realizado na década de 1930 na comunidade de Yaddo, em Saratoga, Nova Iorque, teve obras de Charles Ives e Aaron Copland executadas em uma mesma edição.

¹¹⁷ Ives seems not to have fully trusted Aaron Copland (1900-1990), who he saw as a proponent of a French-influence, neoclassicist ideal, as if American music was in competition with the one he, Cowell, and the Ultramoderns were promoting. Ives was, however, grateful to him for representing his songs at Yaddo, as the following letter demonstrates.

¹¹⁸ Ives wrote *The Unanswered Question* while still in his twenties and well before he got into the insurance business. It uses Ives’ “collage” technique where unrelated bits of music are layered over one another.

IMAGEM 1 — La Pregunta Incontestada



Fonte: Suplemento Musical do *Boletín Latino Americano de Música*, tomo V, publicado em 1942.¹¹⁹

A publicação continha também indicações de interpretação, em inglês e em espanhol, nas quais o compositor traz instruções de como a instrumentação pode ser readequada. Por exemplo: o quarteto de flautas pode ser substituído por duas flautas, oboé e clarineta, e o quarteto de cordas ou a orquestra de cordas deverá tocar com surdina, da mesma forma que o trompete. Nas palavras do próprio Ives: “As cordas tocam do começo ao fim, ppp, sem qualquer mudança no tempo. Estas devem representar o silêncio dos druidas que não sabem, não veem nem ouvem nada. A questão perene da existência e eles a afirmam sempre no mesmo tom e voz” (IVES, 1942, p. 162, tradução nossa).¹²⁰ Talvez o caráter místico e, ao mesmo tempo, racional da obra já apresentasse os aspectos do *Transcendentalismo Musical* de Ives.

The Unanswered Question tem três camadas de colagem. As cordas tocam uma almofada de acordes muito silenciosa, representando "Os silêncios dos druidas — que nada sabem, veem e ouvem". Uma trombeta solitária entoia “A Questão Perene da Existência”, enquanto um quarteto de instrumentos de sopro representando os “Respondentes Lutadores” corre em busca da resposta. À medida que a trombeta continua fazendo a mesma pergunta, os instrumentos de sopro ficam cada vez mais

¹¹⁹ LANGE, Francisco Curt. *Boletín Latino Americano de Música — Suplemento Musical, Tomo 5*. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1942.

¹²⁰ Las cuerdas tocan desde un principio hasta el fin, ppp, sin cambio algun de tiempo. Estas tienen de representar o silencio de las druidas que no saben, no ven ne oyen nada. La pregunta perene por la existencia y la enuncian cada vez en el mismo tono e voz.

frenéticos em sua busca. A trombeta pergunta mais uma vez, mas desta vez a única resposta é o silêncio. (VARINEAU, 2018, p. 1, tradução nossa).¹²¹

Contudo, a atipicidade da maneira de compor e pensar a obra fica bastante evidente na precisão das indicações de Ives para a sua performance: “Mas a busca pela *Resposta Invisível* empreendida pelas flautas e outros elementos humanos torna-se gradativamente mais ativa, mais rápida, mais forte com um *animado* que atinge um fluxo” (IVES, 1942, p. 162, tradução nossa).¹²² Sem embargo, Ives abre espaço para uma performance não tão estrita, como é suposto na notação musical convencional: “Esta parte não precisa ser tocada no andamento exato indicado; é tocado como se fosse uma improvisação” (IVES, 1942, p. 162, tradução nossa).¹²³ Ives, como seus contemporâneos modernistas, não está interessado em somente construir obras de artes que cumpram papéis no universo do belo e do convencional. A obra em questão permanece para o ouvinte como um incômodo ou algo de caráter reflexivo, no sentido de que ela não apresenta em sua conclusão uma resolução para o drama que propôs. A pergunta permanece sem respostas:

Os Respondentes que lutam com o passar do tempo, e depois de uma *Reunião Secreta* parecem fazer um gesto inútil e começam a zombar da *Pergunta*. Por enquanto a luta acabou. Depois de desaparecer *A Pergunta* é feita pela última vez, e apenas silêncios são ouvidos além da solidão imperturbável. (IVES, 1942, p. 162, tradução nossa).¹²⁴

A peça em questão pode ser considerada uma obra referente para o entendimento da produção musical de Ives. E sua presença no *Suplemento Musical* de Curt Lange não causa estranhamento. Lange publicou, junto com *The Unanswered Question*, obras de nomes como Charles Seeger, Walter Piston, Adolph Weiss, dentre outros compositores estadunidenses. Tal fato ilustra a presença da produção estadunidense na América Latina, no contexto do *Interamericanismo Musical*.

¹²¹ *The Unanswered Question* has three layers of collage. The strings play a very quiet cushion of chords throughout, representing “The Silences of the Druids — Who Know, See and Hear Nothing.” A lone trumpet intones “The Perennial Question of Existence,” while a quartet of woodwinds representing the “Fighting Answerers,” scurry about looking for the answer. As the trumpet keeps asking the same question, the woodwinds become more and more frantic with their quest. The trumpet asks once more, but this time the only answer is silence.

¹²² Trecho retirado da explicação para execução da peça originalmente escrito em espanhol: Pero la búsqueda por la *Respuesta Invisible* empreendida por las flautas e otros elementos humanos se vuelve gradualmente más activa, rápida, fuerte con un *animando* que llega hasta un con flujo.

¹²³ Esta parte no precisa ser tocada no tempo exacto que ha sido indicado; es tocado algo así como a modo de improvisación.

¹²⁴ los Respondedores que luchan a medida que transcurre el tiempo, y después de una *Reunión Secreta* parecen redejar un gesto inútil y comiezan a mofarse de la *Pregunta*. Por el momento la contienda ha terminado. Después de desaparecer *La Pregunta* es formulada por última vez, y solos Silencios son escuchados más allá de la Soledad impertubada.

IMAGEM 2 — Índice

I N D I C E	
OBRAS PARA PIANO	
OTTO LUENING — Preludio	Fig. 11
HAROLD BROWN — Preludio	12
AARON COPLAND — Blues N.º 2	14
NORMAN CAIDEN — Danza del hombre	17
A. LEHMAN ENGEL — Las puertas del paraíso	21
EARL ROBINSON — Lírica de jazz	24
ALVIN ETTLER — Improvisación	26
DAVID DIAMOND — Preludio y Fuga N.º 3	34
ELLIOTT CARTER — Fuga	42
PAUL BOWLES — Sonatina fragmentaria	48
HENRY COWELL — Danza breves	53
GEORGE PERLE — Suite	108
OBRAS PARA CANTO	
ROSS LEE FINNEY — The flowers of the sea	63
FREDERICK JACOBI — Prelude	66
WALLINGFORD RIEGGER — Música para voz y flauta	68
MÚSICA DE CAMARA	
BURRILL PHILLIPS — Toccata (a moda de percusión)	75
PAUL CRESTON — Primer movimiento de la suite (para violín y piano)	81
CHARLES SEEGER — Danza lenta (para violín y piano)	89
QUINCY PORTER — Suite para viola sola	90
WALTER PISTON — Interludio (para viola y piano)	95
MARY HOWE — Elegía	98
VIVIAN FINE — Preludio para cuarteto de cuerdas	103
GERALD STRANG — Intermedio (para cuarteto de cuerdas)	109
RUTH CRAWFORD — Suite (para flauta sola)	114
DAVID VAN VACTOR — Prelude de la suite (para dos flautas)	119
HARRISON KEER — Preludio	122
GERSCHEFSKI — Canción sin palabras (para trompeta en si b y piano)	126
MARION BAUER — Improvisación y Pastoral (del dúo para oboe y clarinete)	129
EDWARD BURLINGAME HILL — Sonata para dos clarinetes	133
ADOLPH WEISS — Fantasía para clarinete y fagote	136
WILLIAM SCHUMAN — Pequeño cuarteto para fagotes	139
ROBERT DELANEY — Preludio breve (para clarinete en si b y cuarteto de cuerdas)	147
HENRY BRANT — Intermedio (para flauta, clarinete y cuarteto de cuerdas)	152
CHARLES E. IVES — La pregunta incógnita (para cuarteto de flautas, trompeta y cuarteto de cuerdas en octava de cuerdas)	156
CARLOS NAMITT — Louisa Parva (para saxofón y pequeño conjunto)	162

Fonte: Suplemento Musical do *Boletín Latino Americano de Música*, tomo V, publicado em 1942.¹²⁵

Carol Hess destacou em seu livro *Representing the Good Neighbor: music, difference and the Pan American dream* a presença de Copland e de outros como Carleton Sprague Smith, Charles Seeger, Nicolas Slonimsky, que visitaram a América Latina a partir de 1941, muitos deles como membros da OIAA (Office for the Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics — Escritório de Coordenação das Relações Comerciais e Culturais entre as Repúblicas Americanas), para a realização de ações específicas no campo da música e da cultura (HESS, 2013). A julgar pelo conteúdo da não publicada revista *Música Viva*, de Curt Lange, que continha um artigo de Diego Erradonea, seu secretário, descrevendo a agenda musical de Montevideu naquele mesmo ano, muitos destes nomes estiveram em solo uruguaio e provavelmente em outros países da América Latina.

Muitos desses músicos tiveram seu nome marcado pela relação que mantiveram com a divulgação da obra de Ives, como fora o caso de Copland, Cowell, Slonimsky e outros não tão conhecidos. Decerto, a música erudita estadunidense é feita mais de desconhecidos do que é possível imaginar. E talvez por isso a produção musicológica de Curt Lange — que documenta nomes importantes, porém não tão conhecidos da música dos Estados Unidos — passe

¹²⁵ LANGE, Francisco Curt. *Boletín Latino Americano de Música — Suplemento Musical*, Tomo 5. Montevideu: Instituto Interamericano de Musicología, 1942.

desapercebida pela atual musicologia daquele país. Neste sentido, a *Lenda do Ives* é também uma espécie de arquétipo do compositor estadunidense que não encontrou visibilidade em seu próprio país, o que para Copland representou o problema de uma geração de compositores dos Estados Unidos.

2.4 A descoberta de Ives pela geração americanista

Quando escrevi as páginas que se seguem, ou pelo menos a maior parte delas, eu morava sozinho, na floresta, sem nenhum vizinho em um raio de uma milha, em uma casa que eu mesmo construí, às margens do lago Walden, em Concord, Massachusetts, e vivia apenas do trabalho das minhas próprias mãos. Morei ali por dois anos e dois meses. No momento estou de volta a civilização.

Henry David Thoreau

Um ano depois da publicação da *Concord Sonata*, em 1922, Ives publicou com fundos próprios um ciclo de cento e quatorze canções compostas ao longo de 30 anos. Segundo relata Copland: “Ao longo dos dez primeiros anos de sua existência esse volume despertou pouco interesse e nenhum comentário. Mas aparentemente o desprezo foi apenas passageiro, já que não é raro encontrar suas canções em programas de concerto” (COPLAND, 1969, p. 136). A recepção da obra de Ives contou com o auxílio de alguns dos seus admiradores no campo da música estadunidense, do qual podemos destacar nomes como o do já citado Henry Bellamann, educador musical e poeta, que publicou em 1933 um importante artigo sobre a obra de Ives, intitulado *Charles Ives: The Man and His Music* (Charles Ives: O homem e sua música), no qual faz referência às canções:

O livro de 114 canções foi publicado em 1922. Como foi dito, há algumas dessas canções que são expressões líricas convencionais — a maioria datando de 1895 a 1901. Entre elas está uma configuração requintada e tocante de “Songs My Mother Taught Me” que envolve o texto familiar com uma atmosfera nostálgica suave de singular adequação. (BELLAMANN, 1933, p. 52, tradução nossa).¹²⁶

O texto de Bellamann faz parte de um conjunto de publicações que pretendiam ampliar a recepção da obra de Ives, validando sempre seu experimentalismo em seu histórico de formação musical na Nova Inglaterra. Também, como já foi dito, músicos como Henry Cowell, John Kirkpatrick, Aaron Copland e Nicolas Slonimsky tiveram uma enorme contribuição para a difusão da sua música e, por consequência, da *Lenda de Ives*. Não foram somente as canções de Ives que passaram, de súbito, a ser apresentadas nas salas de concerto estadunidenses.

¹²⁶ The book of 114 Songs was published in 1922. As has been said, there are a few of those songs that are conventional lyric expressions — mostly dating from 1895 to 1901. Among these is an exquisite and touching setting of “Songs My Mother Taught Me” that envelopes the familiar text with a gentle nostalgic atmosphere of singular appropriateness.

Curiosamente, depois da década de 1940 o nome de Charles Ives e sua história passam a ocupar um lugar emblemático no imaginário dos jovens compositores estadunidenses; não só a questão de qual era a validade de uma obra de arte que existe sem ser executada e sem cumprir a etapa de recepção por parte do público, ainda que especializado, mas também o exemplo de vida de Ives sinalizou um futuro que nenhum compositor deveria almejar para si e para sua obra. A esse respeito, Paul vai referenciar sua interpretação sobre o fato de a *Lenda de Ives* ter alcançado um lugar específico para a geração da década de 1930 de compositores estadunidenses, dos quais os já citados Copland e Cowell são importantes representantes, referindo-se ao estudo de Rossiter, *Charles Ives and his America* (1975), no qual o autor elenca oito pontos para o entendimento da cristalização da *Lenda de Ives*:

- Precedência como pioneiro musical
 - Preeminência como compositor americano fundamental
 - Isolamento autoescolhido do mundo profissional da música
 - A vergonhosa negligência de sua música
 - Sua descoberta pelo jovem compositor do início da década de 1930
 - O lento reconhecimento de sua música
 - A certeza de que os amantes da música do futuro finalmente o compreenderiam e o defenderiam
 - A flagelação da cultura americana (passado e presente) por negligenciá-lo.
- (ROSSITER *apud* PAUL, 2013, p. 3, tradução nossa).¹²⁷

A *Lenda de Ives* é composta de tantos elementos que, de certa forma, nos liga às demandas e à insatisfação desta geração que se esforçou por colocá-lo no *hall* dos grandes compositores, da mesma forma que intencionaram um projeto para sua própria música como sendo a música dos Estados Unidos. Podemos perceber que, assim como Ives, a maior parte dos compositores estadunidenses estiveram em uma situação de invisibilidade. E o esforço empreendido para dar a Ives um lugar na música ocidental é também parte de um projeto de colocar a música dos Estados Unidos em uma situação de compatibilidade tanto com as práticas musicais contemporâneas das vanguardas de então como em um lugar de autenticidade. Portanto, os elementos que Ives sinalizou, sobretudo com a publicação das canções, remetem a um *Americanismo Musical*, genuíno, não só pela valorização da cultura musical da Nova Inglaterra, mas também por que Ives foi o primeiro a entender o *folk* e o *jazz* como elementos

¹²⁷ • Precedence as musical pioneer
 • Preeminence as fundamental American Composer
 • Self-chosen isolation from professional world of Music
 • The disgraceful neglect of his music
 • His Discovery by the younger composer of the early 1930
 • The slow recognition of his music
 • The certainty that music lovers of the future would finally understand and vindicate him
 • The flagellation of American culture (past and present) for neglecting him.

musicais possíveis para as práticas de música de concerto de seu país. Aos poucos, a produção de Ives foi perdendo o lugar de música *underground* para ser referenciada em espaços importantes e com gravações de determinadas obras.

A importante música de Ives não só foi ouvida, e ouvida com frequência crescente desde 1939, como também foi gravada, o que significa que atingiu, e continuará a atingir, milhares de pessoas que podem ter perdido os concertos. Suas obras gravadas, além das mencionadas acima, incluem a *Segunda Sinfonia*, o *Segundo Quarteto de Cordas*, a *Primeira Sonata para Piano*, três *Sonatas* para violino e piano, o conjunto orquestral intitulado *Three Places in New England* (uma de suas composições mais brilhantemente eficazes) e muitas das canções para voz e piano, bem como o cenário coral altamente expressivo do Salmo Sessenta e Sete. (CHASE, 1955, p. 505, tradução nossa).¹²⁸

Coincidentemente, 1939 foi o ano em que Curt Lange esteve em Nova Iorque para participar do *Congresso Internacional de Musicologia* e da *Conferência das Relações Interamericanas no Campo da Música*, realizados pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos, em Washington, D.C., segundo Moya (MOYA, 2015, p. 32). Aquele foi também o ano da sua primeira correspondência com Charles Seeger, escrita a partir de Nova Iorque. O relacionamento epistolar entre os dois musicólogos, a partir daquele ano, durou quase uma década. Esse vínculo, de certa forma, documentou o projeto do *Interamericanismo Musical* concretizado pela publicação do BLAM, tomo V. Outros elementos que podem ser observados a partir da *Lenda de Ives* não foram relacionados no texto de Paul. Porém é preciso que se diga que quase toda a cultura musical que se difunde como parte dos projetos americanistas dos Estados Unidos está contida na *Lenda de Ives*. E toda a excepcionalidade que os estadunidenses requerem para si mesmos, qual seja, como o povo que atravessou o Atlântico para alcançar o Novo Mundo e que nomeia a América anglo-saxônica como o novo lar do povo que vem das florestas germânicas, também parece estar contida neste mito modernista. Outrossim, isto se reafirma não só pelas já citadas referências musicais que Ives apresentou em seus *Essays*, nos quais visivelmente a música de Brahms, Beethoven e Wagner tem um lugar de destaque nas suas predileções, mas também por certas escolhas musicais feitas em algumas canções nos anos de sua formação. Como já foi dito, as canções de Ives foram escritas durante um período longo de sua vida e publicadas como um ciclo, no qual esta questão temporal nem sempre é levada em conta. Porém, algumas dessas canções foram escritas no tempo em que Ives esteve em Yale.

¹²⁸ The important music of Ives has not only been heard, and heard with increasing frequency since 1939, it has also been recorded, which means that it has reached, and will continue to reach, thousands of persons who may have missed the concert performances. His recorded works, in addition to those mentioned above, include the *Second Symphony*, the *Second String Quartet*, the *First Piano Sonata*, three *Sonatas* for violin and piano, the orchestral set titled *Three Places in New England* (one of his most brilliantly effective compositions), and many of the songs for voice and piano, as well as the highly expressive choral setting of Psalm Sixty-seven.

Pode-se dizer, pois, que tais canções não são facilmente associáveis à imagem do compositor construída na *Lenda de Ives*.

Nelas não se desenham retratos da paisagem americana, como Ives fez mais tarde em *Three Places in New England*; e não contêm nenhuma das citações melódicas que se acumulam em sua música *As coisas que nossos pais amavam*; elas não levantam questões metafísicas, como Ives fez em *The Unanswered Question*; elas não se rebelam contra a linguagem musical de sua época. (SIMMS, 2011, p. 139, tradução nossa).¹²⁹

O elemento que as torna peculiar não é simplesmente o fato de Ives ter usado a língua alemã para escrever a letra das canções, mas também o fato de ter reportado ao idioma de compositores com quem, ao considerarmos as obras, esteve bem familiarizado.

as canções [*de Ives*] sugerem o trabalho de um talentoso compositor alemão do final do século XIX, um compositor intimamente familiarizado com os *lieder* [*cantigas*] de Brahms, Schumann e Robert Franz, bem como com os mais progressistas da facção alemã liderada por Hugo Wolf, Gustav Mahler e Richard Strauss. (SIMMS, 2011, p. 139, tradução nossa).¹³⁰

Como se nota, os anos de formação em Yale foram determinantes para a configuração desta forte influência musical na obra de Ives, haja vista que “Horatio Parker — Professor de Ives em Yale de 1894 a 1898 — designou seus alunos para compor músicas usando textos em língua estrangeira que já foram definidos na música dos grandes compositores europeus” (SIMMS, 2011, p. 256, tradução nossa).¹³¹ Esse fato não parece estar em desacordo com a formação musical desejada para um músico formado em uma instituição importante de ensino superior nos Estados Unidos. A influência da música e da cultura alemã em solo estadunidense se fez valer em muitas instituições ligadas à música, e ainda hoje a musicologia estadunidense mostra resquícios desta ligação entre as duas culturas. Neste contexto, não nos surpreende saber que “compositores americanos da década de 1890 ocasionalmente escreviam canções em textos poéticos em alemão, refletindo a forte presença romântica alemã na cultura musical americana da época” (SIMMS, 2011, p. 140, tradução nossa).¹³² A própria American Musicological Society (AMS) foi criada a partir de uma seção da Sociedade Internacional de Musicologia,

¹²⁹ They draw no portraits of the American landscape, as Ives did later in his *Three Places in New England*; they contain none of the melodic quotations that pile together in his song “The Things our Fathers loved”; they raise no metaphysical issues, as Ives did in *The Unanswered Question*; they do not rebel against the musical language of their time.

¹³⁰ the songs suggest the work of a talented German composer of the late nineteenth century, a composer intimately familiar with the *lieder* of Brahms, Schumann, and Robert Franz, as well as the more progressive German faction led by Hugo Wolf, Gustav Mahler, and Richard Strauss.

¹³¹ Horatio Parker — Ives’s teacher at Yale from 1894 until 1898 — assigned his students to compose songs using foreign-language texts that had already been set to music by the great European song composers.

¹³² American composers of the 1890s occasionally wrote songs on German poetic texts, reflecting the strong German Romantic presence in American musical culture of that time.

sediada na Alemanha. E Ives, que teve uma formação musical atípica, por assim dizer, acabou por incorporar novos elementos a sua música depois do contato com Parker, que era mais típico e consequentemente mais dado a esta influência alemã em sua formação. No caso de Ives, tal influência “originou-se como uma extensão de seus hábitos composicionais anteriores e representou seu desejo de se adaptar ao ambiente musical sofisticado que encontrou na Universidade de Yale sob liderança de Parker” (SIMMS, 2011, 157, tradução nossa).¹³³

Assim, podemos perceber que a *Lenda de Ives* oferece, para além dos pontos já elencados neste capítulo, também elementos para o entendimento desta aproximação cultural entre os Estados Unidos e a cultura alemã, o que de alguma forma ajudou na manutenção de certas relações de aproximações diplomáticas entre os dois países. Vale lembrar que muitos compositores da geração de 1930 tiveram a oportunidade de ampliar sua formação acadêmica ou artística na Alemanha ou na Áustria, o que pode oferecer elementos para o entendimento de como se deu o caminho da recepção da obra de Schoenberg nos Estados Unidos, muito antes de sua fase estadunidense. E, no caso do *Interamericanismo Musical*, como se deu a mediação entre os americanismos protagonizada pela pessoa do alemão nacionalizado uruguaio, Francisco Curt Lange — ou, como foi conhecido em seu país de origem, Franz Kurt Lange.

¹³³ It originated as an extension of his earlier compositional habits and represented his desire to conform to the sophisticated musical environment that he found at Yale University under Parker’s leadership.

3 AFINIDADES ELETIVAS: A PRESENÇA DA CULTURA MUSICAL ALEMÃ NOS ESTADOS UNIDOS

3.1 Um relacionamento transatlântico

Como já havia sido dito ao longo desta tese, as redes, como dispositivo que se interpõe entre o sujeito e seus objetivos profissionais, são como um corpo operante, pelo qual ele pode expandir e circular suas ideias e sua produção intelectual. As redes interligam agentes separados geograficamente e propiciam que a produção intelectual e artística alcance novos horizontes de recepção. Isto se dá porque “[a] rede é constituída a partir de deslocamentos e linhas de relacionamento mediadas por um espaço intermediário. Para que dois interlocutores possam recorrer à rede, eles devem estar separados um do outro, não apenas fisicamente” (MAÍZ; BRAVO, 2009, p. 20, tradução nossa).¹³⁴ Neste contexto, a migração e o exílio são determinantes para a construção de esquemas transnacionais, por meio dos quais sujeitos forçados a abandonar seu país de origem passam a ser protagonistas ou colaboradores de redes de circulação cultural. No entanto, podemos perceber que, sobretudo a partir do século XIX, surge uma modalidade de intercâmbio cultural protagonizada por intelectuais e artistas que rompem as barreiras geográficas de seus países em busca de treinamento específico em alguma área do conhecimento. Em geral, mediada pelas universidades ou instituições governamentais, esta prática de intercâmbio cultural favorece a criação de redes internacionais à medida que seus protagonistas retornam a seus países de origem e mantêm estabelecidos contatos com agentes do campo em que puderam participar no período desta formação.

Como resultado, as redes de sociabilidade internacionais favoreceram a conexão entre músicos estadunidenses e europeus, conectando-se assim os dois territórios culturais, cada um com sua demanda, mas ambos propensos à expansão da presença de sua produção cultural. A expansão cultural europeia se deu por movimentos, nem sempre institucionais, de agentes do campo da cultura em outros centros de produção cultural, como a América e suas duas grandes dimensões continentais, ao Sul e ao Norte. Em um movimento análogo, porém menos privilegiado em relação à distribuição dos capitais culturais, músicos americanos circularam em busca de ampliação da formação artística nos centros culturais europeus, o que, além de fornecer a eles novos capitais simbólicos, propiciou a construção de circuitos culturais transatlânticos. Portanto, nos Estados Unidos, já no século XIX podemos perceber o traçar de

¹³⁴ La red se constituye a partir de desplazamientos y líneas de relación mediadas por un espacio intermediario. Para que dos interlocutores apelen a la red deben encontrarse apartados entre sí, no sólo físicamente.

um projeto intercultural, por assim dizer, que ajudaria a ampliar o campo de atuação da recepção da música de concerto estadunidense ao mesmo tempo que ampliava o nível dos compositores e músicos locais. O caso de Horatio Parker e de suas incursões na Europa pode nos ajudar a entender um pouco do funcionamento deste mecanismo intercultural.

Em 1882, Horatio Parker partiu para a Europa em busca de complementação de sua formação musical. Pode-se dizer que ele teve a oportunidade de circular por centros culturais diferentes, porém, como uma grande parte dos compositores estadunidenses de seu tempo, Parker ancorou na Alemanha uma parte significativa de sua formação extraestadunidense. Em solo alemão ele pôde estudar na Hochschule für Musik, em Munique, na classe de Josef Rheinberger. Decerto, durante os três anos em que permaneceu na Hochschule für Musik, Parker não só ampliou sua formação musical como alargou sua rede profissional. E parte de sua vida pessoal permaneceu interligada àquele país, visto que se casou com uma de suas estudantes, a alemã Anna Ploessl. Seu percurso de ampliação de sua formação musical na Europa não deve ser visto como um exemplo isolado, já que muitos compositores daquele período percorreram semelhantes caminhos.

Esse intercâmbio artístico e acadêmico marcou sua trajetória profissional como compositor, regente de coros e como professor, não só pela presença de uma forte influência germânica em sua música e, por consequência, na música de seus alunos, mas também pelas relações internacionais que permitiram que determinadas ações que protagonizou pudessem alcançar certo espectro de recepção na Europa. Logo, talvez por isso Parker tenha advogado em favor de que as outras gerações tivessem experiências internacionais similares a sua. Como Willmann assevera: “Parker estabeleceu claramente que os jovens compositores estadunidenses deveriam receber investimentos e ter a oportunidade de experimentar uma educação musical fora dos limites do continente americano” (WILLMANN, 2020, p. 16, tradução nossa).¹³⁵ E, a esse respeito, o próprio Horatio Parker se pronunciou:

Uma educação estadunidense não é, e nunca poderá ser, suficiente. Um homem deveria conhecer outros países, outros povos e outras línguas. Deixe-nos ter o espírito que os franceses mostram quando dão o Grande Prêmio de Roma. Tenhamos bolsas de estudo que permitam aos nossos melhores estudantes viver na Europa, na França, na Alemanha ou na Itália durante vários anos, desde que continuem pobres e realizem um trabalho notável e de qualidade. Não há perigo de perderem quaisquer características nacionais que possam ter, se for dado cuidado suficiente à sua

¹³⁵ Parker clearly established that young American composers ought to be invested in and given the opportunity to experience a musical education outside of the confines of the American continent.

preparação preliminar para tal vida. (PARKER *apud* WILLMANN, 2020, p. 16, tradução nossa).¹³⁶

O exemplo de Parker nos ajuda a entender como se deram estas relações internacionais, detonadas a partir da presença de jovens compositores estadunidenses em busca de ampliação de sua formação artística em solo europeu. Além dos anos em que estiveram presentes no velho continente como estudantes, os anos posteriores de suas carreiras ficaram marcados por relações transnacionais, estabelecendo-se assim novos eixos de circulação para a produção musical estadunidense. Parker participou, por exemplo, de festivais importantes na Inglaterra e em parte da Alemanha:

Depois de estabelecer sua própria carreira nos Estados Unidos, Parker continuou a participar ativamente do intercâmbio transnacional, mantendo seus próprios valores musicais. Regressava frequentemente à Europa, passando seu tempo na Inglaterra — onde esteve envolvido no *Three Choirs Festival* (evento que reuniu os coros de Gloucester, Hereford e Worcester) — e na Alemanha, para visitar a família da sua mulher. (WILLMANN, 2020, p. 17, tradução nossa).¹³⁷

Mas, muito além de relações intercontinentais pautadas na formação artística, Parker pareceu estar conectado com um projeto específico para a edificação da música dos Estados Unidos.

Em 1901, Parker passou seu ano sabático na Europa e, ao retornar, fez um discurso para seus colegas em Yale intitulado “Impressões de um ano na Europa”. Nessa palestra, Parker foi muito mais crítico do estado da música na Europa e começou a defender uma abordagem mais conservadora “anglo-saxônica” à música. (WILLMANN, 2020, p. 17, tradução nossa).¹³⁸

A percepção de Parker sobre a música europeia se traduzia em um certo conservadorismo, ou ainda um certo purismo artístico, porquanto “[ele] argumentou que a música alemã estava se tornando bastante ‘colorida por elementos externos’, a música francesa era ‘superficial’ e que os italianos, na sua opinião, estavam bastante interessados na ópera”

¹³⁶ An American education is not, and never can be, sufficient. A man ought to know other countries, other Peoples, and other languages. Let us have the spirit the French show when they give the Grand Prix de Rome. Let us have scholarships to enable our best students to live in Europe, in France, in Germany, or in Italy for a number of years, on condition that they remain poor and do a recognizable amount of good work. There is no danger of their losing any national characteristics they may have if enough care be given to their preliminary preparation for such a life.

¹³⁷ After establishing his own career in the United States, Parker continued to actively participate in transnational exchange, while maintaining his own musical values. He often returned to Europe, spending his time in England — where he was involved with the *Three Choirs Festival* (an event which brought together the choirs of Gloucester, Hereford, and Worcester) — and in Germany, to visit his wife’s Family.

¹³⁸ In 1901, Parker spent his sabbatical year in Europe, and upon his return delivered an address to his colleagues at Yale entitled “Impressions of a Year in Europe.” In this talk, Parker was much more critical of the state of music in Europe and began to advocate for a more conservative “Anglo-Saxon” approach to music.

(WILLMANN, 2020, p. 17, tradução nossa).¹³⁹ Ademais, as ideias de Parker sobre a música feita em seu país e sua aceitação dos cânones europeus, embora pareçam bastante destoantes do ideário americanista musical do século XX, não estão completamente alheias à ideia de edificação de uma música estadunidense.

Decerto, Horatio Parker fora um homem de seu tempo, que viveu e pensou sua música com as lentes do século XIX, para o qual a música europeia permanecia como um modelo intransponível. Em simultâneo, não podemos deixar de perceber que ele tinha um olhar auspicioso para a música feita nos Estados Unidos. Entretanto, sua preocupação parece estar mais centrada na obtenção de habilidades elevadas para o exercício da composição, pautado nas escolas de composição do velho continente, o que provavelmente nivelaria os compositores estadunidenses aos europeus.

O final do século XIX viu o aparecimento de muitos compositores talentosos e profissionalmente treinados compondo em gêneros “cultivados”, que vão desde a canção artística até a sinfonia, o oratório e a ópera. Estes homens e mulheres trabalharam com energia, elevado idealismo e um nível de habilidade que lhes deveria valer lugares de honra no desenvolvimento da música do nosso país. (LEDBETTER, 1986, p. 1, tradução nossa).¹⁴⁰

A percepção de Parker sobre a importância da elevação do nível de habilidade dos compositores estadunidenses e de como isso poderia dimensionar o valor da música de seu país, de certa forma, poderia vigorar como um tipo diferente de americanismo musical, uma vez que “[a] defesa da música americana por Parker sempre foi limitada pelo seu reconhecimento de que a qualidade, e não a nacionalidade, era o que realmente importava” (WILLMANN, 2020, p. 2, tradução nossa).¹⁴¹ Evidentemente, será preciso guardar as devidas proporções para entender como se deu o sentimento de valorização da música estadunidense no pensamento de Parker, sobretudo quando consideramos sua não aceitação de certos elementos autóctones em seu país para a construção de uma identidade nacional estadunidense.¹⁴²

¹³⁹ He argued that German music was becoming much too “colored by externals,” French music was “superficial,” and that Italians, in his estimation, were much too interested in opera.

¹⁴⁰ The end of the nineteenth century saw the appearance of many talented, professionally trained composers composing in the “cultivated” genres ranging from the art song to symphony, oratory, and opera. These men and women worked with energy, high idealism, and a level of craftsmanship that should win them places of honor in the development of our country’s music.

¹⁴¹ Parker’s advocacy of American music was always bounded by his acknowledgment that quality, not nationality, was what truly mattered.

¹⁴² Hannah Willmann fala sobre a tendência excludente dos compositores do período de vida de Horatio Parker e sobre como ele mesmo não se comportou de forma diferente em relação aos povos originários estadunidenses e os afrodescendentes. Segundo a autora, havia naquela época uma tendência de exclusão no qual os compositores locais seguiam um padrão de glorificação de Beethoven e de outros países europeus em detrimento da valorização da música local. A música alemã tinha um destaque neste esquema de predileções, o

Em sua função como Reitor da Escola de Música de Yale, Parker defendeu rigorosamente o avanço da música americana com foco transnacional. Além disso, tanto nas suas palestras como nas suas próprias composições há evidências de que Parker rejeitou a sugestão de Antonín Dvořák de que as músicas afro-americanas ou nativas americanas eram suficientes para definir um idioma nacional. (WILLMANN, 2020, p. 14, tradução nossa).¹⁴³

De fato, Parker não era um apoiador das ideias de Dvořák, pelo contrário, suas posições eram notadamente excludentes a respeito da população não descendente de europeus dos Estados Unidos. Para Willmann, “[a] concepção de nação de Parker era claramente definida pela exclusão dos nativos americanos e dos afro-americanos — e ainda assim não se limitava estritamente aos limites das fronteiras americanas” (WILLMANN, 2020, p. 24, tradução nossa).¹⁴⁴ Em suma, é possível inferir que o olhar daquela geração de compositores se direcionava para a Europa como modelo de excelência técnica.

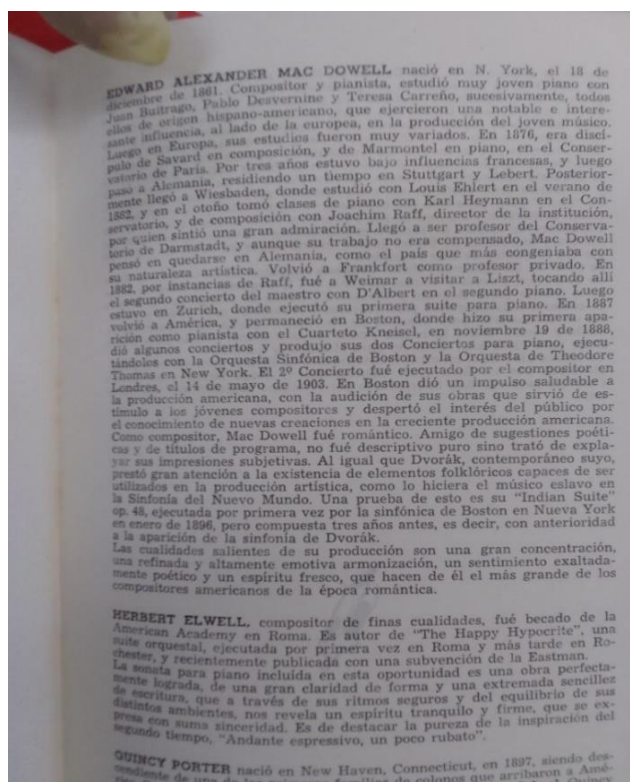
Assim como Parker, outros músicos estadunidenses visitaram a Europa em busca de ampliação de sua formação artística. Foi o caso de Edward MacDowell, por exemplo, que é tido como o primeiro grande compositor de referência estadunidense. Considerando seu currículo publicado em um programa das *Audições de Música de Câmara Estadunidense*, promovidas por Curt Lange, vamos ver que, além de sua formação em solo estadunidense, MacDowell teve oportunidade de ampliar seu treinamento na Europa. Na Alemanha, esteve em Stuttgart, Lebert, Darmstadt e Frankfurt. Passou também por Paris, na França, e por Zurique, na Suíça, dentre outros centros de formação musical europeus.

que evidenciava também a cultura do racismo, que não percebia os afro-americanos e os povos indígenas como mais do que cidadãos de segunda classe (WILLMANN, 2020).

¹⁴³ In his role as the Dean of the School of Music at Yale, Parker rigorously advocated for the advancement of American music with a transnational focus. Further, in both his lectures and his own compositions there is evidence that Parker rejected Antonín Dvořák’s suggestion that African American or Native American musics were sufficient to define a national idiom.

¹⁴⁴ Parker’s conception of the nation was clearly defined by the exclusion of Native Americans and African Americans — and yet not strictly confined to the limits of the American borders.

IMAGEM 3 — Edward Alexander MacDowell



Fonte: ACL, 3.151.¹⁴⁵

Edward Macdowell, George Whitefield Chadwick, John Knowles Paine, Arthur Foote, Amy Beach e mais tarde Charles Martin Loeffler, Frederick Shepherd Converse e Henry F. Gilbert foram considerados a primeira “verdadeira escola” de compositores dos Estados Unidos. Ledbetter detalha que “a ‘primeira’ escola foi um grupo informal de mestres e compositores de escolas de canto independentes durante e após a Revolução Americana, cujo membro mais conhecido foi William Billings” (LEDBETTER, 1986, p. 1, tradução nossa).¹⁴⁶ A segunda geração, da qual Parker fazia parte, era composta por compositores treinados na arte de compor sinfonias, oratórios e óperas. E, assim como no caso de Parker, a música de origem germânica parece ter exercido uma forte influência para este grupo.

A segunda escola da Nova Inglaterra surgiu numa época em que a Alemanha detinha a hegemonia cultural sobre a vida musical europeia e americana. Os compositores americanos operaram exatamente como fizeram os jovens compositores nacionalistas na Rússia, Boêmia, Escandinávia, Polônia, Inglaterra e Hungria (para citar vários países que também tiveram de enfrentar o domínio alemão no século XIX): provando a sua competência escrevendo obras no estilo internacional aceito enquanto

¹⁴⁵ Programa de *Audições de Música de Câmara Estadunidense*, ocorrido no Uruguai, contido no dossiê 3.151, no Acervo Curt Lange, localizado no prédio da biblioteca central da UFMG.

¹⁴⁶ the “first” school was an informal group of independent singing-school masters and composers during and after the American Revolution whose best-known member was William Billings.

desenvolvem gradualmente suas próprias personalidades. (LEDBETTER, 1986, p. 1, tradução nossa).¹⁴⁷

George Whitefield Chadwick¹⁴⁸ teve a oportunidade de estudar com Carl Reinecke¹⁴⁹ e Salomon Jadassohn¹⁵⁰ em Leipzig, na Saxônia, onde compusera sua primeira peça orquestral, a *Overture Rip van Winkle*, apresentada na Alemanha e nos Estados Unidos. Em seguida, “[depois] de mais um ano estudando com Rheinberger¹⁵¹ em Munique, Chadwick voltou para casa em 1880” (LEDBETTER, 1986, p. 1, tradução nossa).¹⁵² Por 50 anos, a partir de 1897, Chadwick teve atuação pedagógica na Nova Inglaterra, sobretudo em Boston, onde, além de lecionar, atuou como regente e diretor no New England Conservatory.

Essa aproximação por parte dos compositores e, por consequência, das instituições acadêmicas em que estiveram inseridos com a cultura musical germânica não fora exclusividade do universo musical da Nova Inglaterra, tampouco não foram só Yale e Harvard as protagonistas desses intercâmbios culturais transatlânticos. Não somente no Nordeste dos Estados Unidos, mas ainda podemos perceber que a força desta influência cultural germânica em estados do Norte, como em Minnesota, pode também ser notada.

Os compositores são aqueles que chamo de *Primeira Escola de Composição de Minnesota*, estendendo-se principalmente das décadas de 1890 a 1930, um grupo fortemente influenciado pelo estilo e pela tradição alemães, frequentemente escritores de música para igreja e ocasionalmente para entretenimento leve, a maioria no estilo do Grupo de Boston, como John Knowles Paine, Horatio Parker e George W. Chadwick e outros foram fortemente influenciados pelos conservatórios alemães fundados nas décadas de 1840 a 1860, anfitriões de numerosos americanos na década de 1880 e além. (LAUDON, 2001, p. 1, tradução e grifos nossos).¹⁵³

¹⁴⁷ The second New England school appeared at a time when Germany held cultural hegemony over European and American musical life. American composers operated exactly as did the Young nationalistic composers in Russia, Bohemia, Scandinavia, Poland, England, and Hungary (to name several countries that also had to contend with German dominance in the nineteenth century): proving their competence by writing works in the accepted international style while gradually developing their own personalities.

¹⁴⁸ CHADWICK, George Whitefield. (1854-1931). Compositor estadunidense. Junto com John Knowles Paine, Horatio Parker, Amy Beach, Arthur Foote e Edward MacDowell, foi membro da segunda escola de compositores da Nova Inglaterra. Além de sua produção sinfônica, ele compôs óperas e música de câmara.

¹⁴⁹ REINECKE, Carl. (1824-1910). Compositor e pianista alemão, autor de concertos para solistas e orquestra, foi também professor no conservatório de Colônia, na antiga Prússia, hoje Alemanha. Entre 1860 e 1895 foi diretor da Orquestra Gewandhaus e professor de composição e piano no conservatório, ambos em Leipzig.

¹⁵⁰ JADASSOHN, Salomon. (1831-1902). Compositor e professor alemão de origem judaica, com atuação no conservatório de Leipzig.

¹⁵¹ RHEINBERGER, Josef Gabriel. (1839-1901). Organista e compositor alemão nascido em Liechtenstein. Rheinberger residiu a maior parte de sua vida na Bavária. Atuou como regente em Munique, tendo sido responsável pela música da Capela Real. Como compositor, sofreu forte influência de Mendelssohn, Brahms, Schumann, Schubert e Bach.

¹⁵² After a further year studying with Rheinberger in Munich, Chadwick returned home in 1880.

¹⁵³ The composers are those that I am calling the First School of Minnesota Composition, extending primarily from the 1890s to 1930, a group strongly influenced by German style and tradition, frequently writers of music for church and occasionally for light entertainment, most in the style of the Boston Group such as John Knowles

Para mais, vamos trazer, então, nossa atenção para o estado de Nova Iorque. A grande metrópole, que leva o mesmo nome do estado em questão, ficou também conhecida pela presença de diferentes grupos de imigrantes. Vindos de partes diferentes do mundo, incontáveis músicos também contribuíram para a ampliação das práticas artísticas na cena nova-iorquina. O caso de John Zundel pode ser usado para exemplificar como a presença de músicos estrangeiros redimensionou o campo da música estadunidense.

O estudo estrangeiro tornou os americanos dolorosamente conscientes do estado da arte no seu próprio país. Um dos pioneiros na introdução dos métodos europeus foi John Zundel, que se queixou de que, quando chegou aos Estados Unidos pela primeira vez, na década de 1840, teve de desistir dos planos de uma turnê de concertos devido à falta de tradição de recitais de órgão e à falta de órgãos de concerto comparáveis aos que ele conheceu na Alemanha. Ele foi o primeiro, em 1860, a publicar um curso moderno de estudo de órgão baseado em modelos alemães que enfatizava a técnica e a literatura padrão. Zundel também foi responsável pela construção do órgão de concerto na Igreja de Plymouth, no Brooklyn. (OWEN, 1994, p. 5, tradução nossa).¹⁵⁴

A prática de órgão nos Estados Unidos está relacionada diretamente a certa cultura religiosa presente naquele país. O próprio Ives atuara como organista na igreja em que ministrou. Podemos perceber que um grande mercado da produção deste instrumento se estruturou a partir das práticas religiosas protestantes nos Estados Unidos, unindo aqui a influência germânica e a cultura protestante em um mesmo sentido identitário.

Em 1863, um órgão de concerto de construção alemã foi instalado no Boston Music Hall. Foi só esse instrumento ser importado para os construtores de órgãos americanos, especialmente a firma de Boston E. and G. G. Hook and Hastings, decidirem provar que poderiam produzir instrumentos de concerto tão bons ou melhores. (OWEN, 1994, p. 3, tradução nossa).¹⁵⁵

É possível que, além da tradicional competitividade mercadológica, o sentimento de que os Estados Unidos também poderiam produzir instrumentos musicais à altura daqueles que os influenciavam tenha sido um forte motivador para o avanço neste sentido. Da mesma forma, Parker pode ter visto na ampliação transnacional da produção composicional musical estadunidense um caminho para a afirmação da música feita nos Estados Unidos, mesmo que

Paine, Horatio Parker, and George W. Chadwick and others strongly influenced by the German Conservatories founded in the decades of the 1840s to the 1860s, hosts to numerous Americans in the 1880s and beyond.

¹⁵⁴ Foreign study had made Americans painfully aware of the state of the art in their own country. One of the pioneers in introducing European methods was John Zundel, who complained that when he had first come to the United States in the 1840s he had to give up plans for a concert tour because of a lack of tradition of organ recitals, and no concert organs comparable to those he had known in Germany. He was the first, in 1860, to publish a modern course of organ study based on German models that emphasized technique and the standard literature. Zundel, too, was responsible for building the concert organ in Brooklyn's Plymouth Church.

¹⁵⁵ In 1863 a German-built concert organ was installed in the Boston Music Hall. It was the only such instrument to be imported for American organ builders, particularly the Boston firm of E. and G. G. Hook and Hastings, set out to prove that they could produce concert instruments as good or better.

esta música fosse como os órgãos que passaram a ser produzidos em larga escala e com excelência no território estadunidense — uma excelência alcançada em cima de um modelo já pré-estabelecido. Nesse ínterim, “[órgãos] de concerto construídos pelas principais empresas americanas [...] apareceram em grandes cidades no extremo oeste, como Chicago, durante as décadas de 1860, 70 e 80, enquanto os recitais de órgão recital gozavam de popularidade crescente” (OWEN, 1994, p. 3, tradução nossa).¹⁵⁶

3.2 Aproximações culturais entre Estados Unidos e Alemanha

Ao considerarmos que a busca por complementação de formação musical por parte de uma geração de compositores estadunidenses em países europeus, a partir do século XIX, ajudou na ampliação da formação dos envolvidos, o que também favoreceu a construção de intercâmbios culturais transatlânticos permanentes, precisamos destacar ainda qual foi o papel da cultura germânica para a formação identitária musical dos Estados Unidos.

Vale a pena nos debruçarmos sobre a importância da música germânica de um modo geral e sobre os processos empreendidos a partir dos dois mais importantes países onde esta cultura musical vigora: Alemanha e Áustria. Ainda hoje, aqueles que defendem a ideia de uma universalidade para a música, ou ainda a existência de uma música absoluta, irremediavelmente fazem isso retornando à música de nomes como Bach, Brahms e Beethoven, grandes expoentes da música germânica.

Em 1810, a resenha de E. T. A. Hoffmann da *Quinta Sinfonia* de Beethoven cunhou a ideia de *música absoluta*, que continuaria sendo o conceito dominante que rege a escrita relacionada à música nas décadas seguintes. A música absoluta combinou traços universalistas e nacionalistas, e é aqui que encontramos a característica mais importante do que tornou a música alemã globalmente atraente. (GIENOW-HEACHT, 2009, p. 9, tradução nossa).¹⁵⁷

Na perspectiva de Hoffmann, segundo Gienow-Heacht, a “música absoluta” evocaria a ideia de uma espécie de comunidade mundial espiritual construída a partir da música alemã. Concomitantemente, “[por] outro lado, ser alemão significava ser capaz de uma criatividade artística que transcendesse os grilhões da existência humana e dos interesses mundanos” (GIENOW-HEACHT, 2009, p. 9, tradução nossa).¹⁵⁸ Esta dupla construção ideológica passou

¹⁵⁶ Concert organs built by the leading American concerns [...] appeared in major cities as far west as Chicago all during the 1860s, '70s, and '80s, while the organ recital enjoyed increasing popularity.

¹⁵⁷ In 1810, E. T. A. Hoffmann's review of Beethoven's *Fifth Symphony* coined the idea of *absolute music*, which would remain the dominant concept governing music related writing for decades to come. Absolute music combined universalistic and nationalist traits, and it is here that we encounter the single most important characteristic of what made music both German and globally appealing.

¹⁵⁸ Conversely, to be German meant to be capable of an artistic creativity that transcended the fetters of human existence and worldly interest.

a vigorar no contexto das práticas musicais e de sua recepção especialmente a partir do século XIX, e ainda podemos dizer serem vigentes em nossa maneira de ver a *música erudita*, ou a *música de concerto*. Estas duas nomenclaturas, relativamente novas, foram cunhadas a partir da insatisfação do uso da terminologia *Música Clássica* na língua portuguesa.

A música absoluta era instrumental, romântica e elevada, todos valores apreciados universalmente na sociedade ocidental. Simultaneamente, porém, a música absoluta glorificou a sinfonia, uma forma musical que se tornou internacionalmente associada aos “mestres alemães” (a rigor, a sinfonia teve origem entre compositores italianos do século XVII, como Alessandro Scarlatti, mas diferia profundamente da estrutura da sinfonia do século XIX). (GIENOW-HEACHT, 2009, p. 9, tradução nossa).¹⁵⁹

Decerto, quando visitamos aquele contexto histórico, não podemos deixar de atestar que, nos Estados Unidos, um projeto de ampliação do nível técnico dos músicos de seu país se travou e se manteve acentuado a partir do século XIX, e Parker e seus contemporâneos o exemplificam. Entretanto, precisamos considerar também a importância do processo de afirmação cultural alemã, feito a partir de sua tentativa de reconhecimento cultural no contexto internacional. Este projeto contou com o trabalho de diversos agentes que garantiram a manutenção da ideia de universalidade de sua música:

[No] cenário internacional do então século XIX, artistas e administradores alemães acreditavam que tinham a missão de levar a música, a linguagem das emoções, a públicos de todo o mundo. Ao atender às imagens do “internacionalismo” da música, estes indivíduos procuraram promover a mensagem do universalismo da musicalidade alemã. (GIENOW-HEACHT, 2009, p. 12-13, tradução nossa).¹⁶⁰

Naquele contexto, até mesmo a terminologia “música séria”, que na língua portuguesa às vezes vigora, como já fora supracitado, como *música erudita*, *música de concerto* ou a ainda vigente *Música Clássica*, provavelmente teve influência desta ideia de universalidade, e é por isso que muitos programas nacionais de formação musical ainda consideram a presença das obras de Bach e Beethoven como obrigatórias nos currículos das universidades brasileiras. No ponto de vista das relações diplomáticas, podemos inferir um movimento civil, por assim dizer, que se estabelece no sentido de propiciar a recepção de determinadas obras musicais. Pode-se afirmar, em síntese, que esse movimento favoreceu a presença da música alemã em um grande

¹⁵⁹ Absolute music was instrumental, romantic, and elevating, all values appreciated universally in Western society. Simultaneously, however, absolute music glorified the symphony, a musical form that became internationally associated with “German masters” (strictly speaking, symphony originated among seventeenth century Italian composers such as Alessandro Scarlatti, but differed profoundly from the structure of the nineteenth century symphony).

¹⁶⁰ [In] the late nineteenth century international scene, German artists and administrators believed they had a mission to bring music, the language of emotions, to audiences around the world. By catering to images of the “internationalism” of music, these individuals sought to promote the message of the universalism of German musicianship.

raio de audiência global. No âmbito ocidental, por exemplo, “[a] solidificação de um cânone ‘clássico’ nos Estados Unidos (e em outros lugares) coincidiu com a ascensão do Império Alemão e o seu autoproclamado papel como *Kulturnation* (uma nação baseada num cânone cultural)” (GIENOW-HEACHT, 2009, p. 12, tradução nossa).¹⁶¹

Como se vê, é na prática musical sinfônica que esta ideia vai ter um peso mais significativo nesse processo de busca por predominância músico-cultural — e ainda hoje as orquestras de quase toda parte precisam ter músicos treinados não somente para a música de Beethoven, mas também de nomes como Mahler e outros compositores importantes da música germânica.

Somente os alemães pareciam ter acesso àquela “centelha de música” celestial que florescia apenas em solo alemão e somente quando composta por mão alemã. Ao longo do século XIX, músicos, críticos musicais e musicólogos argumentaram que a música era vital para o desenvolvimento de uma consciência nacional alemã. E quando diziam “música” queriam dizer música “séria”, principalmente a sinfonia alemã. (GIENOW-HEACHT, 2009, p.12-13, tradução nossa).¹⁶²

E, assim como a sinfonia ocupa um espaço singular tanto para a construção da ideia de “música absoluta” quanto para a ideia de se ter compositores bem treinados, também as elites estadunidenses a partir do século XIX se tornaram uma audiência treinada e interessada neste repertório. Como resultado, essa *afinidade eletiva* acabou por conduzir a construção de relações diplomáticas entre os Estados Unidos e a Alemanha como ambos sendo um território cultural germânico “comum” e, por consequência, na condição de países onde a cultura germânica vigora.

O termo *afinidade eletiva* vem sendo empregado na tentativa de entender as interações políticas e culturais entre nações e culturas no contexto da história das relações internacionais. A origem do termo remonta a *Die Wahlverwandschaften*, título em alemão do livro de Goethe publicado em 1809, traduzível como *As afinidades eletivas*. Goethe extraiu o título de seu romance do uso desse termo (“afinidade eletiva”) no ramo da química, cunhado pelo sueco Olof Bergman.

É provavelmente dessa versão alemã de Bergman que Goethe extraiu o título de seu romance *Die Wahlverwandschaften* (1809), em que ele trata da questão de uma obra de química estudada por um dos personagens “há cerca de uma dezena de anos”. O termo, aqui, torna-se uma metáfora para designar o movimento passional pelo qual

¹⁶¹ The solidification of a “classical” canon in the United States (and elsewhere) coincided with the rise of the German Empire and its self-appointed role as a *Kulturnation* (a nation based on a cultural canon).

¹⁶² Germans alone seemed to have access to that celestial “spark of music” that flourished only on German soil and only when composed by a German hand. Throughout the nineteenth century, musicians, music critics, and musicologists argued that music was vital to the development of a German national consciousness. And when they said “music” they meant “serious” music, most notably the German symphony.

um homem e uma mulher são atraídos um pelo outro — ainda que isso signifique a separação de seus companheiros anteriores —, a partir da afinidade íntima entre suas almas. (OLIVEIRA; FERREIRA, 2010, p. 129).

Mais adiante em sua análise, Oliveira e Ferreira acrescentam:

Goethe fez a transposição do termo conceitual químico para o terreno social da espiritualidade e do amor. Com o romance de Goethe, o termo ganha o direito de citação na cultura alemã, como a designação de um tipo de ligação particular entre as almas. E é na Alemanha mesmo que essa expressão sofrerá sua terceira metamorfose: a transmutação em conceito sociológico, por intermédio da obra de um grande alquimista da ciência social, chamado Max Weber. Weber mantém da antiga acepção as conotações de escolha recíproca, atração e combinação, mas a dimensão da novidade parece desaparecer. (OLIVEIRA; FERREIRA, 2010, p. 131).

Logo, quando consideramos as relações estabelecidas ainda hoje, em um contexto de diplomacia internacional, não somente pautada nos benefícios econômicos e militares, como vem sendo escrita a história dos relacionamentos entre grandes nações, precisamos também destacar a diplomacia da cultura, para a qual as predileções e afinidades precisam ser também consideradas, sobretudo quando laços diplomáticos não são completamente rompidos, mesmo em tempos de oposição política entre países.

A afinidade eletiva entre os Estados Unidos e a Alemanha, e por consequência entre os estadunidenses e a cultura germânica, como se viu no caso de Parker e seus contemporâneos, se deu na construção de uma dinâmica concreta, posto que “[a] transformação dessa potência em ato, a dinamização da analogia, depende de condições históricas e sociais concretas” (OLIVEIRA; FERREIRA, 2010, p. 131). Decerto, podemos encontrar nas origens identitárias estadunidenses elementos para o entendimento desta aproximação cultural e consequentemente diplomática.

Vale a pena revisitar as origens do termo *anglo-saxão*, que passa a nomear distintivamente a porção Norte do continente americano, sobretudo a partir do século XIX, evidentemente excluindo o México, que definitivamente é um membro do Sul embora sua posição geográfica se encontre ao Norte. É preciso ignorar a existência de países na América Latina, como a Guiana e Suriname, para aceitar que esta terminologia é cunhada para diferenciar os povos falantes de línguas de origem anglo-saxônica. Também precisamos considerar a limitação da terminologia quando constatamos que povos da América do Norte, cuja maior extensão territorial é a do Canadá e em seguida a dos Estados Unidos, não são em sua maioria homens brancos, colonos de origem inglesa, mesmo considerando a destruição de parte considerável dos povos indígenas e a “inexpressividade identitária” dos afrodescendentes. Em detrimento da diversidade étnico-cultural que já se percebia nos tempos das Treze Colônias,

o termo *anglo-saxão* refere-se irremediavelmente à porção etnicamente branca descendente dos primeiros colonos ingleses dos Estados Unidos.

Desse modo, precisamos considerar a real interface entre o termo e a Grã-Bretanha, sabendo que a terminologia em questão se refere aos povos germânicos que habitaram a ilha de *Albion*, diferenciando-se dos povos que residiam na Europa.

O termo “anglo-saxão” tem uma longa história de uso indevido. Na realidade nunca houve um povo anglo-saxão específico na Inglaterra. Várias tribos do norte da Alemanha começaram a estabelecer-se em grande número na Inglaterra no século V; não eram um grupo homogêneo de “anglo-saxões” e não substituíram completamente as tribos celtas que já viviam na Inglaterra (HORSMAN, 1981, p. 3, tradução nossa).¹⁶³

O que precisamos realmente considerar, a partir deste ponto, é como, dentro dos conjuntos das práticas identitárias estadunidenses, as construções imaginadas para uma distinção nacional, por assim dizer, vigoram na maneira de ver o mundo por parte do povo estadunidense. Parece estar, já nas origens culturais deste país que foi um dia conhecido como as Treze Colônias, o elemento que não só nos conduz ao entendimento do anglo-saxonismo que é referenciado ao Norte, mas também como esta *afinidade eletiva* com a cultura alemã já se fazia presente nas construções identitárias dos Estados Unidos ainda no princípio de sua colonização.

A etnia americana foi testada de perto às suas origens Whig, e o trabalho dos historiadores Whig ajudou a definir a genealogia da Nova República. A ideia de que os anglo-saxões pré-conquista conheciam uma forma primitiva de liberdade que tinha suas raízes na floresta alemã tinha uma nuvem durante o dia e um pilar de fogo à noite e no outro lado *Hengst* e *Horsa* os chefes saxões de quem reivindicamos a honra de sermos descendentes, e cujos princípios políticos e forma de governança que assumimos. (KAUFMANN, 2004 p. 16-17, tradução nossa).¹⁶⁴

Chama-nos a atenção nesta construção identitária a ideia, que vigora ainda hoje, de que o povo estadunidense seria “um povo escolhido por Deus”. Tal ideia vem sendo fortemente retomada quando os Estados Unidos precisam tomar uma posição em um conflito internacional.

¹⁶³ The term “Anglo-saxon” has had a long history of misuse. In reality there was never a specific Anglo-Saxon people in England. A number of tribes from northern Germany began to settle in England in a large numbers in the fifth century; they were not an homogeneous group of “anglo-Saxon”, and they did not completely replace the celtic tribes already living in England.

¹⁶⁴ The American ethnicity has always been closely tied to its Whig origins, and the work of Whig historians helped to define the genealogy of the new Republic. The idea that pre-conquest Anglo-Saxon had know a primitive form of freedom that had is roots in the German forest had a cloud by day and pillar of fire night and on the other side *hengst* and *horsa* the Saxon chiefs from whom we claim the honour of being descendent, and whose political principles and form of government we assume.

Esta visão distintiva de si permeia a mentalidade estadunidense e decerto tem um grande impacto na cultura.

Desde o século XVII, a ideia dos americanos como “povo escolhido” permeou primeiro o pensamento puritano e depois o americano. Não é incomum que um povo pense em si mesmo como escolhido, mas é muito mais raro que um povo receba provas empíricas abundantes e aparentes da escolha de Deus. As intenções de Deus foram reveladas primeiramente na sobrevivência e prosperidade das pequenas colônias, elaboradas pelo milagre de uma revolução bem-sucedida contra o poder da Grã-Bretanha e confirmadas por um crescimento que surpreendeu o mundo nos sessenta anos após o conflito. Quando as religiões assumiram um papel menos central nas Américas, isso foi sucedido pelo fervor político da revolução bem-sucedida. (HORSMAN, 1981, p. 3, tradução nossa).¹⁶⁵

Assim, podemos entender que dois movimentos favorecem a eleição dessa afinidade entre as duas culturas: o primeiro está nas origens da excepcionalidade imaginada a partir da percepção dos Estados Unidos como “a terra de um povo escolhido”, o que se inaugura já no período colonial e vai se configurando à medida que o país vai se tornando independente e autônomo; o segundo é na construção identitária estadunidense e de sua América anglo-saxônica como um povo que é originário das culturas germânicas da antiga Grã-Bretanha. Evidentemente, não é preciso lembrar aqui a importância econômica, política e o poderio militar que principalmente no pós-guerra definem a presença dos Estados Unidos no mundo e como a hipótese da excepcionalidade estadunidense ajuda na motivação armamentista daquele povo e país.

O anglo-saxonismo estadunidense, que distinguiu o Norte da América da latitudes do Sul, e conseqüentemente sua origem germânica, por assim dizer, ajudam a entender como se dão ainda hoje as aproximações culturais entre os dois países, Estados Unidos e Alemanha. Do outro lado, a construção identitária da Alemanha, no momento em que os estados nacionais precisaram reivindicar na cultura seus elementos distintivos, facilitou a presença de músicos estadunidenses em seu território, movidos pela necessidade de ampliação de seu treinamento artístico.

Os administradores alemães, por sua vez, consideravam que a instrução musical melhoraria as relações entre sua nação e outras. Com isso, juntando-se à onda de seus compatriotas já encantados com a cultura acadêmica alemã, uma avalanche de discípulos musicais americanos inscreveu-se com instrutores particulares e conservatórios estatais nos principais centros artísticos da Europa. Duas gerações de

¹⁶⁵ Since the seventeenth century the idea of American as “chosen people” had permeated first Puritan and then America thought. It is not uncommon for a people to think of themselves as chosen, but it is much rarer for a people to be given apparent abundant empirical proof of God’s choice. God’s intentions were first revealed in the survival and prosperity of the tiny colonies, elaborated by the miracle of a successful revolution against the might of Great Britain, and confirmed by a growth that amazed the world in the sixty years after the conflict. When religions favor assumed a less central role in Americas, it was succeeded by the political fervor of successful Revolution.

críticos, compositores e escritores acreditavam que uma visita aos santuários sagrados da música libertaria seu talento e os ajudaria a penetrar nos significados mais profundos da música. (GIENOW-HEACHT, 2009, p. 42, tradução nossa).¹⁶⁶

E, se a geração de Parker foi protagonista desta espécie de projeto de formação internacional para os compositores estadunidenses, este não pareceu ser um privilégio de seu tempo, visto que as gerações posteriores no século XX mantiveram vivo este circuito transnacional de formação artística com o velho continente, em especial com a Alemanha e sua música.

3.3 Os loucos anos 1920

Os loucos anos 1920 inauguram um circuito enorme de mudanças culturais no mundo. Não somente as indumentárias e os cabelos das mulheres começam a ficar mais curtos, mas também os centros de circulação cultural passam a experimentar um grande deslocamento geográfico da Europa para os Estados Unidos. Assim, mesmo que Paris fosse (e ainda seja) um grande centro de circulação cultural, aos poucos a Cidade da Luz foi deixando parte de sua importância para dar lugar à grande cidade de Nova Iorque.

Já no final do século XIX, Nova Iorque era uma força importante no cenário internacional. Mas para os jovens artistas criativos da década de 1920, parecia ter um encanto sem precedentes e um potencial ilimitado. À medida que uma nova geração talentosa de escritores, músicos e pintores americanos atingiu a maturidade — variando de Langston Hughes e Ernest Hemingway a Josephine Baker, Duke Ellington. Arthur Dove e Georgia O'keeffe — incluídos também compositores que escreveram músicas para salas de concerto, mais notavelmente George Antheil, Aaron Copland, Henry Cowell, Ruth Crawford, George Gershwin, Roy Harris, Roger Sessions, Willian Grant Still e Virgil Thomson. (OJA, 2000, p. 3, tradução nossa).¹⁶⁷

A cena musical que se configurava em Nova Iorque poderia ser considerada um prelúdio do comportamento rebelde que certos músicos apresentariam nos também “loucos anos 1960”. Oja defende que, “[*dada*] a pluralidade e a mobilidade da cultura americana, Nova Iorque era ideal para acolher o caleidoscópio de estilos musicais identificados como modernista — ou

¹⁶⁶ German administrators, in turn, held that music instruction would improve the relations between their nation and others. As a result, joining the wave of their compatriots already enchanted with German academic culture, an avalanche of American music disciples signed up with private instructors and state-run conservatories in the leading artistic centers of Europe. Two generations of critics, composers, and writers believed that a visit to the holy shrines of music would release their talent and help them penetrate music's deepest meanings.

¹⁶⁷ Already in the late nineteenth century New York was major force on the international scene. But to Young creative artists of 1920s, it seemed to hold unprecedented charm and unlimited potential. As a talented new Generation of American writers, musicians, and painters reached maturity — ranging from Langston Hughes and Ernest Hemingway to Josephine Baker, Duke Ellington. Arthur Dove, and Georgia O'keeffe — it included composers who wrote music for the concert hall, most notably George Gershwin, Aaron Copland, Henry Cowell, Ruth Crawford, George Antheil, Roy Harris, Roger Sessions, Willian Grant Still, and Virgil Thomson.

como ‘nova música’ ou ‘ultra-modernista’” (OJA, 2000, p. 6, tradução nossa).¹⁶⁸ Podemos dizer, portanto, que não houve restrições aos impulsos experimentalistas dos compositores da década de 1920 em diante, e que as vanguardas europeias se fizeram valer do arsenal de influências que moldou os primeiros impulsos criativos desta geração.

Ao longo da década, os compositores americanos de música de concerto exploraram uma gama imaginativa de estilos e ideologias, todos sob a bandeira do “modernismo”. Líderes emergem entre eles, primeiro o franco-americano Edgar Varèse, e na segunda metade da década, Copland e Cowell. (OJA, 2000, p. 3, tradução nossa).¹⁶⁹

A presença de Varèse¹⁷⁰ e de sua liga internacionalista de compositores ajudou no intercâmbio de novas práticas musicais já em curso no velho continente. Porém, é preciso salientar que já no princípio do século XX a produção de nomes como Stravinsky e seu então opositor Schoenberg já circulava no ambiente musical nova-iorquino. A *Sagração da Primavera*, por exemplo, teve sua primeira apresentação em Nova Iorque em 1924, no Carnegie Hall (OJA, 2000, p. 4). Entretanto, as produções locais inteiradas das ousadias rítmicas e estilísticas praticadas nas salas de concerto europeias também marcavam presença no cenário musical da *Big Apple*. Como exemplos expressivos, Oja aponta que “[o] jovem californiano Henry Cowell¹⁷¹ fez sua estreia no mesmo salão [*Carnegie Hall*], apresentando suas composições de tone-cluster, e a quinze quarteirões do centro da cidade, no Aeolian Hall, George Gershwin estreou sua inovadora *Rhapsody in Blue*” (OJA, 2000, p. 4, tradução nossa).¹⁷²

¹⁶⁸ Given the plurality and Mobility of American culture, New York was ideally suited to host the kaleidoscope of musical styles identified as modernist — or as “new music” or “ultra-modernist”.

¹⁶⁹ Over the course of the decade, American concert-music composers explored an imaginative range of styles and ideologies, all under banner of “modernism.” Leaders emerged among them, first the French-American Edgar Varèse and by the second half of the decade, Copland and Cowell.

¹⁷⁰ VARÈSE, Edgar. (1883-1965). Nascido na França e com descendência franco-italiana, Varèse experimentou grande êxito artístico em Nova Iorque, nos Estados Unidos da década de 1920, além de fundar e liderar a ICG, sua obra e suas ideias tiveram grande impacto naquela sociedade. “Creating a God” foi como Oja tituló sua recepção em Nova Iorque neste período. Suas composições *Ameriques* e *Arcana* exerceram grande influência artística em vários compositores estadunidenses, e o próprio Frank Zappa chamou-o de “World Great Composer”, revelando seu interesse na então nova composição de Varèse, *Déserts*, que segundo ele seria uma peça em homenagem a sua terra natal.

¹⁷¹ COWELL, Henry Dixon. (1897-1965). Nascido na Califórnia, de origem irlandesa, começou cedo seus estudos de música. Aos cinco anos já estudava violino, e aos oito anos decidiu que seria compositor, segundo Claire Reis (REIS, 1947, p. 80). Sua formação acadêmica foi conduzida por Charles Seeger na Universidade da Califórnia e posteriormente na Europa, em 1923, como pianista em 1931. Foi contemplado com a bolsa da Guggenheim, podendo se especializar em musicologia comparada em Berlim. Ficou famoso por introduzir o termo “tone-cluster” nos anos “ultra-modernistas” em Nova Iorque, e mais adiante em sua carreira de compositor pôde experimentar trabalhar com a transposição de linguagens idiomáticas distintas para o discurso concertante. É sua a homenagem ao Irã de 1957, *Persian Set*, para orquestra de Câmara, entre outras.

¹⁷² The Young Californian Henry Cowell made his debut in the same hall performing his tone-cluster compositions, and fifteen blocks down-town at Aeolian Hall George Gershwin premiered his genre-bending *Rhapsody in Blue*.

O também jovem e talentoso Leo Ornstein,¹⁷³ estadunidense nascido russo-ucraniano, circulou nos palcos nova-iorquinos com sua música ousada e sua performance virtuosística entre os anos de 1910 e 1920, no chamado *período paleolítico* da música modernista estadunidense, como definiu Oja (OJA, 2000, p. 11). Ornstein era de fato um pianista virtuoso e se dedicou à performance de autores da música europeia da qual era contemporâneo, como Maurice Ravel e Schoenberg. Suas visitas à Europa no período entreguerras tiveram grande influência para as perspectivas artísticas que sua música iria assumir, sobretudo pelo contato que teve com os movimentos de vanguarda vigentes no velho continente.

Ainda segundo Oja, “[a] Europa intensificou a sua atração pelo modernismo. Em Berlim, Ornstein conheceu Ferruccio Busoni¹⁷⁴ e, em Paris, conheceu [Michel Dimitri] Calvocoressi, um conhecido crítico musical da época” (OJA, 2000, p. 14, tradução nossa).¹⁷⁵ Graças à sua aproximação com Calvocoressi, pôde participar de uma série de recitais-comentados oferecidos pelo crítico francês em Paris no ano de 1914, onde tocou a música de Schoenberg e Cyrill Scott, “juntamente com suas próprias *Impressions de la Tamise* e *Danse Sauvage*” (OJA, 2000, p. 14, tradução nossa).¹⁷⁶ Decerto, a circulação de músicos estadunidenses na Europa na primeira metade do século XX e a presença de músicos emigrantes europeus e Nova Iorque ajudaram a costurar as tramas de uma rede de relações artísticas que intercambiavam produção de vanguarda europeia para o circuito nova-iorquino e, por consequência, para o resto do país.

A esse respeito, a música de Schoenberg e sua recepção em solo estadunidense nos servem como um bom exemplo, não somente por causa do circuito de circulação artística Europa/Estados Unidos, mas também porque ilustra a presença de produção germânica e modernista no século XX nos Estados Unidos. De fato, a obra de Schoenberg não teve dificuldade em encontrar um circuito para sua divulgação nos Estados Unidos. Se consideramos, sobretudo, a recepção de *Pierrot Lunaire* naquele país, perceberemos que, antes

¹⁷³ ORNSTEIN, Leo. (1893-2002). Nascido em Kremenchuk na Ucrânia, foi aos 13 anos para os Estados Unidos. Era considerado um compositor russo-ucraniano naturalizado estadunidense, que na juventude mostrou um talento virtuosístico para o piano em performances de repertório modernista na Nova Iorque dos anos 1920. Mais tarde começou a compor e, sob influência das vanguardas europeias, criou na primeira parte de sua carreira obras com um certo cinismo e desproporções agógicas. Mais tarde optou por dedicar-se à família, passando por um isolamento artístico e posteriormente retornando com obras mais influenciadas pelo Americanismo Musical praticado nos Estados Unidos.

¹⁷⁴ BUSONI, Ferruccio. (1866-1924). Pianista, compositor e maestro italiano. Trabalhou como professor na Universidade de Música e Performances artísticas de Viena, foi professor de Kurt Weill e Edgar Varèse, que viriam a se tornar dois importantes nomes da música estadunidense.

¹⁷⁵ Europe intensified his attraction to modernism. In Berlin, Ornstein met Ferruccio Busoni, and in Paris, he fell in with M.D. Calvocoressi, a well-known music critic of day.

¹⁷⁶ together with his own *Impressions de la Tamise* and *Danse Sauvage*.

do exílio e posterior estabelecimento do compositor nos Estados Unidos, a obra já circulava em solo estadunidense. Notadamente, as ligas e as sociedades musicais¹⁷⁷ cumpriram um papel importante para a difusão da vanguarda musical modernista, principalmente nos Estados Unidos.

Depois de ler sobre a música de Schoenberg durante alguns anos, os americanos finalmente puderam ouvir algumas de suas obras em seu próprio país pela primeira vez. Entre outubro de 1913 e abril de 1917 (quando os Estados Unidos entraram na Primeira Guerra Mundial), múltiplas apresentações de três grandes obras para orquestra, duas primeiras composições de câmara e as peças para piano op. 11 e 19 foram apresentadas em todas as principais cidades de costa a costa. (FEISST, 2011, p. 17, tradução nossa).¹⁷⁸

Pode-se dizer que desde as primeiras décadas do século XX parte da produção de Schoenberg circulou nos Estados Unidos e que o compositor contou com a colaboração de nomes ilustres para esse êxito musical, como o de Leopold Stokowski:¹⁷⁹

No outono de 1915, o lendário maestro Leopold Stokowski, que se tornou um firme defensor de Schoenberg e dirigiu muitas estreias americanas e mundiais de suas obras, apresentou a *Primeira Sinfonia de Câmara* aos americanos com membros da Orquestra de Filadélfia. Ele apresentou este trabalho à sua maneira, tomando algumas liberdades com a instrumentação de Schoenberg, aprimorando a seção de cordas concebida solisticamente, 19 Early Rapprochements. Como os habitantes de Filadélfia até então tinham ouvido apenas o *Primeiro Quarteto de Cordas* e *Verklärte Nacht* de

¹⁷⁷ As ligas e associações de compositores se formaram como redes de cooperação com o objetivo de ampliar a audiência da música feita no século XX, sobretudo no período entreguerras. Nos estados Unidos podemos perceber uma acentuação deste fenômeno de cooperação entre pares. Em Nova Iorque, por exemplo, como já vimos, temos a atuação da ICG (International Composer Guild) e da Liga dos Compositores, fundada por Claire Reis como uma resposta ao extremo internacionalismo da liga presidida por Varèse. De acordo com Copland: “O compositor, desse período, dependia de uma orquestra local que só esporadicamente ‘experimentava’ a obra de um filho de sua terra, ou da amizade pessoal com alguém que acontecesse ser um concertista. A ausência desses expedientes significava não-apresentação certa em público” (COPLAND, 1969, p. 129). Assim sendo, podemos perceber no panorama musical dos Estados Unidos um emaranhado de redes de compositores interligados por associações e ligas, e o próprio Copland esteve relacionado a várias ligas, como a Franco American, que conectava compositores com obras compreendidas no idioma francês, e se batia pela divulgação da obra de Ives, estabelecida pelas relações entre Copland e Nádía Boulanger. Podemos dizer que, de certa forma, Camargo Guarnieri esteve nos orbitais desta conexão Nova Iorque-Fontaine Bleu, visto que estes dois polos fizeram parte de seu universo de formação artística. Guarnieri foi aluno de Copland nos Estados Unidos e de Charles-Louis-Eugène Koechlin em Paris, o que facilitou seu encontro com Nádía Boulanger em Fontaine Bleu.

¹⁷⁸ Having read about Schoenberg’s music for some years, Americans finally got to hear some of his works in their own country for the first time. Between October 1913 and April 1917 (when the United States entered World War I) multiple performances of three major orchestra works, two early chamber compositions, and the piano pieces opp. 11 and 19 were given in all the major cities from coast to coast.

¹⁷⁹ STOKOWSKI, Leopold. (1882-1977). Embora sua importância para a difusão da música estadunidense dentro e fora dos Estados Unidos, Stokowski tem origem polonesa, estudou violino, piano e órgão. É referenciado no livro de Claire Reis sobre os compositores estadunidenses, *Composers in American*, como o autor de importantes transcrições de obras de Bach, Brahms, Chopin, Debussy, Handel, Beethoven, Mussorgsky, Tchaikovsky, Wagner e outros. Estudou em Paris e em Munique, recebendo treinamento em harmonia, contraponto, arte da fuga e orquestração. Aos 18 anos foi para os Estados Unidos. Viajou pelo mundo estudando diferentes linguagens musicais como a japonesa, a chinesa, a árabe e a hindu. Nos EUA regeu orquestras jovens e importantes orquestras profissionais, como a da Philadelphia, a da NBC e a de Nova Iorque.

Schoenberg, Stokowski tomou várias precauções para evitar o antagonismo dos espectadores e críticos. (FEISST, 2011, p. 19-20, tradução nossa).¹⁸⁰

As sociedades musicais organizadas com o intuito de difundir a produção musical contemporânea cumpriram um papel importante para a recepção de música de vanguarda no século XX, a exemplo da IGMN (Der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, a Sociedade Internacional para Difusão da Música Contemporânea),¹⁸¹ que organizou eventos internacionais sediados em países diferentes para divulgar produção contemporânea de músicos como Stravinsky, Bartók e Schoenberg. O próprio Schoenberg teria fundado uma sociedade para a execução de obras musicais, um grupo fechado como o próprio nome da associação faz supor, Private Musical Performances (HUTCHISON, 2003, p. 26). O objetivo dessa associação era difundir produção de vanguarda para um grupo seletivo de iniciados.

A fase europeia de Schoenberg acaba por nomear sua produção, período em que obras como *Erwartung*, op. 4 (1899), *Die Gluckliche Hand*, op. 18 (1924) e, claro, *Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912) foram compostas. Estas obras até hoje podem ser tidas como referências de sua produção expressionista.

Na Nova Iorque do princípio do século XX se mantiveram ativas muitas associações musicais, como a liga liderada por Varèse, a International Composer Guild (ICG), que teve um papel importantíssimo para a difusão da música de compositores, sobretudo de imigrantes europeus em solo estadunidense. Segundo Sabine Feisst, a ICG fora bastante ativa no tocante à recepção da música de Schoenberg nos anos 1920 do século passado, tendo sido responsável pela *première* do *Pierrot Lunaire* em fevereiro de 1923, em Nova Iorque (FEISST, 2011, p. 26). Após a estreia, podemos considerar que a obra teve uma circulação significativa nos Estados Unidos, tendo sido executada nas principais cidades e capitais do país. Nova Iorque em 1923, Chicago em 1925, Boston e Nova Iorque em 1928, Filadélfia em 1929 e São Francisco em 1930.¹⁸²

¹⁸⁰ In the fall of 1915 the legendary conductor Leopold Stokowski, who developed into a staunch Schoenberg supporter and conducted many American and world premieres of his works, introduced the *First Chamber Symphony* to Americans with members of the Philadelphia Orchestra. He presented this work in his own way, taking some liberties with Schoenberg's instrumentation by enhancing the 19 Early Rapprochements soloistically conceived string section. Since Philadelphians at this point had heard only Schoenberg's *First String Quartet* and *Verklärte Nacht*, Stokowski took several precautions to avoid antagonism from concertgoers and critics.

¹⁸¹ A sociedade internacional para difusão da música contemporânea: "Um grupo de compositores de várias nacionalidades — anunciava uma notícia em 1922 —, todos residentes em Nova Iorque, fundou uma associação no ano passado que promoveu três concertos no Greenwich Village Theatre, era a International Composer Guild, da qual Varèse foi o diretor musical" (COPLAND, 199, p. 128).

¹⁸² Dados fornecidos por Sabine Feisst em *Schoenberg's New world: The American years*.

Entre as sociedades acima mencionadas, Varèse e o ICG recebem o crédito pela produção de estreias americanas de quatro importantes obras atonais e dodecafônicas de câmara e vocais de Schoenberg. O mais importante foi a memorável introdução do *Pierrot Lunaire* em fevereiro de 1923, em Nova Iorque. Embora *Pierrot* já não pudesse ser considerado uma novidade, a sua estreia americana ocorreu apenas um ano após a sua primeira atuação francesa sob a direção de Darius Milhaud e um ano antes das suas estreias britânica e italiana sob a direção de Milhaud e Alfredo Casella, respectivamente. (FEISST, 2011, p. 27, tradução nossa).¹⁸³

Todavia, apesar desses louváveis esforços, o interesse por parte da ICG em colaborar com Schoenberg na difusão de sua obra não foi suficiente para que o compositor pudesse aceitar o convite feito por Varèse em participar da liga como membro honorário. Para o compositor austríaco, a associação não era representativa na difusão de música germânica, assim não fazia sentido, para ele, se associar à liga de Varèse. Feisst pontua que, “[quando] Varèse convidou Schoenberg, em agosto de 1922, para se tornar membro da ICG, Schoenberg recusou, alegando que os compositores alemães estavam sub-representados nos programas da ICG” (FEISST, 2011, p. 27, tradução nossa).¹⁸⁴ Além disso, Schoenberg não teria gostado do fato de *Pierrot Lunaire* ter sido executado em programação da ICG:

E quando soube da programação de Varèse para uma apresentação de *Pierrot*, ficou ofendido por não ter sido consultado sobre o empreendimento. Ele teme que Varèse subestime a dificuldade da obra e não tenha intérpretes aptos e ensaios suficientes. (FEISST, 2011 p. 27, tradução nossa).¹⁸⁵

Decerto, já em suas primeiras performances, para quais Schoenberg contou com nomes como Hermann Scherchen, um de seus defensores, foi necessária uma acuidade especial para a construção da performance desta complicada obra. Schoenberg visitará pessoalmente os ensaios feitos por Scherchen para a performance do *Pierrot* em 1912. E, em paralelo às estreias regidas pelo próprio Schoenberg, Scherchen circulou com a obra pela Alemanha.¹⁸⁶ Este desgosto de Schoenberg com a apresentação do *Pierrot* pela ICG revela também um certo

¹⁸³ Among the above-mentioned societies, Varèse and the ICG take credit for producing American premières of four important atonal and twelve-tone chamber and vocal works by Schoenberg. The most important was the memorable introduction of *Pierrot lunaire* in February 1923 in New York. Although *Pierrot* could then no longer be considered a novelty, its American *première* took place only a year after its first French performance under Darius Milhaud and a year before its British and Italian debuts under Milhaud and Alfredo Casella, respectively.

¹⁸⁴ When Varèse invited Schoenberg in August 1922 to become a board member of the ICG, Schoenberg refused on the grounds that German composers were underrepresented on the ICG programs.

¹⁸⁵ And when he learned about Varèse’s scheduling of a *Pierrot* performance, he was offended that he had not been consulted about the enterprise. He worried that Varèse would underestimate the work’s difficulty and not have apt performers and enough rehearsals.

¹⁸⁶ Schoenberg regueu a estreia de *Pierrot Lunaire* em 16 de outubro de 1912, depois seguiu com a obra para Hamburgo em 19 de novembro e para Viena em 2 de dezembro do mesmo ano; por fim retornou para Berlim em 8 de dezembro para outra apresentação. Já Scherchen regueu a obra em Monique em 5 de novembro, em Stuttgart em 11 de novembro e Mannheim em 15 de novembro. Scherchen regueu a obra também em Berlim no dia primeiro de dezembro, segundo Hutchison (2003).

elitismo que marcaria as impressões de muitos que trabalharam e conviveram com o compositor nos Estados Unidos durante seu período estadunidense. Entretanto, fora com o auxílio das ligas e sociedades musicais que sua obra viria a alcançar audiência nos Estados Unidos.

Especialmente ativas na promoção da recepção de Schoenberg na década de 1920 foram a Pro-Musica Society (1920–32), organizada por Schmitz, a International Composers' Guild (ICG, 1921–27), estabelecida por Varèse e Carlos Salzedo, a League of Composers, iniciada pela patrona da música Claire Reis, entre outros, e a New Music Society, sediada na Califórnia (1925–36), fundada pelo compositor Henry Cowell. (FEISST, 2011, p. 30, tradução nossa).¹⁸⁷

Em sua fase europeia, Schoenberg se relacionou com músicos estadunidenses, o que teria garantido que parte de sua obra circulasse nos Estados Unidos bem antes de sua migração definitiva para Los Angeles em 1934. Novamente, a circulação de músicos estadunidenses na Europa, e sobretudo na Alemanha e na Áustria, contribuiu para a construção de um circuito transatlântico para a música germânica, como se vê no caso da construção da recepção da música e da técnica de composição de Schoenberg. E foi “graças às sociedades contemporâneas americanas que a maioria das obras dodecafônicas de Schoenberg fizeram parte de programas na América, mesmo antes de sua chegada aos Estados Unidos” (FEISST, 2011 p. 29, tradução nossa).¹⁸⁸ Naquele contexto, vale lembrar que o dodecafonismo de Schoenberg encontrou adeptos de diferentes correntes musicais nos Estados Unidos:

Também foram tocados regularmente o *Quarteto de Segunda Corda de doze tons* (1926), *Prelúdios para Piano* (1927), *Sonata da Câmara* (1929) e *Sonata para Piano* (1932), de Adolph Weiss; *Os Três Cânones para Sopros* (1931) e *Dicotomia* (1932), dodecafônicos de Wallingford Riegger; e a *Suíte Diafônica* (1931) protoserial de Ruth Crawford. Até mesmo Aaron Copland, cujo fascínio pelo jazz em meados da década de 1920 rendeu um interesse em abordagens composicionais mais enxutas e abstratas no final daquela década, experimentou livremente, conscientemente ou não, ideias de serialismo em obras como “Poet's Song”, uma configuração de um poema de e. e. cummings composto na Alemanha em 1927, e, mais importante, suas *Variações para Piano* (1930). (FEISST, 2011, p. 31, tradução nossa).¹⁸⁹

¹⁸⁷ Especially active in furthering Schoenberg's reception in the 1920s were the Pro-Musica Society (1920–32), organized by Schmitz, the International Composers' Guild (ICG, 1921–27), established by Varèse and Carlos Salzedo, the League of Composers, initiated by music patroness Claire Reis among others, and the California-based New Music Society (1925–36), founded by composer Henry Cowell.

¹⁸⁸ Thanks to American contemporary-music societies, most of Schoenberg's European twelve-tone works were programmed in America even before his arrival in the United States.

¹⁸⁹ Also performed on a regular basis were Adolph Weiss's twelve-tone *Second String Quartet* (1926), *Piano Preludes* (1927), *Sonata da Camera* (1929), and *Piano Sonata* (1932); Wallingford Riegger's dodecaphonic *Three Canons for Woodwinds* (1931) and *Dichotomy* (1932); and Ruth Crawford's proto-serial *Diaphonic Suite* (1931). Even Aaron Copland, whose fascination with jazz in the mid-1920s yielded to an interest in leaner and more abstract compositional approaches later in that decade, freely experimented, consciously or not, with ideas of serialism in such works as the “Poet's Song,” a setting of an e. e. cummings poem composed in Germany in 1927, and, more important, his *Piano Variations* (1930).

Além de Copland, Adolph Weiss e Ruth Crawford, esposa de Charles Seeger, foram correspondentes de Curt Lange e tiveram obras suas publicadas no *Suplemento Musical* vinculado ao BLAM, tomo V. Henry Cowell também colaborou com Lange e com Schoenberg.

Como muitos músicos de sua geração, Cowell também teve a oportunidade de visitar o velho continente em busca de formação musical. E, embora suas práticas composicionais e sua presença marcante na Nova Iorque dos anos 1920 sejam definitivamente opostas às perspectivas de certa corrente musical que desde a primeira década do século XX se opunha radicalmente aos processos homogeneizadores cada vez mais marcantes na cultura e na sociedade, já sentidos a partir do século XIX, sua presença na Europa propiciou que uma improvável amizade pudesse se fazer possível. Trata-se da “improvável” relação de amizade que, segundo Feisst, se inaugura a partir nos anos de 1930 entre Cowell e Arnold Schoenberg. Para a autora, “[*ambos*] os compositores, apesar das suas abordagens composicionais fundamentalmente diferentes, partilhavam uma amizade calorosa que remonta ao seu encontro em Berlim em 1932” (FEISST, 1998, p. 57, tradução nossa).¹⁹⁰ Como já foi dito anteriormente, a música de Schoenberg não passou despercebida da geração *ultra-modernista* e modernista estadunidense. Mesmo entre compositores que na fase mais adulta de sua produção optariam por compor em um estilo mais “americanista”, por assim dizer, a música de Schoenberg parece ter tido certo impacto. No caso de Cowell, esta admiração, como podemos perceber, remota aos tempos de sua formação composicional junto a Charles Seeger.

Cowell tratou do trabalho de Schoenberg desde muito cedo. Quando, aos dezessete anos, ele mostrou suas peças poli e tonais livres ao professor Charles Seeger em sua aula de composição em 1914, ele chamou sua atenção para Três batidas de piano, op. 11, de Schoenberg, observando: Você pode gostar de ver como alguém mais já lidou com problemas semelhantes. O intenso envolvimento de Cowell com Schoenberg desde então reflete seu trabalho musical prático e teórico. (FEISST, 1998 p. 57, tradução nossa).¹⁹¹

A amizade entre os dois compositores ajudou a ampliar a recepção da música do colega austríaco. E, graças a uma sociedade musical fundada pelo compositor californiano nos Estados Unidos, parte da obra de Schoenberg teve execução no país em 1934:

No New Music Workshop, fundado por Cowell em 1933 e dirigido por Gerald Strang, foram ensaiadas peças corais de Schoenberg e, em janeiro de 1934, os Concertos para

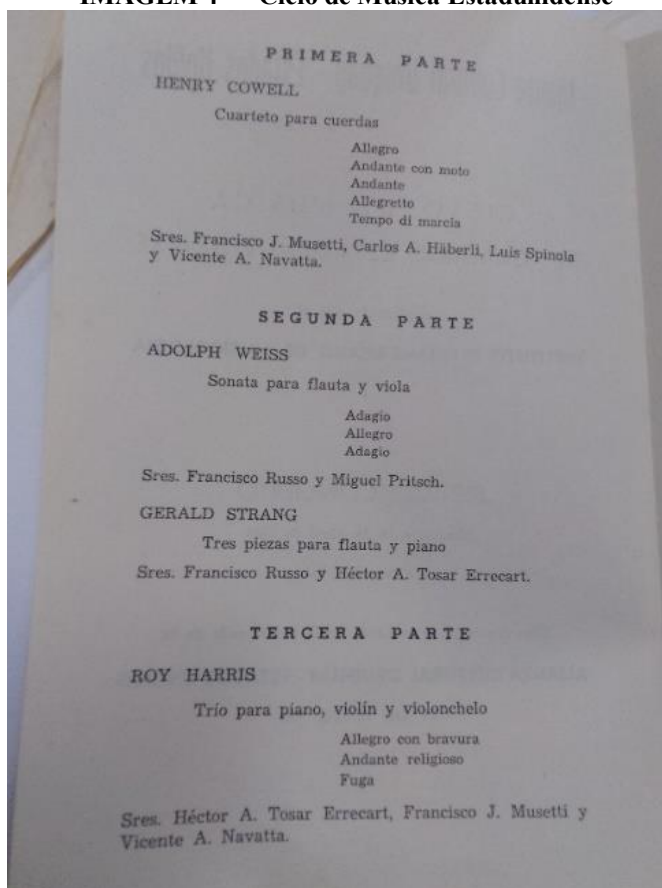
¹⁹⁰ Beide Komponisten verband, ungeachtet ihrer grundverschiedenen kompositorischen Ansätze, eine herzliche Freundschaft, die auf ihre Begegnung 1932 in Berlin zurückgeht.

¹⁹¹ Cowell setzte sich sehr früh mit Schoenberg Werk auseinander. Als er in seiner Kompositionsstunde 1914 siebzehnjährig seinem Lehrer Charles Seeger seine poly und freitonalen Stücke zeigte, macht dieser ihn auf Schönbergs Dreis Klavierstücke op 11 aufmerksam, indem er vermerkte: You might like to see how somebody else has handled similar problems. Cowell intensive Beschäftigung mit Schoenberg seit dieser Zeit spiegelt sich seinen musikpraktischen und theoretischen Schaffen.

Piano de Leiden, op. 33 a e 33 b foram executadas em concertos da New Music Society. (FEISST, 1998, p. 64, tradução nossa).¹⁹²

O canadense Gerald Strang, compositor especialmente interessado em música de câmara e em musicologia comparada, foi assistente de Schoenberg na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA) entre 1936 e 1938 (REIS, 1947, p. 346). Em 1942, teve obras suas executadas no ciclo de música estadunidense organizado por Curt Lange em Montevideú, juntamente com obras de Cowell, Roy Harris e Adolph Weiss, notáveis colaboradores de Schoenberg, todas executadas neste mesmo programa. Como se vê, a rede de Curt Lange e a rede de Schoenberg mantiveram certas interseções. O musicólogo manteve correspondência com grande parte dos alunos e colaboradores de Schoenberg, com destaque para Weiss, Pisk, Strang e outros. Mais adiante teremos oportunidade de retornar a este assunto.

IMAGEM 4 — Ciclo de Música Estadunidense



Fonte: dossiê 3.151, no Acervo Curt Lange.¹⁹³

¹⁹² In den 1933 von Cowell gegründeten New Music Work Shop, die Gerald Strang leitet, wurden Chorsätze von Schönberg eintudiert, und im Januar 1934 wurden in den Konzert der New Music Society die Leiden Klavierstücke op. 33 a und 33 b aufgeführt.

¹⁹³ Programa das Audições de Música de Câmara Estadunidense, organizadas por Curt Lange em Montevideú e com auxílio de Charles Seeger, contido no dossiê publicado em programa das *Audições de Música de Câmara*

3.4 Schoenberg — um cidadão estadunidense

O tradicionalismo de sua música foi rudemente sublinhado em 1952, no notório panfleto de Boulez “Schoenberg is Dead” (Schoenberg está morto), o qual pedia sua renúncia em favor da música de Webern. (KERMAN, 1987, p. 121).

A presença de Schoenberg nos Estados Unidos vem sendo constantemente relacionada por muitos autores, como René Leibowitz,¹⁹⁴ por exemplo, a um período de grandes insatisfações por parte do compositor austríaco. O que nem sempre se confirma, visto que sua obra teve significativa recepção e sua escola de música encontrou muitos adeptos entre os estadunidenses. Schoenberg viveu longos anos estadunidenses e embora este período significativo possa trazer importantes informações sobre a rotina de sua música e da vida musical estadunidense, esta imagem de compositor infeliz condenado a vagar na terra do capitalismo ofusca pontos importantes de sua estadia nos Estados Unidos, sobretudo quando levamos em conta que, como os outros imigrantes que tentaram “fazer a América”, Schoenberg tinha suas próprias convicções e personalidade. Contudo, este é um ponto pouco referenciado nas abordagens bibliográficas sobre o compositor. Feisst confirma que “[a] maioria das biografias, especialmente no tratamento do período estadunidense de Schoenberg, distinguem-se por um forte foco em seu trabalho, em detrimento de uma investigação abrangente de sua personalidade” (FEISST, 2011, p. 3, tradução nossa).¹⁹⁵ E, de fato, essa investigação poderia elucidar certos pontos e dissolver um pouco a aura mitológica construída a partir da imagem de Schoenberg.

Na verdade, esses autores e textos bibliográficos sobre Schoenberg parecem estar mais comprometidos com uma história da música que valoriza a Europa como um centro definitivo para a escrita desta história. Para Feisst,

Escritos principalmente por adeptos alemães e austríacos de Schoenberg com uma compreensão distorcida da vida cultural americana, estes textos ainda são amplamente utilizados, moldando uma perspectiva eurocêntrica que tende a temperar a nossa visão atual de Schoenberg na América (FEISST, 2011, p. 3, tradução nossa).¹⁹⁶

Estadunidenses, contido no Acervo Curt Lange, localizado no prédio da biblioteca central da UFMG, no dossiê 3.15.

¹⁹⁴ LEIBOWITZ, René. (1913-1972). Compositor, professor teórico, nascido polonês e naturalizado francês, foi um dos grandes expoentes da divulgação da obra de Schoenberg, sobretudo em Paris. Sua obra tem certa recepção no Brasil, com destaque para seu livro *Schoenberg*, editado pela Perspectivas.

¹⁹⁵ Thus most biographies, especially in their treatment of Schoenberg’s American period, distinguish themselves by a strong focus on his works, but at the cost of a comprehensive investigation of his personality.

¹⁹⁶ Primarily written by German and Austrian Schoenberg adherents with a skewed understanding of American cultural life, these texts are still widely used, shaping a Eurocentric outlook that tends to flavor our view today of Schoenberg in America.

Porém, a pesquisa de Sabine Feisst vem elucidar certos pontos da vida estadunidense de Schoenberg que foram estigmatizados como anos infelizes e improdutivos, mas que na realidade não parecem ter sido tão problemáticos como é apresentado por certos autores.

Alguns pontos importantes precisam ser considerados quando tratamos da presença de Schoenberg no cenário musical estadunidense e do pretenso desinteresse musicológico dos biógrafos por este período de sua vida, que na verdade compreende uma fase significativa de sua existência. Se o sucesso do projeto historicista¹⁹⁷ da Segunda Escola de Viena precisou se apoiar na presença de Webern e de sua produção na Europa do pós-guerra, bem como na sua importância como continuísta treinado do projeto de seu mentor, a presença de Schoenberg nos Estados Unidos e suas posteriores opções estéticas parecem ter sido um ponto desnecessário de ser apresentado mediante o projeto que se manteve em curso na Europa e que acabou por validar capitais de gerações posteriores de músicos.¹⁹⁸

Decerto, a imagem de músico radical, tão valorizada em Adorno, não se sustentou por completo em seus anos estadunidenses:

Quando chegou à América, já era conhecido como um compositor radical e inconformista de obras estruturalmente complexas e esteticamente desafiadoras. Ele foi considerado o “avatar da música dodecafônica”. No entanto, as obras que Schoenberg promoveu e compôs na América muitas vezes contradiziam esta imagem. (FEISST, 2011, p. 8, tradução nossa).¹⁹⁹

Chase já havia comentado sobre a produção tonal de Schoenberg em um capítulo especial dedicado a ele e aos compositores dodecafonistas estadunidenses em seu livro *La Música de Los Estados Unidos*. Em sua visão, “[na] América ocorreu algo curioso com as composições de Schoenberg: em alguns casos se desenvolveu a escrita no sistema tonal” (CHASE, 1957, p. 706, tradução nossa).²⁰⁰ Certamente, esta produção tonal do Schoenberg “estadunidense” marcaria a percepção de sua produção nos Estados Unidos. Como exemplo,

¹⁹⁷ Trata-se da tentativa de colocar uma tendência estética em especial, como uma necessidade histórica já presente de forma latente em outros períodos da história da música.

¹⁹⁸ Segundo Guilherme Nascimento (2005), a partir dos anos de 1950, o serialismo passou a ocupar um lugar de destaque como método de composição em detrimento de outras perspectivas composicionais que tiveram relevância no princípio do século XX, o que de certa forma orientou as estratégias de consagração de nomes como Pierre Boulez e seus correligionários na França. Segundo o autor: “Liderados por Boulez, e Stokhausen, na Europa, Milton Babitt nos Estados Unidos, a nova geração de compositores, com ajuda dos escritos de Schoenberg, Adorno e Olivier Messiaen, tratou de fazer dos cursos de verão de Darmstadt e das universidades de Princeton e Yale templos de legitimação da nova linguagem musical” (NASCIMENTO, 2005, p. 31).

¹⁹⁹ By the time he came to America, he was already notorious as a radical and nonconformist composer of structurally complex and aesthetically challenging works. He was considered the “avatar of twelve-tone music”. However, the works that Schoenberg promoted and composed in America often contradicted this image.

²⁰⁰ En América ocurrió algo curioso con las composiciones de Schoenberg: en algunos casos se volvió a escribir en el sistema tonal.

“[o] aspecto mais intrigante e controverso das obras americanas de Schoenberg foi sua consideração mais frequente e enfática da tonalidade em obras como sua *Suíte em Sol para Orquestra de Cordas* (1934) e *Tema e Variações para Banda de Sopros* (1943)” (FEISST, 2011, p. 9, tradução nossa).²⁰¹ Chase também enumerou algumas obras tonais que marcaram a produção estadunidense de Schoenberg já no princípio de seus anos estadunidenses:

Seu primeiro trabalho nos Estados Unidos foi uma *Suíte para Cordas*, no sistema tonal, na tonalidade de Sol Maior, escrita para uma orquestra americana. Em 1938 compôs um arranjo tonal de *Kol Nodre*, para voz solo, coro e orquestra, outra obra tonal, *Variações de um Recitativo para Órgão*, foi publicada em 1941. (CHASE, 1957, p. 706, tradução nossa).²⁰²

Em seu já citado livro sobre a história da música dos Estados Unidos, no qual Chase dedicou um capítulo inteiro aos compositores adeptos do dodecafonismo, há um subcapítulo nele intitulado “Período estadunidense da vida de Schoenberg”. A esse respeito, é interessante perceber que, em muitos livros que apresentam os compositores estadunidenses ou a história da música daquele país, o nome do compositor austríaco seja destacado e suas obras sejam referenciadas, tanto a recepção da produção europeia, no início da carreira, quanto a posterior produção, muitas vezes tonal, realizada em solo estadunidense. Mesmo Kerman precisou trabalhar com o pensamento musical de Schoenberg quando se propôs a analisar o estado geral da musicologia em língua inglesa a partir dos Estados Unidos, evidentemente, nos anos 1980.

Em seu *Composers in America*, Claire Reis descreve a trajetória profissional e migratória de Schoenberg, que saiu da Áustria, teve uma passagem por Paris em 1933 e em outubro do mesmo ano seguiu para os Estados Unidos. Segundo a autora, “[ele] se tornou professor no Conservatório Malkin, em Boston. Em 1935 foi nomeado professor de música na Universidade do Sul da Califórnia, em Los Angeles, onde vive agora” (REIS, 1947, p. 318, tradução nossa).²⁰³ Decerto, sua presença nos Estados Unidos e sua atuação como professor universitário foram importantes para o treinamento composicional de vários nomes importantes da música de concerto dos Estados Unidos. Ele permaneceu em solo estadunidense até os últimos dias de sua vida e, mesmo depois de se aposentar, não voltou a viver na Áustria. Schoenberg faleceu em Los Angeles em 13 de julho de 1951.

²⁰¹ The most puzzling and controversial aspect of Schoenberg’s American works was his more frequent and emphatic consideration of tonality in works like his *Suite in G for String Orchestra* (1934) and *Theme and Variations for Wind Band* (1943).

²⁰² Su primer Trabajo en los Estados Unidos fue una *Suite para Cuerdas*, en el sistema tonal, en clave de sol mayor, escrita para una orquesta estadounidense. En 1938 compuso un arreglo tonal del *Kol Nodre*, para voz sola, coro y orquesta, Otro Trabajo tonal, *Variaciones sobre un Recitativo para Organo*, apareció en 1941.

²⁰³ He became a teacher at the Malkin Conservatory in Boston. In 1935 he was appointed Professor of Music at the University of Southern California in Los Angeles, Where he is now living.

Ainda assim, tanto autores estadunidenses como autores europeus preferem tratá-lo como compositor austríaco exilado nos Estados Unidos. Entretanto, Schoenberg trabalhou e produziu neste país durante uma boa parte de sua vida, além de ter recebido a nacionalidade estadunidense. Talvez essa preferência de ponto de vista acerca da vida do compositor esteja ligada aos projetos que se beneficiam da sua ausência da Europa, como é o caso dos ditos continuístas da Segunda Escola de Viena que acabaram por encontrar em Anton Webern um elo entre a produção do pós-guerra e os primeiros anos do dodecafonismo. Por outro lado, seria plausível dizer que, para os Estados Unidos, ter a presença do ilustre compositor austríaco daria força ao projeto de que a história da música, sobretudo no pós-guerra, iria ter sua continuidade em solo estadunidense?

O fato é que a única cidadania que Schoenberg conheceu foi concedida pelos EUA. Segundo Feisst, embora houvesse a autoidentificação de Schoenberg com a cultura austríaca ou alemã, ele nunca possuiu cidadania de nenhum dos dois países. “[*Ele*] só detinha ‘Heimatrecht’ (direito de domicílio) em Bratislava (Eslováquia), que herdou do pai” (FEISST, 2011, p. 45, tradução nossa).²⁰⁴ Entretanto, Feisst pondera que essa autorização não poderia ser considerada efetivamente um direito à cidadania:

Contudo, “Heimatrecht” em Viena não era idêntico à cidadania austríaca; após a Primeira Guerra Mundial, o Tratado de Saint-Germain-en-Laye (1919) proibiu os judeus vindos de países do Leste Europeu, como a Eslováquia, de obterem cidadania. Consequentemente, Schoenberg foi considerado cidadão tchecoslovaco após a guerra. (FEISST, 2011, p. 45, tradução nossa).²⁰⁵

Ademais, aqui as posições políticas do compositor podem ajudar a entender o teor de suas ações, principalmente quando consideramos a recusa por parte dele à cidadania austríaca.

Schoenberg tornou-se elegível para a cidadania alemã em 1925, após a sua nomeação para a Academia de Berlim, mas evitou a oportunidade — talvez devido ao crescimento implacável do antissemitismo na Alemanha da época. Ele já tinha começado a identificar-se com a sua herança judaica e a explorá-la de forma mais deliberada, especialmente depois de 1921, quando foi expulso da estância balnear austríaca de Mattsee, por razões antissemitas. (FEISST, 2011, p. 45, tradução nossa).²⁰⁶

²⁰⁴ He only held “Heimatrecht” (right of domicile) in Bratislava (Slovakia), which he inherited from his father.

²⁰⁵ Yet “Heimatrecht” in Vienna was not identical with Austrian citizenship; after World War I the Treaty of Saint-Germain-en-Laye (1919) proscribed Jews who came from such East European countries as Slovakia from obtaining citizenship.

²⁰⁶ Schoenberg became eligible for German citizenship in 1925, upon his appointment at the Berlin Academy, but he eschewed the opportunity — perhaps because of the relentless growth of anti-Semitism in Germany at the time. He had already begun to identify with his Jewish heritage and explore it more deliberately, especially after 1921 when he was expelled from the Austrian lakeside resort Mattsee for anti-Semitic reasons.

Mediante essas informações, não parece ilegítimo corroborar que a música serial esteja alocada entre o conjunto de práticas musicais empreendidas em solo estadunidense no texto de Chase, por exemplo. Isto se confirma não somente pela já supracitada influência composicional de Schoenberg para os compositores estadunidenses, mas principalmente porque Schoenberg foi naturalizado estadunidense em 1941.²⁰⁷

Outro ponto que parece mitificado em estudos sobre a vida do compositor estadunidense nascido austríaco seria o fato de ele ter vivido anos difíceis nos Estados Unidos. Todavia, as dificuldades financeiras e adaptativas valorizadas, por exemplo, no livro de Leibowitz são confrontadas no importante trabalho de Sabine Feisst (2011). A autora fez uma investigação detalhada sobre esses pontos e apresentou uma visão mais ampla sobre a estadia de Schoenberg nos EUA, sobretudo desmistificando as máximas de que o compositor teria tido uma vida miserável e sem recursos financeiros apropriados. Para tanto, Feisst apresentou dados orçamentários que trazem uma imagem mais fidedigna das condições financeiras do compositor:

Mas, apesar da Grande Depressão, Schoenberg desfrutou de uma vida confortável de classe média, com uma renda proveniente do ensino universitário, palestras, aulas particulares, regência, comissões e *royalties*. De 1936 a 1944, ele podia contar com uma renda anual entre US\$ 4.800 (equivalente a quase US\$ 74.000 em 2009) e US\$ 5.400 (devido à inflação de valor inferior, cerca de US\$ 65.500 em 2009) da UCLA. Ele morava em uma casa colonial espanhola em um bairro chique, Brentwood Park, que comprou por US\$ 18 mil em 1937. (FEISST, 2011, p. 6, tradução nossa).²⁰⁸

Portanto, os dados apresentados por Feisst em seu trabalho confrontam as narrativas eurocêntricas de que Schoenberg teria tido uma vida miserável nos EUA. Tais narrativas claramente equivocadas ganham campo apenas porque

A “miséria financeira” de Schoenberg é outro assunto muito discutido e distorcido na maioria dos relatos europeus sobre os anos americanos do compositor. A maioria dos biógrafos culpou as questões financeiras (e, portanto, as instituições americanas) pela produção composicional limitada e pelas obras inacabadas de Schoenberg. (FEISST, 2011, p. 6, tradução nossa).²⁰⁹

²⁰⁷ Em 1945 Schoenberg e sua família decidiram não voltar mais para a Europa, apesar de ter sido indicado para receber o título de cidadão honorário de Viena.

²⁰⁸ But despite the Great Depression, Schoenberg enjoyed a comfortable middle-class life with an income drawn from university teaching, lectures, private lessons, conducting, commissions, and royalties. From 1936 through 1944 he could rely on a yearly income of between \$4,800 (equal to almost \$74,000 in 2009) and \$5,400 (due to inflation worth less, around \$65,500 in 2009) from UCLA. He lived in a Spanish Colonial house in a fancy neighborhood, Brentwood Park, which he had bought for \$18,000 in 1937.

²⁰⁹ Schoenberg’s “financial misery” is another much discussed and distorted subject in the majority of European accounts of the composer’s American years. Most biographers have blamed financial issues (and thus American institutions) for Schoenberg’s limited compositional output and unfinished works.

A recusa de seu pedido de bolsa para a conclusão do oratório *Die Jakobsleiter* por parte da Fundação Guggenheim, para a qual também pretendia finalizar a ópera *Moses und Aron* e outras obras teóricas, parece ter um peso emblemático para esta narrativa sobre os tempos difíceis de sua vida nos Estados Unidos, mesmo porque *Moses Und Aron* acabou por se tornar uma obra inacabada.

Decerto, Schoenberg teve suas dificuldades ao “fazer a América”. Mas precisamos considerar que os próprios compositores estadunidenses lutavam para conseguir a execução de suas obras naquele período, o que de certa forma fomentou a criação das ligas e sociedades musicais. E mesmo nomes como Cowell e Copland não tiveram facilidade para alcançarem audiência para a música que faziam. Podemos dizer que ainda hoje esta é uma batalha da música de concerto estadunidense, e as questões financeiras, quando esmiuçadas no trabalho de Feisst, não parecem ser suficientes para sustentar a narrativa de autores que consideram os anos estadunidenses de Schoenberg como “anos miseráveis”. Em seu livro, a autora revela ter havido períodos de maior sucesso e arrecadação financeira, embora Schoenberg tenha tido uma vida financeira de classe média nos Estados unidos:

De que outra forma ele poderia ter enviado pacotes regulares da CARE para a Europa após o fim da guerra, comprar um veículo motorizado para seu filho Georg e doar dinheiro para organizações de caridade em 1950? Durante este período, Schoenberg teve seu maior sucesso financeiro nos Estados Unidos: a versão coreografada de *Verklärte Nacht*, *The Pillar of Fire*, de Antony Tudor, que foi apresentada muitas vezes desde 1942. A ASCAP concedeu-lhe um subsídio anual de US\$ 1.500, além de *royalties*, amigos arrecadaram dinheiro para ele, e o Instituto Nacional de Artes e Letras concedeu-lhe US\$ 1.000 em 1947. (FEISST, 2011, p. 6, tradução nossa).²¹⁰

A maioria dos entrevistados para a escrita do trabalho de Feisst revelam que muitas dificuldades adaptativas de Schoenberg nos EUA se deram por causa de seu comportamento social elitista. O que parece ser pertinente, mesmo ao pensamento de Safatle (2008), quando este associa modernismo e crítica. A proposição crítica em Schoenberg é um estado de confrontação cultural, que parece ter nos Estados Unidos o objeto pleno de objeção.

Nesse contexto, não podemos negligenciar o peso de tais tendências históricas, por assim dizer, haja vista que “Schoenberg foi o primeiro compositor a experimentar plenamente a angústia modernista — *o isolamento conceitual*” (KERMAN, 1987, p. 121, grifos do autor).

²¹⁰ How else could he have afforded to send regular CARE packages to Europe after the end of the war, buy his son Georg a motor vehicle, and donate money to charitable organizations in 1950? During this period Schoenberg had his greatest financial success in the United States: Antony Tudor’s choreographed version of *Verklärte Nacht*, *The Pillar of Fire*, which has been performed many times since 1942. ASCAP granted him an annual allowance of \$1,500 in addition to royalties, friends raised money for him, and the National Institute of Arts and Letters awarded him \$1,000 in 1947.

Na prática, esse isolamento pareceu mais uma má tendência de sua personalidade, que fora confrontada em seu exílio com uma outra realidade relacional. “Central em muitos relatos dos anos estadunidenses de Schoenberg é a sua imagem pejorativa como um europeu no exílio, um estranho no sul da Califórnia, um esnobe, um intocável ícone capaz com uma aura ameaçadora e hermética” (FEISST, 2011, p. 4, tradução nossa).²¹¹

Claramente, parece haver uma certa negligência da musicologia especializada quando o assunto é sua imersão na cultura estadunidense e como se deram suas interações sociais no novo contexto cultural em que se inseriu, o que de alguma forma coincide com as mudanças sociais experimentadas no pós-guerra. “Os biógrafos geralmente omitem discussões aprofundadas sobre a sua aculturação — a sua aceitação da língua inglesa e da cultura americana e as inúmeras interações sociais com os estadunidenses — e apoiam a tese de Schoenberg como um elitista e estranho” (FEISST, 2011, p. 4, tradução nossa).²¹² Contudo, é preciso ponderar que Schoenberg, seu exílio forçado, sua dificuldade de se conectar à realidade capitalista e comercial, por assim dizer, do país de Ives trazem um sentido especial para a ideologia cultural construída a partir de seu mito de “cavaleiro solitário do modernismo musical”.

E não seriam estas as intenções de Kerman, em seu livro *Musicologia*, quando afirmou que Schoenberg teria sido o primeiro representante de um isolamento conceitual? E, assim sendo, a vida passaria a imitar a obra? E o mal-estar modernista seria um estado transcendente à obra com reflexos diretos no modo de vida do compositor? Safatle também pondera sobre o isolamento na perspectiva que a música modernista passa a se apresentar como crítica da realidade homogeneizada: “Dessa maneira, a forma crítica deveria ser a forma que expõe, em uma ‘distância correta’, seus próprios processos construtivos, forma que já traz em si a negação da naturalização de sua aparência como totalidade funcional” (SAFATLE, 2008, p. 181).

Assim, a construção histórica feita a partir da vida e obra de Schoenberg parece estar sempre pautada na ideia de uma causalidade fatal que ele precisou assumir diante do mundo, como alguém que não poderia fugir de suas responsabilidades. A partir disso, ele “[foi] levado a reformular a teoria tradicional antes de poder elaborar uma teoria de composição modernista de sua própria lavra. Este seria o sistema dodecafônico, desenvolvido no começo da década de 20” (KERMAN, 1987, p. 121). Também em Adorno podemos perceber esta tendência de apoiar-se na necessidade histórica de uma progressão estética das opções por parte de Schoenberg que

²¹¹ Central to many accounts of Schoenberg’s American years is the pejorative image of him as a European in exile, an outsider in Southern California, a snob, an untouchable icon with a forbidding and hermetic aura.

²¹² Biographers generally omit in-depth discussions of his acculturation — his embrace of the English language and American culture and myriad social interactions with Americans — and support the thesis of Schoenberg as an elitist and outsider.

resultaram em um isolamento: “A música, obedecendo ao impulso de sua própria coerência objetiva, tem dissolvido criticamente a ideia da obra redonda e compacta e cortado a conexão do efeito coletivo” (ADORNO, 2004, p. 33).

Se é a vida que imita a obra, ou a obra que imita a vida, nos dois casos as dificuldades apresentadas a Schoenberg em seu exílio nos Estados Unidos seriam compatíveis com as decisões estéticas que o compositor precisou tomar. Em face disso, a descrição de sua personalidade e da sua dificuldade adaptativa traria um ponto para a história e outro para a teoria:

Jost Hermand, um especialista em literatura alemã nascido na Alemanha, enfatizou a incompatibilidade do forte interesse de Schoenberg no sionismo e sua atitude “não-conformista” e elitista em relação à música de concerto com o seu local de residência escolhido, Los Angeles — um ambiente comercial e hedonista que não era imune à xenofobia ou ao antissemitismo. (FEISST, 2011, p. 4, tradução nossa).²¹³

Contudo, essa forma de pensar, fomentada sobretudo na musicologia *adorniana* e nas musicologias posteriores de seus leitores, não esconde que esta perspectiva conceitual de modernismo como crítica, exemplificada nos impulsos de distanciamento do compositor e em sua obra da realidade homogeneizante, é construída na tentativa de garantir um futuro para uma prática, uma sobrevivência, entretanto o faz a partir de um retorno ao passado romântico dos gênios incompreendidos. “Na teoria de Schoenberg, assim como na sua música, as tendências voltadas para o futuro sempre tiveram uma tensão fascinante com as voltadas para o passado” (KERMAN, 1987, p. 121).

Todavia, quando falamos de sua participação na vida musical dos Estados Unidos, precisamos considerar — e parece ser uma consideração difícil para seus admiradores mais ortodoxos — que, de uma forma ou de outra, Schoenberg se inseriu na sociedade moderna estadunidense. Como prova disso, alguns autores relatam outros aspectos da presença e da personalidade do compositor nos anos de sua vida nos Estados Unidos:

Há, no entanto, também tentativas ocasionais, principalmente de escritores americanos, de humanizar e popularizar o Schoenberg “estadunidense”. Walter Rubsamen, um musicólogo estadunidense e colega de Schoenberg na UCLA, fez um relato de seus anos americanos em que discutiu, juntamente com as ocupações profissionais de Schoenberg, suas relações com numerosos músicos e amigos (indo muito além das referências habituais às suas relações de amizade com George Gershwin e Oscar Levant), sua extraordinária hospitalidade e festas frequentes, suas

²¹³ Jost Hermand, a German-born, German-literature specialist, emphasized the incompatibility of Schoenberg’s strong interest in Zionism and his “nonconformist” and elitist attitude toward art music with his chosen place of residence, Los Angeles — a commercial and hedonistic environment that was not immune to xenophobia or anti-Semitism.

atividades de lazer e até mesmo suas superstições. (FEISST, 2011, p. 5, tradução nossa).²¹⁴

De fato, a fase estadunidense de Schoenberg não parece estar completamente conciliada com sua imagem e a força de suas decisões artísticas tidas como exemplo de um pensamento crítico-modernista típico. Assim sendo, sua vida e suas predileções podem não ser uma imitação tão perfeita de sua obra:

Dika Newlin desconstruiu a imagem de Schoenberg como uma “força histórica desencarnada” e autoridade indiferente em seus artigos sobre Schoenberg e em seu livro *Schoenberg Remembered*, um livro de memórias de sua experiência como sua aluna na UCLA. Ela discutiu, por exemplo, a sua fraqueza secreta pelo cinema e pela televisão — um anátema para a maioria dos biógrafos de Schoenberg, que preferem concentrar-se nas suas críticas à indústria cinematográfica de Hollywood. (FEISST, 2011, p. 5, tradução nossa).²¹⁵

Não é necessário e tampouco possível encontrar coerência entre os estilos de vida e as opções estéticas de compositores, artistas e intelectuais ao longo de sua trajetória profissional. Essa incoerência entre tão definidas posições na esfera pública não fica desmerecida pela aparente “normalidade” da vida privada. Seria necessário admitir primeiro a existência de uma pós-modernidade, para depois entender que há uma fragmentação do sujeito cartesiano, à maneira de Stuart Hall. “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2006, p. 12). Essa incoerência entre a personalidade, os gostos e as posições políticas em Schoenberg aponta mais para a falência das grandes narrativas que se interpõem entre o artista, feito genial por um projeto específico, e sua audiência do que para a inconsistência de seu projeto artístico.

O que nos parece, então, relevante ao tratar acerca de sua estadia em exílio nos Estados Unidos seria entender como sua rede de sociabilidade, já percebida nos anos europeus, fora costurada com um tecido internacional transatlântico. Não só porque muitos de seus alunos na fase europeia eram advindos de países americanos, mas também porque a América como um todo experimentou ao longo do século XX correntes migratórias que acabariam por trazer

²¹⁴ There are, however, also occasional attempts, mostly by American writers, to humanize and popularize the “American” Schoenberg. Walter Rubsamen, an American musicologist and Schoenberg’s colleague at UCLA, gave an account of his American years that discussed, along with Schoenberg’s professional occupations, his relations with numerous musicians and friends (going far beyond the usual references to his friendly relationships with George Gershwin and Oscar Levant), his extraordinary hospitality and frequent parties, his leisure activities, and even his superstitions.

²¹⁵ Dika Newlin deconstructed the image of Schoenberg as a “disembodied historical force” and aloof authority in her Schoenberg articles and her book *Schoenberg Remembered*, a frank memoir of her experience as his student at UCLA. She discussed, for instance, his secret weakness for film and television — anathema to most Schoenberg biographers, who prefer to focus on his criticisms of the Hollywood film industry.

muitos contemporâneos de origem germânica aos Estados Unidos e também à América Latina. Muitos daqueles que no período europeu ajudaram a divulgar a obra de Schoenberg nos Estados Unidos em seus anos estadunidenses e mantiveram contato com o compositor. E é dentro desse circuito que podemos perceber a interseção de sua rede de sociabilidade e a de Curt Lange na América Latina.

3.5 Os dodecafonistas e o *Americanismo Musical* de Lange

A presença de uma comunidade de musicologia interamericana e transnacional entre musicólogos alemães, austríacos ou de origem germânica na América pode ser percebida a partir do século XX. O impacto das grandes guerras e as crises econômicas foram importantes detonadores para esse fenômeno. E não só o *Americanismo Musical* de Lange fora protagonizado por um alemão, posto que outros empreendimentos musicológicos podiam ser percebidos em países diferentes do continente. Naquele contexto, a América Latina esteve em eminente perigo de ser influenciada pela cultura germânica no momento em que a Alemanha se destacava na Segunda Grande Guerra, ainda que Frank Delano Roosevelt acreditasse que suas intervenções políticas nos países ao Sul ajudariam a reduzir tal influência, mesmo porque os Estados Unidos ofereceram residência para vários nomes da cultura e da música germânica naquele período.

É possível traçar uma pequena, porém imprecisa, cartografia dessa rede de alemães e austríacos, ou de musicólogos germânicos ou de origem germânica, exilados na América. Também é possível supor que, ao menos em algum momento de suas trajetórias profissionais, suas redes de sociabilidade tiveram alguma interseção direta ou indireta. Assim, alguns nomes podem ser destacados: Otto-Mayer Serra (1904-1968) no México, filho de alemães e criado por família espanhola; os ex-alunos de Herman Scherchen, Rodolfo (Rudolph) Holzmänn (1910-1992) no Peru, Hans Joachim Koellreutter (1915-2005) e seu grupo *Música Viva* no Brasil. Também no Brasil, Walter Burle Marx (1902-1990); Richard Engelbrecht (1907-2001), compositor alemão residente em Rosário, Santa Fé, na Argentina; nos Estados Unidos, Alfred Einstein (1880-1952) em Massachusetts e os austríacos Paul Amadeus Pisk (1893-1990) e Arnold Schoenberg (1874-1951) em Los Angeles. E, por fim, Curt Lange (1903-1997) no Uruguai, na Argentina e na última fase de sua produção no Brasil. Inegavelmente, é preciso ainda mais estudos focados na estrutura transnacional dessa rede, o que com certeza conectará mais nomes e países a esse contexto.

Precisamos aceitar que Curt Lange e sua rede egocentrada²¹⁶ ligou pontos importantes desta cartografia, sobretudo quando consideramos a publicação do BLAM, tomo V, e a organização e a realização das *Audições de Música de Câmara Estadunidense* na América Latina. Outrossim, quando tratamos da rede de Curt Lange e das conexões interamericanas que o musicólogo teuto-uruguaio estabeleceu entre seus contemporâneos de origem germânica, inclusive com musicólogos e compositores residentes nos Estados Unidos, podemos supor que exista uma interseção entre sua rede e a de Schoenberg. Isso pode ser feito mesmo que não seja possível — usando o escopo documental desta tese — afirmar que Curt Lange e Schoenberg se conheceram ou se relacionaram diretamente.

Tratando diretamente de Schoenberg, podemos perceber que sua rede de sociabilidade fora beneficiada pela presença de ex-estudantes estadunidenses que se prontificaram a ajudar na divulgação de sua música e seu método de composição naquele país. Ademais, o compositor Adolph Weiss, por exemplo, fora um nome importante para a entrada da música e do pensamento de Schoenberg nos Estados Unidos.

Embora muitos comentadores de Schoenberg enfatizem que ele foi, antes de tudo, um professor altamente popular e influente que elevou os padrões acadêmicos, não mencionam que os seus inúmeros estudantes americanos promoveram o seu legado de múltiplas maneiras. Alunos de Schoenberg anteriores a 1933, como o compositor americano Adolph Weiss, já estavam espalhando seu evangelho na América no final da década de 1920. (FEISST, 2011, p. 13, tradução nossa).²¹⁷

Segundo Claire Reis (1947), Weiss estudou em Chicago, Nova Iorque e mais tarde em Viena, na classe de Schoenberg. Sobre esse encontro, Feisst detalha que “Adolph Weiss, que recebeu aulas particulares de composição de Schoenberg em Viena em 1925 e continuou estudando com ele em Berlim até 1927, intermediou o contato entre Cowell e Schoenberg” (FEISST, 2011, p. 60, tradução nossa).²¹⁸ Weiss, além de ter sido correspondente de Curt Lange, teve obras suas executadas e publicadas no suplemento musical do BLAM, tomo V: “Envio para você o *Boletín*, tomo V, diretamente para Hollywood. Seu trabalho foi publicado e dentro de algumas semanas você receberá o *Suplemento Musical* que o contém” (LANGE, 1942, ACL,

²¹⁶ Rede egocêntrica está centrada nas atividades de um único indivíduo, que por meio de sua produção interliga outros agentes.

²¹⁷ While many Schoenberg commentators stress that he was first of all a highly popular and influential teacher who elevated academic standards, they do not mention that his innumerable American students advanced his legacy in manifold ways. Such pre-1933 Schoenberg students as the American composer Adolph Weiss were already spreading his gospel in America in the late 1920s.

²¹⁸ Adolph Weiss, der bei Schönberg 1925 in Wien private Kompositionsunterricht erhielt und Stuidim bei Ihm in Berlin bis 1927 fortsetzte, vermittelte den Kontakt zwischen Cowell und Schönberg.

2.1.024.246, tradução nossa).²¹⁹ Weiss também teve obras suas executadas nas *Audições de Música de Câmara Estadunidense*, em Montevideu. A esse respeito, Curt Lange escreveu para Weiss: “Mando-lhe um jogo de programas. No [número] 8 da série que organizei aqui figura sua *Sonata para Violino e Piano*, a qual foi muito bem interpretada” (LANGE, 1946, ACL, 2.1.024.276, tradução nossa).²²⁰

Além de Adolph Weiss, Schoenberg contou com a colaboração de nomes como o de Paul Amadeus Pisk, Gerald Strang, Harrison Kerr, Walter Piston e George Perle, compositores estadunidenses que aderiram ao dodecafonismo musical em suas obras. Muitos destes foram alunos de Schoenberg, ou na Europa ou nos seus anos estadunidenses. Como fruto dessa relação acadêmico-musical, eles foram muito importantes para a difusão nos Estados Unidos da vanguarda musical proposta por Schoenberg.

Em particular, Harrison Kerr foi um compositor que usou várias técnicas de composição ao longo de sua trajetória profissional. Assim como Arthur Farwell, Henry Cowell, George Gershwin e Aaron Copland, Kerr foi alocado por Chase em um grupo de compositores considerados ecléticos. De acordo com Chase, “[*analogamente*] um compositor eclético é aquele que seleciona seu material de fontes distintas” (CHASE, 1957, p. 609, tradução nossa).²²¹ Mais especificamente sobre Harrison Kerr, Chase comentou em seu livro:

Embora Harrison Kerr tenha sido incluído entre os “ecléticos”, também devemos mencioná-lo aqui, porque mesmo sem ser um compositor estritamente conhecido pela técnica dodecafônica, suas composições de 1935 foram mais ou menos influenciadas por essa técnica. As composições de Kerr em que esta influência é mais pronunciada são o *Quarteto de Cordas* (1937), a *Suíte para flauta e piano* (1940-1941), a segunda *Sinfonia em mi menor* (1943-1951, movimento lento) e o *Concerto de Violino* (1950-1951). (CHASE, 1957, p. 720, tradução nossa).²²²

Gerald Strang, que, como já foi dito, trabalhou diretamente com Schoenberg em Los Angeles, fora entusiasta da música de câmara e teve obras apresentadas nesta cidade e também

²¹⁹ Trecho retirado de correspondência enviada por Lange, de Buenos Aires, para Adolph Weiss, em Hollywood, na Califórnia, em 12 de novembro de 1942, contida no Acervo Curt Lange, sediado na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê ACL, 2.1.024.246, com o seguinte texto em inglês: “I send you the *Boletín* tomo V directly to Hollywood. Your work has been published and you’ll receive in few weeks the *Musical Supplement* which contains it.”

²²⁰ Trecho de carta enviada por Curt Lange, de Buenos Aires, na Argentina, para Adolph Weiss, em Hollywood, Los Angeles, na Califórnia, em 12 de novembro de 1942, com o seguinte texto em espanhol: “Le mando un juego de programas. En el 8 de la serie que he organizado aquí figura su *sonata para violín y piano* que fue muy bien interpretada”.

²²¹ Analogamente un compositor eclético es el que selecciona su material de fuentes distintas.

²²² Aunque Harrison Kerr fue incluído entre los “ecléticos” También debemo mencionarlo aquí debido a que, sin ser un escritor estrictamente ceñido a la técnica de doce tonos, sus composiciones desde 1935 han estado más o menos influídas por dicha técnica. Las composiciones de Kerr en que esta influencia es más pronunciada son el *Cuarteto de Cuerdas* (1937), la *Suíte para flauta y piano* (1940-1941), la *segunda Sinfonia em mi menor* (1943-1951, movimiento lento) y el *Concierto de Violín* (1950-1951).

em Roma, Berlim, Havana e Buenos Aires. Lange manteve contato com o compositor e musicólogo canadense no episódio da publicação do BLAM, tomo V: “Fico feliz em receber sua opinião sobre o tomo V do nosso *Boletín. O Suplemento Musical* foi enviado ao Dr. Seeger, em Washington, e através de suas mãos você receberá um exemplar” (LANGE, 1943, ACL, 2.1.024, tradução nossa).²²³ E sinalizou o interesse em ter a colaboração de Strang para a realização de uma outra publicação interamericana:

Como vocês viram em nosso Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, estamos finalizando agora o primeiro conjunto de 30 obras latino-americanas. No momento é impossível incluir os norte-americanos, mas o trabalho interamericano que estou realizando precisa da sua participação. (LANGE, 1943, ACL, 2.1.024, tradução nossa).²²⁴

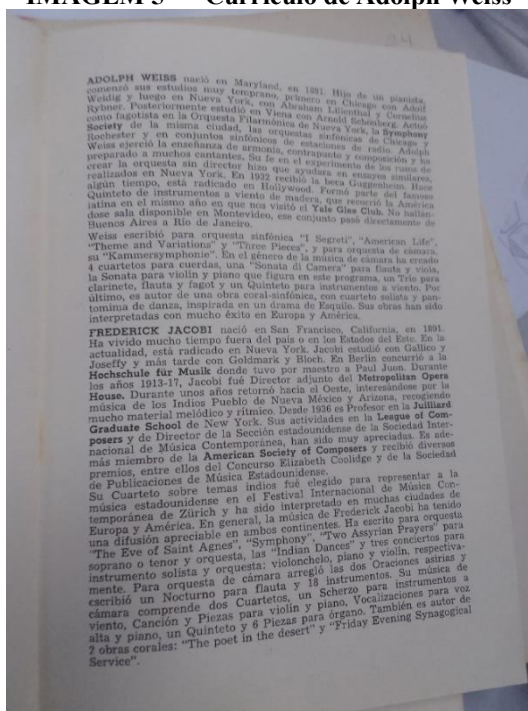
O *Intermédio do Quarteto de Cordas* de Strang, o *Prelúdio para flauta e piano* de Kerr e a *Fantasia para clarineta e fagote* de Weiss foram publicados no *Suplemento Musical* vinculado ao BLAM, tomo V, em 1942. A respeito de Weiss e Strang, Lange consultou informações com Paul Pisk: “O que você sabe sobre Gerald Strang e Adolph Weiss?” (2.1.032.431).²²⁵ Paul Pisk foi outro importante colaborador de Schoenberg que participou do projeto interamericanista de Lange. Ele teve um artigo publicado no *Boletín* interamericanista intitulado *El curso educacional del músico de profesión: diferencias entre las escuelas europeas y estadounidenses*.

²²³ Trecho de correspondência de 1943 enviada por Curt Lange, em Montevideu, para Gerald Strang, na Califórnia, contida no Acervo Curt Lange, sediado no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê ACL, 2.1.024. 1943 com o seguinte texto em inglês: I am Glad to have your Opinion about tomo V of our *boletín. The Musical Supplement* has been sent to Dr. Seeger, in Washington, and through his hands you will receive an exemplar.”

²²⁴ Trecho de carta enviada por Lange, em Montevideu, para Gerald Strang, em Hollywood, Los Angeles, em 5 outubro de 1939, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê: ACL, 2.1.014.431, com o seguinte texto em inglês: “As you has seen in our Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores we are finishing now the first set of 30 Latin-American works. At the present moment, it was impossible to include North-Americans, but the interamerican work I am doing need your participation”.

²²⁵ Trecho de correspondência enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Paul Pisk, em Redlands, na Califórnia, em 19 de novembro de 1945, contida no Acervo Curt Lange, sediado na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê: 2.1.032.431, com o seguinte texto em alemão: “Was Wissen Sie von Gerald Strang und Adolph Weiss?”.

IMAGEM 5 — Currículo de Adolph Weiss



Fonte: Programa de audição de música estadunidense.²²⁶

Pisk nasceu em Viena, na Áustria, onde teve oportunidade de estudar musicologia na Universidade e regência no Conservatório de música. Reis afirma que “[seus] professores de composição foram Franz Schreker e Arnold Schoenberg. Em 1912 e 1913, ele regeu muitas casas de ópera alemãs e, em 1920, regeu a Ópera de Câmara em Viena” (REIS, 1947, p. 282, tradução nossa).²²⁷ Os anos que se seguiram foram de uma carreira de sucesso, que incluiu regência em várias orquestras e uma premiação em 1925, ano no qual “ele recebeu o *Prêmio de Composição da Cidade de Viena*” (REIS, 1947, p. 282, tradução e grifos nossos).²²⁸ Como professor, Pisk atuou no Austro-American Conservatory, no município de Mondsee, próximo a Salzburg, entre 1931 e 1933. Três anos depois imigrou para os Estados Unidos, onde trabalhou em Nova Iorque como regente e professor e mais tarde foi ser professor de teoria na Universidade da Califórnia. Não é preciso muito para entender que Pisk e Schoenberg fizeram parte do mesmo *Freundschaftszyklus*, não só no período alemão, quando além de aluno Pisk fora também membro de uma sociedade presidida por Schoenberg:

A experiência única que Pisk tem para oferecer é ainda mais significativa tendo em conta as circunstâncias esotéricas que fizeram parte do *Schoenberg Verein*. Nesta sociedade musical privada, da qual Schoenberg foi presidente vitalício, nenhuma

²²⁶ Este programa está contido no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê ACL, 3.15.

²²⁷ His teachers in composition were Franz Schreker and Arnold Schoenberg. In 1912 and 1913 he conducted in many of German Opera Houses, and in 1920 he conducted the Chamber Opera in Vienna.

²²⁸ he received the *Prize of City of Vienna Composition*.

atividade da sociedade podia ser publicada em jornais ou periódicos, não havia publicidade e os críticos eram excluídos. (ANTOKOLETZ, 1985, p. 15, tradução nossa).²²⁹

Mas também nos Estados Unidos ambos os compositores tiveram uma trajetória parecida, culminando em suas colocações como professores Universitários na Califórnia. Pisk fora correspondente de Curt Lange, que, ao que tudo indica, também não era muito favorável aos críticos: “Espero ter notícias suas antes. Estou anexando alguns programas. Tudo é sempre tão difícil. Financiamento, músicos, ouvintes e aqueles "críticos" idiotas de música.” (LANGE, 1946, ACL, 2.1.036.987, tradução nossa).²³⁰ Lange e Pisk se corresponderam em alemão e também em espanhol: “Querido amigo Pisk, vou aproveitar umas linhas ao Dr. E. w. Doty para que ele remeta esta carta, pois estou muito apressado a caminho para o Chile” (LANGE, 1942, ACL, 2.1.024.275, tradução nossa).²³¹ Sobre seu projeto de periódico, feito com a colaboração de Koellreutter no Brasil, Lange escreveu a Pisk: “[A revista] *Música Viva* está paralisada no momento, por motivos que explicarei mais tarde, mas você deveria mandar um artigo sobre ‘a vida musical na Califórnia’” (LANGE, 1942, ACL, 2.1.024.275, tradução nossa).²³² Também sobre o BLAM, tomo V, comentou em outra correspondência: “Seu artigo já está composto e finalizado. O *Boletín V* será publicado em outubro (aproximadamente)” (LANGE, 1941, ACL, 2.1.019.363, tradução nossa).²³³ E, mais diretamente sobre Schoenberg, Lange pediu um favor

²²⁹ The unique experience that Pisk has to offer is all the more significant in view of the esoteric circumstances that were a part of the Schoenberg Verein. In this private musical society, in which Schoenberg was president for life, no activities of the society could be published in newspapers or periodicals, there was no advertising, and critics were excluded.

²³⁰ Trecho de correspondência enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Paul Pisk, em Redlands, na Califórnia, em 19 de novembro de 1946, contida no Acervo Curt Lange, sediado na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê: ACL, 2.1.036.987, com o seguinte texto em alemão: “Ich hoffe worher von Ihnen Nachricht zu erhalten. Anbei sende ich Ihnen eine Programme. Es ist alles immer sehr Schwer. Finanzierung, Musiker, Hörer und die idioten mit Musik ‘kritikern’”.

²³¹ Trecho de correspondência enviada por Curt Lange, de Buenos Aires, na Argentina, para Paul Pisk, em Los Angeles, Califórnia, nos Estados Unidos, em 12 de novembro de 1942, contida no dossiê 2.1.024.275, localizado no Acervo Curt Lange, sediado na Biblioteca Central da UFMG, com o seguinte texto em espanhol: “Querido amigo Pisk, voy a aprovechar unas líneas al Dr. E. w. Doty, para que el le remita esta carta, pues estoy muy de presa en camino a Chile”.

²³² Trecho de correspondência enviada por Curt Lange, de Buenos Aires, na Argentina, para Paul Pisk, em Los Angeles, nos Estados Unidos, em 12 de novembro de 1942, contida no dossiê 2.1.024.275, do Acervo Curt Lange, sediado na biblioteca Central da UFMG, com o seguinte texto em espanhol: “Música Viva está paralizada por el momento, por motivos explicarte más adelante, pero U.D debería mandar un artículo, quizás sobre ‘the musical life in California’”.

²³³ Trecho de carta enviada por Curt Lange, sem localidade de origem determinada, para Paul Pisk, em Redlands, na Califórnia, em 14 de julho de 1941, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê 2.1.019.363, com o seguinte texto em alemão: “Ihr Artikel ist schon gesetzt und fertig. Boletín V kommt im Oktober (ungefähr) heraus”.

interessante a Pisk: “P.S. Peça também de Schoenberg uma fotografia. Eu ficaria muito agradecido” (LANGE, 1942, ACL, 2.1.024.275, tradução nossa).²³⁴

Daniele Fugellie levanta a hipótese de que Curt Lange teria sido uma espécie de embaixador de Schoenberg na América Latina. Ela parte da análise de uma carta enviada em inglês de Lange para Weiss, na qual o compositor estadunidense faz referência a uma dedicatória de Schoenberg feita em uma foto endereçada “[ao] meu distinto embaixador, Kurt Lange, com os melhores votos” (WEISS *apud* FUGELLIE, 2015, p. 1, tradução nossa).²³⁵ Logo, uma informação que parece complementar o trecho seguinte de uma correspondência enviada de Lange para Paul Pisk: “Estou enviando hoje o Volume IV de Schoenberg com uma dedicatória, pedindo-lhe para nós e também solicitando sua foto com uma pequena dedicatória para o Instituto” (LANGE, 1941, ACL, 2.1.019.363, tradução nossa).²³⁶

Outro adepto do dodecafonismo que manteve relações com Lange fora Walter Piston, compositor de descendência italiana, professor de música em Harvard. Embora tenha tido a oportunidade de estudar em Paris com Nadia Boulanger, importante defensora do Neoclassicismo musical, Piston teve certas produções influenciadas pela técnica de Schoenberg:

Walter Piston, que fez uso mais bem frequente da escritura em doze tons, notadamente na sua *Primeira Sinfonia* e na sua *Partita para violino, viola e órgão*. Seu procedimento é tratar tonalmente o material. Ellis Kohs, Ross Lee Finney, Gerald Strang, Herrison Kerr, Lou Harrison, Virgil Thomson, León Kirchner, Roger Sessions, Samuel Barber (em sua *Sonata para piano*) e Aaron Copland (em seu *Quarteto para piano*) são outros tantos que empregaram as técnicas dodecafônicas em diversas formas. (CHASE, 1957, p. 719, tradução nossa).²³⁷

Nos Estados Unidos, Piston teve a composição da *Partita para violino, viola e órgão* comissionada pela Biblioteca do Congresso em 1944. Em 1942, a partitura de seu *Interlúdio para viola e violino* foi publicada no *Suplemento Musical* do BLAM, tomo V. Em adição, obras suas foram executadas na América Latina:

²³⁴ Trecho de correspondência enviada por Curt Lange, de Buenos Aires, na Argentina, para Paul Pisk, em Los Angeles, nos Estados Unidos, em 12 de novembro de 1942, contida no dossiê 2.1.024.275, localizado no Acervo Curt Lange, sediado na biblioteca Central da UFMG, com o seguinte texto em espanhol: “P.D. Pida también de Schoenberg una fotográfica. Se lo agradecería mucho”.

²³⁵ to my distinguished ambassador, Kurt Lange, with the best wishes.

²³⁶ Trecho de carta enviada por Lange, sem localidade de origem determinada, para Paul Pisk, em Redlands, Califórnia em 14 de junho de 1941, contida no Acervo Curt Lange, sediado na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê 2.1.019.363, com o seguinte texto em alemão: “Ich Schike heute Schönberg Band IV mit einer Widmung, bitte ihm um uns und verlange auch sein Bild mit einer kelineer widmung für das Institut”.

²³⁷ Walter Piston, quien ha efectuado uso más bien frecuente de la escritura en doce tonos, notadamente en su *Primera Sinfonía* y en su *Partita para Violín, viola y organo*. Su procedimiento es el de tratar tonalmente el material. Ellis Kohs, Ross Lee Finney, Gerald Strang, Herrison Kerr, Lou Harrison, Virgil Thomson, león Kirchner, Roger Sessions, Samuel Barber (en su *Sonata para piano*) y Aaron Copland (en su *Cuarteto para Piano*), son otros tantos que han empelado las técnicas dodecafónicas en varias formas.

Fico feliz em receber sua opinião sobre o *boletín*, tomo V, voltado principalmente para os Estados Unidos como assunto. Mais tarde, em volumes especiais, começaremos com a literatura científica. O *Suplemento* foi enviado ao Dr. Charles Seeger, e lhe será enviado prontamente. Seu trabalho será tocado em nossa temporada de inverno, aqui e em Buenos Aires. (LANGE, 1943, ACL, 2.1.025.277, tradução nossa).²³⁸

Para mais, o *Boletín*, tomo V, trouxe em seu escopo um artigo do então jovem musicólogo e compositor George Perle. Tal artigo foi intitulado *La evolución de la serie tonal, El sistema modal de Los doce tonos: Suite en el II modo de los 12 Tonos*, e fecha a seção dedicada exclusivamente à música estadunidense no BLAM, tomo V. Logo, é possível dizer que essa publicação foi organizada de uma maneira a dar um sentido histórico ao desenvolvimento musicológico da sociedade estadunidense? Visto que cada um dos artigos apresenta um tópico importante da vida musical daquele país, seria pertinente indagar se a escolha de um artigo específico dedicado a um pequeno estudo teórico feito a partir do serialismo, publicado no *Boletín* de Lange, guardaria uma intencionalidade específica em relação ao lugar do dodecafonismo serial nos Estados Unidos?

²³⁸ Trecho de carta enviada por Curt Lange, de Montevideu, para Walter Piston, na Universidade de Harvard, em Cambridge, em março de 1943, nos Estados Unidos, contida no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê ACL, 2.1.025.277, com o seguinte texto em inglês: “I am glad to have your opinion about the *boletín*, Tomo V, devoted principally to United States as an Issue. Later in special volumes, we can commence with scientific literature. The *Suplement* have been shipped to Dr. Charles Seeger, and will send it to you promptly. Your work will be played in our winter season, here and in Buenos Aires”.

IMAGEM 6 — Artigo de Perle

430 BOLETIN LATINO AMERICANO DE MUSICA V/5 (OCT. 1941)

Las doce formas modales son ilustradas a continuación en símbolos musicales:

FORMAS MODALES W y X, clave de DoFa#

Tonos vecinos

I

Tonos-ejes W

I II III IV V VI 6 5 4 3 2 1

Tonos-ejes X

I II III IV V VI 6 5 4 3 2 1

Tonos vecinos

II

Tonos-ejes W

I II III IV V VI 6 5 4 3 2 1

Tonos-ejes X

I II III IV V VI 6 5 4 3 2 1

Tonos vecinos

III

Tonos-ejes W

I II III IV V VI 6 5 4 3 2 1

Tonos-ejes X

I II III IV V VI 6 5 4 3 2 1

Cuando transponemos nuestras tablas en su integridad, podemos considerar que los respectivos modos están expuestos en una nueva clave (11). Por razones ya da-

(11) Como ya se ha explicado en la nota 8, el término *key* se halla alejado de toda conexión con la tonalidad y se refiere únicamente al transporte de una serie de relaciones tonales a un nuevo grado de tono.

Fonte: *Boletín Latino Americano de Musicología*, tomo V, 1942.²³⁹

²³⁹ LANGE, Francisco Curt. *Boletín Latino Americano de Música — Suplemento Musical*, Tomo 5. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1942.

Decerto, Perle não só representa esta predileção de certos músicos estadunidenses pela técnica de composição de Schoenberg, como ainda, neste caso mais especificamente, pelo trabalho de Alban Berg. Segundo Botstein, “[*embora*] os escritos de Perle abranjam todo o tema da prática composicional dodecafônica, foi ele quem identificou Berg como a figura definidora da Segunda Escola Vienense” (BOTSTEIN, 2010, p. 4, tradução nossa).²⁴⁰ Outro ponto relevante é o fato de Perle ser o representante mais jovem da música e da musicologia de seu país à época.

Entre os compositores americanos jovens dedicados à técnica de doze tons se distingue, tanto como teórico de ideias originais como autor de obras musicais de marcada individualidade de estilo, George Perle, nascido em 1915. Estudou composição com Ernst Krenek. Dentro da área dodecafônica, a qual usa livremente, Perle há experimentado com a estrutura modal. É, por isso, um dos que seguiram o conselho de Schoenberg para evitar a ortodoxia. (CHASE, 1957, p. 716, tradução nossa).²⁴¹

Apesar dessa precoce e notável proeminência, o nome de George Perle não figurou no importante livro de Claire Reis, *Composers in America*, escrito em 1947, no qual a autora faz um levantamento histórico dos compositores e da produção estadunidense. Porém, Chase teve o cuidado de apresentá-lo em seu capítulo dedicado aos dodecafonistas, já referenciado neste capítulo: “Perle, que faz parte do corpo de professores da Universidade de Louisville, em Kentucky, escreveu diversos estudos teóricos, entre os quais se encontram ‘Evolución de las filas Tonales’” (CHASE, 1957, p. 716, tradução nossa).²⁴² Kerman também destacou os estudos teóricos de Perle em seu *Musicologia*, encaixando-o em “uma ala tradicionalista ou *transformacionista* da teoria modernista” (KERMAN, 1987, p. 124, grifo do autor).

O título do segundo livro de Perle, *Twelve-Tone Tonality*, é significativo de sua orientação tradicional; embora esse livro seja seu testamento pessoal acerca da teoria de composição — ou seja, de fato, uma leitura privada do serialismo em que ele baseia sua prática como compositor. (KERMAN, 1987, p. 124).

Outro livro de Perle apontado por Kerman como uma obra descritiva foi o publicado anteriormente a este, *Serialism and Atonality*: “Eu chamaria de uma obra descritiva à medida em que codifica princípios derivados da prática de outros compositores, no caso Schoenberg,

²⁴⁰ Although Perle’s writings span the entire subject of twelve-tone compositional practice, it was he who identified Berg as the defining figure in the Second Viennese School.

²⁴¹ Entre los compositores americanos jóvenes dedicados a la técnica de doce tonos se ha distinguido, tanto como teórico de ideas originales como autor de obras musicales de marcada individualidad de estilo, George Perle, nascido em 1915, Estudió composición con Ernest Krenek. Dentro del área dodecafónica, a la que usa libremente, Perle há experimentado con la estructura modal. Es, por lo tanto, uno de los que han seguido el consejo de Schoenberg de evitar a ortodoxia.

²⁴² Perle, que forma parte del cuerpo de profesores da Universidad de Louisville, en Kentucky, ha escrito diversos estudios teóricos entre ellos que se encontra “Evolución de las filas Tonales”.

Berg e Webern” (KERMAN, 1987, p. 124). Já o trabalho de Perle sobre as óperas de Alban Berg foi entendido por Kerman como um trabalho de crítica, “não sendo raro nos autores da ala *transformacionista* da teoria moderna um pendor para crítica” (KERMAN, 1987, p. 124, grifo do autor).

Em 1941, um ano antes da publicação do BLAM, tomo V, Lange escreveu para George Perle sugerindo que alguns compositores latino-americanos pudessem participar de um evento do New Group of Chicago:

Enviei-lhe cinco obras até agora: Surffern, Cluzeau-Mortet, Engelbrencht, Estrada e Ponce. Em breve você receberá mais obras. Peço que inclua em suas audições aquelas que são modernas e se movem aproximadamente em sua direção, para que possam aparecer nas audições privadas do *New Music Group* of Chicago. Sempre aguardo suas notícias e, sem mais delongas, envio-lhe minhas cordiais saudações e sou grato pelos endereços que você me forneceu. (LANGE, 1941, ACL, 2.1.021.241, tradução nossa).²⁴³

Como se vê, Lange se manteve conectado com nomes que compunham direta e indiretamente a rede de Schoenberg, e essas interseções entre suas redes foram cruciais para o desenvolvimento do projeto *interamericanista* de Lange, bem como para a entrada na América Latina do método de composição fundamentado por Schoenberg. Como exemplo mais próximo e local, é sempre oportuno registrar a influência de Lange nos empreendimentos de *Música Viva* de Koellreutter no Brasil. Ademais, outra importante compositora que tem trabalhos influenciados pela técnica de Schoenberg foi Ruth Crawford, segunda esposa de Charles Seeger, que mais tarde se dedicaria exclusivamente à musicologia comparada, abandonando uma brilhante carreira de compositora. Crawford teve também uma peça sua, *Suíte para flauta*, publicada no *Suplemento Musical* do *Boletín Latino Americano de Música*. Em suma, o casal Seeger teve uma importância singular para o projeto *interamericanista* de Curt Lange.

²⁴³ Carta enviada por Curt Lange, sem localidade do envio indicada, para George Perle, em Chicago, Illinois, em 24 de novembro de 1941, contida no Acervo Curt Lange, sediado no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê: ACL, 2.1.021.241, com o seguinte texto em espanhol: “He enviado a U.d. hasta ahora 5 obras: Surffern, Cluzeau-Mortet, Engelbrencht, Estrada y Ponce. Pronto recibirás otras obras más. Le ruego que incluya en sus audiciones los que son modernos, y se mueven aproximadamente en la tendencia de UD, de manera que pueden figurar en las audiciones privadas del New Music Group of Chicago. Espero siempre sus noticias, y sin otro particular, le saludo muy cordialmente, y agradecido por las direcciones que me facilita”.

4 O CASO SEEGER

4.1 Os intelectuais da Música

Refiro-me a uma classe de homens que chamarei os intelectuais [*clreres*] designando por esse nome todos aqueles cuja atividade, por essência, não persegue fins práticos, e que, obtendo sua alegria dos exercícios da arte ou da ciência ou da metafísica, em suma da posse de um bem não temporal, dizem de certa maneira: “Meu reino não é deste mundo.”. (BENDA, 2007, p. 144).

Quando pensamos no campo da musicologia e em seus desdobramentos dentro do universo acadêmico — sua luta original em busca de uma delimitação como disciplina séria; seu esforço para uma aproximação das ciências naturais; enfim, seu desejo de figurar com um estudo importante no contexto das ciências sociais —, debruçamo-nos também em uma questão específica: qual o lugar da musicologia no campo político e cultural, para além das práticas que hoje se desenvolvem no âmbito das universidades? Decerto, muitos nomes da musicologia, sobretudo no século XX, mostraram sua importância em âmbitos que superam os limites deste universo institucional. E tais atuações foram inclusive importantes para a implementação da musicologia como um estudo específico dentro das universidades. Neste contexto, poderíamos também nos perguntar se este campo por si só faz de musicólogos intelectuais ou se simplesmente os conserva como homens letrados em alta cultura, uma vez que seu objeto de estudo, e a relação que matém com ele, pode ter contornos deveras parnasianos. Vale a pena tentar trazer alguma contextualização sobre o que são e o que representam no campo acadêmico as duas principais orientações de pesquisa em música. E como as opções epistemológicas, já históricas, que as distinguem neste campo de certa forma também organizam suas posições no campo da cultura.

Em sua aula inaugural no *IV Congreso da Asociación Regional para América Latina y el Caribe*, de La Sociedad Internacional de Musicología, Daniel Chua tentou propor, por meio de suas reflexões sobre a globalização da musicologia, algumas soluções para o eterno conflito entre correntes que historicamente optam por diferentes epistemologias. Trata-se da dicotomia entre a musicologia histórica, geralmente ligada à história da música ocidental — em especial a que se liga às tradições concertantes da música europeia e de seus compositores —, e a etnomusicologia como uma disciplina que vai estudar todo o fato musical que não se liga diretamente à história da música ocidental. Evidentemente, estamos tratando de uma perspectiva conceitual generalista sobre o rico universo conceitual e histórico que se liga às duas tendências acadêmicas.

No caso da musicologia histórica, esta, embora permaneça ainda ligada a metodologias da história na maior parte do seu escopo de trabalho, vem sofrendo uma pressão interna dentro de seu próprio campo para a ampliação de suas perspectivas metodológicas e conceituais. E, mesmo que originalmente seu foco seja a contextualização histórica dos processos composicionais ou, em uma última instância, a escrita da história da música por meio da vida dos compositores e de suas opções estéticas, admite-se cada vez menos uma escrita da história da música que não relacione os artistas aos contextos históricos, políticos e culturais em que se inseriram.

Mesmo que nos dias de hoje já consigamos ver um reflexo de processos progressistas no seio desta tendência, como trabalhos que abordam a história da música por meio da vida e das dificuldades de intérpretes de específicos estilos musicais, como é o caso do trabalho de Carol Oja sobre a cantora lírica afro-descendente Marian Anderson e sua carreira nos Estados Unidos, ou alguns trabalhos que sob o título de *popular music studies* se inclinam a desvendar contextos e desfechos sociais por meio da história de nomes, movimentos ou artistas da música popular, como, por exemplo, a história da música do grupo Clube da Esquina, de Belo Horizonte, ou como o trabalho de Carlos Sandrone sobre as bases da música popular urbana brasileira, precisamos admitir que o grosso da produção em musicologia, principalmente no Brasil, é a história dos compositores. A esse respeito, Spencer Espinosa nos ajuda a entender como esta dicotomia, que se relaciona com o estado positivista da orientação histórica do século XIX, definiu de certa forma as orientações das duas correntes acadêmicas:

Devido à hegemonia intelectual e à orientação positiva que a historiografia europeia do século XIX detinha, a divisão cartesiana da musicologia em musicologia histórica e musicologia sistemática estabelecia explicitamente uma diferenciação entre aquelas áreas mais próximas da ideia de ciência (musicologia histórica, segundo a noção de “história” da época) e aquelas mais distantes ou não diretamente ligadas à evolução sincrônica da história da música (musicologia sistemática). (ESPINOSA, 2011, p. 30, tradução nossa).²⁴⁴

É um ponto importante para esta discussão situar a incompatibilidade epistemológica que circunda as duas correntes dentro da musicologia. Um verdadeiro campo de batalha se apresenta na estrutura acadêmica da música:

Em algumas partes do mundo, as inúmeras áreas de estudo nas quais a musicologia foi fragmentada são o produto de uma história complexa de polêmicas contenciosas.

²⁴⁴ Debido a la hegemonía intelectual y orientación positiva que ostentó la historiografía decimonónica europea, la división cartesiana de la musicología en histórica y sistemática instaló explicitamente una diferenciación entre aquellas áreas más cercanas a la idea de ciencia (musicología histórica, según noción de “historia” de dicha época) y aquellas más lejanas o no vinculadas directamente con la evolución sincrónica de la historia de la música (musicología sistemática).

No passado, o desenvolvimento da musicologia seguia um processo semelhante ao da representação binária das células biológicas: ao se dividirem, os grupos se separavam em células independentes. Isto é especialmente relevante no caso dos Estados Unidos, onde as fronteiras — entre musicologia histórica, etnomusicologia, teoria, cognição, som, etc. — são traçadas em trincheiras de batalha; os grupos competem por ascendência, posições, alunos, espaço acadêmico e seus próprios interesses. (CHUA, 2020, p. 4-5, tradução nossa).²⁴⁵

Entretanto, a distinção sistemática das duas vertentes no campo de pesquisa da música não se originou no século XX. Precisaremos anteceder nosso recorte temporal para entender a importância dos trabalhos de Guido Adler²⁴⁶ para as organizações que ainda vigoram no campo acadêmico da música.

Segundo Espinosa, teria sido com base nos estudos de Adler, sobretudo o que podemos inferir após a leitura de seu artigo “Enfoque, método y objetivo de las ciencias de la música”, de 1885, que pela primeira vez se estabeleceu com clareza a distinção no interior da musicologia, qual seja:

A musicologia sistemática, que abarca questões não históricas, como o estudo comparado da música ocidental por meio da análise musical, da composição, da estética da música, da educação musical e do folclore; e a musicologia histórica, da qual advinham a história da música e das formas musicais, a teoria da música e a organologia. (ESPINOSA, 2011, p. 29-30, tradução nossa).²⁴⁷

Como se vê já no princípio desta diferenciação, as questões epistemológicas que a determinaram conduziram a duas bases distintas, com uma orientação de trabalho que embasaria assim duas disciplinas no universo da pesquisa em música, pois:

Embora Adler esclareça que se podia dar um enfoque histórico à musicologia sistemática, esta distinção terminou por instalar uma divisão de trabalho nas investigações vinculadas ao conhecimento musical, estabelecendo as bases para o

²⁴⁵ En algunas partes del mundo, las numerosas áreas de estudio en que la musicología a sido fragmentada son producto de una compleja historia de polémicas contenciosas. En el pasado, el desarrollo de la musicología siguió un proceso similar al de la fispon binaria de células biológicas: al dividirse, los grupos se separan en células independientes. Esto es especialmente relevante en el caso de los Estados Unidos, donde las fronteras — entre musicología histórica, etnomusicología, teoría, cognición, sonido, etc. — se conciertern em trincheras de batallas; los grupos compiten por ascendencia, puestos, estudiantes, espacio académico y por sus propios intereses.

²⁴⁶ ADLER, Guido. (1855-1941). Musicólogo e escritor morávio-austriaco, autor do célebre artigo “Enfoque, método e objetivo das ciências da música” (Umfang, methode und Ziel der Musikwissenschaft). Sua produção acadêmica repercutiu no desenvolvimento conceitual das vertentes da musicologia histórica e da etnomusicologia no seio da pesquisa em música, bem como influenciou a produção acadêmica de Charles Seeger.

²⁴⁷ La musicología sistemática, que abarca cuestiones no históricas, como el estudio comparado de la música ocidental por medio del análisis musical, la composición, la estética de la música, la educación musical y el folclore; y la musicología histórica, donde tenían cabida la historia de la música e de las formas musicales, la teoría de la música y la organología.

surgimento de uma disciplina histórica e de outra não histórica. (ESPINOSA, 2011, p. 30, tradução nossa).²⁴⁸

Adler destacou o folclore como parte do campo de estudos da musicologia comparada. Mais tarde, com a politização da terminologia *folclore*, entendida como o estudo da música dos outros, e com outros problemas que precisou enfrentar para se estabelecer com disciplina no campo da música, a musicologia comparada abre caminho para a edificação daquilo que hoje conhecemos como etnomusicologia:

Assim, a musicologia comparada, que mais tarde se tornaria a antecessora da etnomusicologia, consolidou-se por meio da exacerbação de suas diferenças com outros tipos de conhecimento. E, ao estabelecer esses limites, ela estava definindo suas fronteiras, delimitadas a partir de uma definição do seu objeto de estudo, bem como de algumas formas de estudá-lo. (ESPINOSA, 2011, p. 32, tradução nossa).²⁴⁹

É preciso pontuar que o impacto da pesquisa musicológica, sobretudo na América, não se deu somente no campo acadêmico propriamente dito, ligado às universidades. Pelo menos não na primeira metade do século XX, período em que a musicologia não transitava quase que exclusivamente nas universidades. Naquele contexto, precisamos destacar o papel importante de homens que se dedicaram à pesquisa da música, à investigação das fontes e dos arquivos musicais, muitas vezes contando com o apoio das instituições políticas e governamentais. E o ingresso deles na vida pública seria uma consequência inevitável de seus atos intelectuais.

Este papel não coube somente a Charles Seeger, que por meio do pioneirismo de suas atividades musicológicas acabou por fundar o primeiro curso de musicologia em nível superior, pois mais outros nomes se engajaram de forma quase missionária no afã de organizar as práticas musicológicas no grande continente americano. Embora muitos estivessem ligados a instituições universitárias, foi no campo da política propriamente dito que precisaram atuar.

A importância dos intelectuais para o campo da cultura é ainda uma questão deveras contemporânea, visto que a mudança dos modos de produção não só interferiu nos meios de obtenção do conhecimento, mas deslocou profundamente o lugar da dita alta cultura no seio da sociedade. E a literatura, a poesia, a filosofia e as artes que se mantiveram em um patamar de bens culturais mais elevados parecem ter reduzido seu valor a partir era da reprodutibilidade.

²⁴⁸ Aunque Adler aclara que se podría dar un enfoque histórico a la musicología sistemática, esta distinción terminó por instalar una división de trabajo en las investigaciones vinculadas al conocimiento musical, estableciendo las bases para el surgimiento de una disciplina histórica y otra no histórica.

²⁴⁹ Así, la musicología comparada, que se convertirá posteriormente en la antecessora de la etnomusicología, fue consolidando-se a partir de la exacerbación de sus diferencias con otra clase de conocimientos. Y al ir fijando estos límites fue definiendo sus fronteras, delimitadas a partir de una definición de su objeto de estudio así como de algunas formas para estudiarlo.

Em suma, defender a causa da cultura, a partir do século XX, pareceu para muitos um dever inevitável.

Porém, parece confuso descrever, ou ainda ordenar, certos conceitos importantes para entender a organização dos intelectuais no século XX, visto que a cultura já não pode mais ser confundida com a erudição, nem os nacionalismos com as nações. Assim, os *Sonetos* de Camões ou o neoclassicismo de Ricardo Reis²⁵⁰ podem ainda ser elencados aos elementos de uma cultura nacional, entretanto não podem mais ser protegidos como “a cultura de Portugal”, haja vista que as culturas passam a ser domínios que circulam, se emaranham dentro da sociedade-nação e trazem consigo um fazer humano que precisa ser considerado a partir do universo em que os agrupamentos sociais são estabelecidos, não mais a partir de uma dominância cultural que se estabeleceu historicamente. Visto de outra forma, a cultura da elite não pode mais ser tida como dominante, mediante os novos olhares para as culturas e seres culturais a partir do século XX.

Neste contexto, podemos observar uma tentativa sistemática de afastamento dos ideais artístico-culturais europeus com o fim de referenciar uma produção cultural que pudesse refletir os avanços identitários na América. E foi deste engajamento que muito da musicologia moderna americana teve seu desenvolvimento ao longo do século XX. Quando retornamos à produção musicológica a partir da década de 1920, por exemplo, podemos perceber como a cultura e a nação ocuparam um lugar de destaque nas atividades políticas e como foi preciso recrutar no seio das práticas musicais homens que, apesar de sua longa trajetória na vida musical de seus países, passariam a atuar no universo político como intelectuais.

A noção de *intelectual*, no século XX, não vai se sustentar nas aspirações quase parnasianas de Bendá, visto que o impulso que os motiva, após *l'affaire Dreyfus*,²⁵¹ não é mais manter limpo e intocado o cristal vivo do conhecimento ou da erudição. Logo, não seria mais possível associar os intelectuais a uma vida clerical desconectada das questões práticas do mundo em que vivem. Neste contexto, não faz mais sentido preconizar uma neutralidade,

²⁵⁰ Famoso por ser um dos heterônimos de Fernando Pessoa, criado pelo poeta português para escrever poemas pagãos, neoclássicos.

²⁵¹ Segundo Cintia Rufino Franco da Silva, “O caso *Dreyfus* foi um equívoco do judiciário francês culminando em um escândalo político, ocorrido na última década do século XIX. O oficial de artilharia do exército francês, de origem judaica, Alfred Dreyfus, foi acusado de vender segredos militares a um adido alemão, já que o pano de fundo se trata da Guerra Franco-Prussiana. Sua condenação pautou-se em documentos falsos e o escritor Emile Zola redigiu uma carta aberta ao presidente francês, publicada no jornal parisiense acusando o exército de ter condenado um inocente de maneira falsa e deliberada” (SILVA, 2013, p. 1). O posicionamento de intelectuais perante este equívoco, sobretudo de nomes como o do escritor Émile Zola, que foi autor de uma carta aberta em defesa do capitão Dreyfus, é um marco para aquilo que passaria a definir o intelectual após o dito equívoco jurídico: o engajamento.

mesmo em termos de campo de conhecimento acadêmico, já que, ao contrário, o que se inaugura é uma ideia de compromisso intelectual, “compromisso com uma projeção de transformação da sociedade em uma configuração de autoconhecimento autonômico e identitário” (CRESPO, 2016, p. 14, tradução nossa).²⁵²

Em âmbito nacional, o escritor e musicólogo Mário de Andrade, notório pela diversidade de seus trabalhos e por sua importância para o desenvolvimento do campo da cultura brasileira, se tornou, na visão de Sérgio Miceli, um exemplo do engajamento intelectual no Brasil:

A voltagem de ambição e o fenomenal apetite produtivo estão na raiz das frentes de trabalho em que desdobrou o projeto de intervenção na vida nacional: poeta, ensaísta, jornalista, cronista, crítico e historiador de música e artes plásticas, contista, folclorista, pesquisador de campo, estudioso de assuntos brasileiros, *carteador* inveterado, administrador e consultor de política cultural, legislador ousado em matéria de patrimônio histórico, colecionador de arte popular e erudita. (MICELI, 2009, p. 162, grifo do autor).

Decerto, a diversidade de suas intervenções no campo político-cultural e sua produção como escritor modernista parecem ter em definitivo nominado suas posições no campo cultural brasileiro.

Nos anos 1930, ao tempo da gestão no Departamento de Cultura, [*Andrade*] concebeu políticas setoriais — bibliotecas, arquivos, discografia, folclore — afinadas com seus interesses, como que ensaiando na capital paulista um prenúncio institucional do que viria a ser a gestão Capanema no regime Vargas. (MICELI, 2009, p. 167).

Quando o assunto é Mário de Andrade, suas atividades no campo da música não são suficientes para nos orientar. Porém, é preciso destacar que nosso intelectual não só esteve à frente do mais ambicioso projeto de construção da identidade nacional brasileira, levado a cabo junto à estrutura política do governo de Getúlio Vargas, mas também foram de sua autoria inúmeros trabalhos de pesquisa na área de musicologia comparada. Suas “coletas” de música “folclórica” ainda são documentos importantíssimos para a história da musicologia brasileira.

Em 1938, Mário de Andrade esteve à frente de um importante projeto de reconhecimento da diversidade cultural do país. Depois de inúmeras viagens ao Norte e ao Nordeste do Brasil, ele idealiza a *Missão Folclórica*, a partir de sua posição política que ocupou no Departamento de Cultura de São Paulo. Entre fevereiro e julho de 1938, uma comitiva formada por nomes como o arquiteto folclorista Luís Saia, o técnico de som Martin Braunweiser

²⁵² Compromiso con una proyección de transformación de la sociedad en una configuración de auto reconocimiento autonómico identitario.

e outros dois especialistas viaja ao Norte e ao Nordeste brasileiros para registrar a produção musical e folclórica destas regiões.

Evidentemente, este foi um tempo em que o uso da nomenclatura *folclore*, e seus derivados *folcloristas*, *folclórica*, *folclorismo*, não havia sofrido o peso das politizações contemporâneas dos vocabulários. A partir desse pressuposto, “Mário tirou o máximo de vantagens do surto cultural na *Pauliceia Desvairada*, ao viabilizar as frentes de empenho em que foi infundindo as pegadas de um projeto alentado, jamais se contentando em confinar as incursões literárias a um gênero exclusivo” (MICELI, 2009, p. 167). A missão de Mário de Andrade fez parte de seu projeto de construção identitária para o Brasil, o que refletiu em outras fases de sua participação política governamental e diretamente na produção de música erudita brasileira.

Assim, as associações com a *pauliceia desvairada* parecem ter limitado a visão da vida e da obra deste importante modernista brasileiro, “[sua] trajetória foi se viabilizando em meio às transformações conducentes ao surto de renovação cultural em São Paulo, nas décadas de 1920 e 1930, num contexto de débâcle econômica, social, política e ideológica do antigo regime republicano” (MICELI, 2009, p. 164).

Contudo, Miceli não enumerou os avanços de Mário de Andrade em seu projeto de nacionalismo, que vigorou como uma escola, muitas vezes criticado pelo seu caráter restritivo em relação às produções musicais tidas como coerentes ao nacionalismo que professou. Esse projeto vinha sendo estudado com grandes avanços na musicologia brasileira, o que repercutiu, por exemplo, na criação da Escola Guarnieri,²⁵³ por consequência da história de muitos músicos que se associaram ao compositor paulista Camargo Guarnieri.

Mário de Andrade não foi somente um intelectual da cultura, posto que o projeto *andradino*, como nomeou Miceli, ultrapassou as políticas culturais. Andrade ocupou o lugar de pensador da música e trouxe com suas posições políticas avanços para a musicologia e para a construção identitária da música brasileira. Todavia, o que Miceli e outros pesquisadores da história dos intelectuais parecem ignorar é que a música não é, como no caso de Mário de Andrade, um mero componente na variedade de sua produção, notadamente conhecida por sua incursão na literatura, na qual títulos como *Macunaíma* (1928) e *Amar, Verbo Intransitivo* (1927) passaram a referenciar sua produção intelectual.

²⁵³ Escola Guarnieri, ou a Escola Paulista, é formada por compositores ex-alunos de Mozart Camargo Guarnieri, que, após a polêmica da carta aberta de 1950, passa a ocupar um lugar referente para a formação de novos compositores, de modo que sua tentativa aparente foi preencher a lacuna deixada pela morte de seu mentor, Mário de Andrade. Entre os compositores que se ligam à Escola Guarnieri estavam de Osvaldo Lacerda, Lina Pires de Campos, Marlos Nobre, Almeida Prado, Villani-Côrtes, Nilson Lombardi, Maria José Carrasqueira.

Para entender a importância dos atos intelectuais de Mário de Andrade, será preciso refletir primeiro sobre a importância dos intelectuais da música e da própria música para a construção das políticas culturais que ainda têm um impacto na nossa forma de compreender o mundo da cultura e sua importância política. Entretanto, para entender a importância dos intelectuais no campo da cultura, é também relevante pontuar como eles precisaram, em certa medida, superar a relevância de sua própria produção intelectual e artística, como uma etapa para seu reconhecimento como intelectuais.

Assim, originalmente, o conjunto dos intelectuais aparece como uma variedade de homens que tendo adquirido alguma notoriedade por trabalhos que dependem de sua inteligência (Ciências exatas, ciências aplicadas, medicina, literatura, etc.) abusam dessa notoriedade para sair do seu domínio e criticar a sociedade e os poderes estabelecidos em nome de uma concepção global (vaga ou precisa, moralista ou marxista) do homem. (SARTRE, 1994, p. 15).

Um dificultador para um estudo mais ampliado dos intelectuais da música para aqueles que, como Miceli, se debruçaram a dar-lhes reconhecimento é a dificuldade de se trabalhar com o universo hermético das musicologias que embasaram suas carreiras. O próprio Kerman traz argumentos que podem nos ajudar neste entendimento:

Todos compreendem o que é musicologia, pelo menos de modo geral. A teoria musical é entendida de forma muito mais restrita, até por músicos, e para os não músicos é geralmente um livro fechado. É temerário censurar estes últimos, pois a teoria musical é, invariavelmente, de natureza técnica, tornando-se às vezes proibitiva. (KERMAN, 1987, p. 3).

Mas o caráter proibitivo dos estudos em música, que poderia reduzir a produção musicológica a um primado dos técnicos, não determinou o escopo de atuação de seus intelectuais. E principalmente na primeira metade do século XX, período no qual a cultura e a construção da identidade passam a ser uma tarefa importante para os governos, esses inteligentes e engajados homens da música foram recrutados e atenderam ao chamado governamental para auxiliar na construção de projetos identitários feitos a partir da música.

A esta altura, não podemos descartar os atos de fala de Ives, em seu *Essays*, que reivindicam um lugar de fala para alguém que supostamente deveria somente entreter ou, mais especificamente no caso de Ives, se calar. Podemos dizer que talvez seja Ives quem inaugura esta tendência, cada vez mais marcada nos homens da música, de dizer, a partir das suas concepções obtidas na prática da música, aquilo que precisa ser modificado na sociedade. “Ora, é verdade que o intelectual é alguém que se mete no que não é da sua conta” (SARTRE, 1965, p. 15). Nesse sentido, os atos de fala aqui repercutem como atos intelectuais. E é a partir destes que muitos projetos são levados a cabo. O *Americanismo Musical do Norte* é um exemplo disso.

Quantas vozes não engrossam este coro da importância da valorização da música estadunidense e quantos outros atos intelectuais não se ligam ao pioneirismo que Ives teve ao sinalizar o *folk* e o *soul* como elementos possíveis para a composição em uma perspectiva estadunidense? Decerto, com a edificação de um campo acadêmico em musicologia nos Estados Unidos, para o qual os esforços de Charles Seeger foram fundamentais, podemos perceber que muitos outros músicos passam a compor o campo das práticas intelectuais estadunidenses.

Evidentemente, ser intelectual não quer dizer ser intelectual engajado. Porém, quando voltamos nosso olhar para o panorama da música estadunidense no século XX e os esforços empreendidos para a naturalização de uma música que pudesse ser tida como a música dos Estados Unidos, vamos nos deparar com um forte esquema de cooperação entre homens e mulheres que tiveram suas vidas vinculadas à produção musical daquele país.

Assim, do projeto de construção da recepção da música modernista e ultramodernista estadunidense à edificação da música folclórica como um elemento intransponível para a distinção da música dos Estados Unidos, foi necessário um extenso e organizado esquema de cooperação entre músicos e profissionais da música, o que torna impossível dissociar tal esforço de um sistema real de atos intelectuais.

Portanto, a importância de Seeger para o campo da cultura dos Estados Unidos tem certa sincronicidade com o projeto de Mário de Andrade no Brasil, ambos intelectuais que em uma parte de suas vidas passam a ocupar funções burocráticas junto a governos, com objetivos profissionais próprios que acabaram por desencadear processos importantes para a organização do campo da música em seus países.

4.2 Charles Seeger

Seeger sempre trabalhou para promover a música que vem de “baixo”, em lugar da música imposta “de cima”.
(KERMAN, 1987, p. 216).

Quando ampliamos nosso olhar em uma perspectiva interamericana, vamos perceber certas similaridades entre o nacionalismo de Mário de Andrade e o *Americanismo Musical* protagonizado no Norte, sobretudo quando tomamos como exemplo a participação de um outro intelectual da música nos contextos políticos que ajudaram a edificar aquele americanismo. O nome em destaque aqui é de Charles Seeger, que, além de ter tido filhos ilustres na cena musical, como a cantora *folk* Peggy Seeger²⁵⁴ e o cantor, tocador de banjo e etnomusicólogo Peter

²⁵⁴ SEEGER, Margaret. (1935-). Ou Peggy Seeger, como ficou conhecida artisticamente, é uma cantora e letrista estadunidense, e foi casada com o também cantor Ewan MacColl. Como ele era inglês, Peggy viveu mais de

Seeger,²⁵⁵ foi um dos expoentes do moderno pensamento musical estadunidense, sendo por vezes tratado pelo público como filósofo da música e como pioneiro na implementação da musicologia como disciplina acadêmica.

O pioneirismo de Seeger como musicólogo e etnomusicólogo foi determinante para nomear suas práticas musicais e políticas nos Estados Unidos. Como se não bastasse, o longo²⁵⁶ patriarca dos Seegers fora um importante expoente da vanguarda experimentalista na primeira metade do século XX. Esteve ligado a grupos de orientação comunista nos Estados Unidos, além de ter tido uma participação efetiva na política proposta pelo ex-presidente Franklin Delano Roosevelt para a construção de um relacionamento interamericano a partir da Política da Boa Vizinhança, o que evidentemente favoreceu a presença cultural estadunidense na porção sul do continente americano.

Como já foi dito na introdução da tese, Seeger embora seja estadunidense, nasceu no México. A presença dos Seegers no México se deu por causa da situação profissional do pai, que conduziu a família para a porção Sul da América do Norte. Os “anos mexicanos” marcaram profundamente as percepções artísticas e intelectuais de Charles Seeger, “[ele] passou alguns dos seus anos de formação no México, à sombra da América do Norte flagrantemente imperialista, com ideias decididas sobre a América Latina e qualquer outra civilização que quisesse desafiar a sua supremacia” (PESCATELLO, 1992, p. 1, tradução nossa).²⁵⁷

Entretanto, seu nascimento no México não apagou o rastro da herança cultural que o nome Seeger guarda em si de suas origens da Nova Inglaterra, como ele mesmo pesquisou:

Seeger conseguiu mapear a genealogia de suas famílias na Nova Inglaterra por mais de dois séculos. Seus pais falavam alemão de um lado e inglês do outro. Seeger original, Karl Ludvig, de *Wuttemberg*, no vale do rio Neckar, traçou sua ascendência

60 na Inglaterra. Junto com o marido, Peggy fundou o The Critics Group, que ligava pessoas interessadas em aplicar melhor as técnicas da música folclórica e do drama ao folk revival de que participavam.

²⁵⁵ SEEGER, Peter. (1919-2014). Foi um músico popular, etnomusicólogo e compositor estadunidense. À parte sua filiação, Peter Seeger alcançou sucesso tanto como artista popular quanto como pesquisador acadêmico. Foi membro da banda The Weavers, com a qual atingiu, nos anos 1950, com a canção "Goodnight, Irene", o primeiro lugar na parada da *Billboard* por 13 semanas consecutivas. Também atuou como ativista dos direitos civis e contra a guerra nos anos de 1960.

²⁵⁶ Seeger morreu aos 92 anos em 7 fevereiro de 1979, na Nova Inglaterra, dois anos depois da publicação de *Studies in Musicologie, 1935-1975*. Segundo Pescatello, sua longevidade e persistência foi atribuída por muitos à sua dieta e aos exercícios físicos, porém a autora prefere acreditar que foi sua preocupação constante com ideias, com processos o que o manteve de certa forma funcionando sempre com a maior potência, algumas vezes 24 horas por dia. (PESCATELLO, 1992, p. 7).

²⁵⁷ He spent some of his formative years in Mexico, in the shadow of blatantly imperialistic North America with decided ideias about Latin America and any other civilization that sought to challenge its supremacy.

até um cruzado, em *Gebhardus* de Seeg. (PESCATELLO, 1992, p. 4, tradução e grifos nossos).²⁵⁸

Embora seja nítida a importância da experiência protagonizada por Charles Seeger no México, sobretudo para o seu interesse na construção de redes interamericanas de musicologia, precisamos ressaltar que o histórico cultural e familiar na Nova Inglaterra e a herança cultural anglo-saxônica também tiveram um peso significativo em sua formação:

O México e a relação entre a América do Norte e a América do Sul permaneceram um fator crítico ao longo da vida de Seeger, tanto cultural como intelectualmente. Mas esta afinidade foi sempre cuidadosamente equilibrada pelas tradições anglo-saxônicas, pois Seeger foi um produto da sociedade, da estrutura familiar e dos valores da Nova Inglaterra. (PESCATELLO, 1992, p. 1, tradução nossa).²⁵⁹

É possível traçar certos paralelos entre a carreira de Seeger e a de seu contemporâneo, da Nova Inglaterra, Charles Ives. Não somente no que diz respeito ao pioneirismo de Ives em relação à valorização da cultura musical autóctone estadunidense, mas também em outros pontos importantes para o entendimento da carreira de Seeger.

Assim como Ives, Seeger teve grande influência do pai em sua formação musical inicial. Embora não tenha ocupado funções de destaque na música, como o pai de Ives, que fora chefe de bandas, o pai de Seeger foi um amante da música e a praticou de forma amadora, inclusive como compositor, o que teve grande impacto na formação do filho. “[*Meu pai*] era um bom amador em música; tocava órgão e piano de forma amadora, compunha umas músicas muito bonitas que eu cantava quando tinha 6 anos, vestindo um terno de veludo, ao lado do piano quando chegavam convidados” (SEEGER *apud* PESCATELLO, 1992, p. 8, tradução nossa).²⁶⁰ Também podemos dizer que o pai influenciou a visão de Seeger sobre a música dos Estados Unidos:

Seeger também foi inicialmente influenciado pela visão de seus pais, especialmente de seu pai, de que somente música escrita era música de verdade. Quando o jovem Charlie manifestou interesse pela música folclórica, seu pai lhe disse que a única

²⁵⁸ Seeger could chart the genealogy of his New England families for more than two centuries. His fathers was German on one side, and English on the other. The original Dr. Seeger, Karl Ludvig, from Wuttemberg in the Neckar River valley, traced his ancestry to a crusader, on Gebhardus de Seeg.

²⁵⁹ Mexico and the relationship between North and South America remained a critical factor throughout Seeger's life, both culturally and intellectually. But this affinity was always carefully balanced by Anglo-saxon traditions, for Seeger was a product of New England Society, Family structure, and Values.

²⁶⁰ He was a good amateur in music; played the organ and the piano in amateurish way, composed some very pretty songs that I used to sing when I was 6 years old, dressed in a velvet suit, stading up by the piano when guests came.

música folclórica nos Estados Unidos eram os *Spirituals Negros*. (PESCATELLO, 1992, p. 10, tradução e grifos nossos).²⁶¹

Mais tarde, cumprindo os ritos da idade, foi enviado para a Universidade Harvard, onde seu estudo parece ter se dado de forma bastante autônoma:

Enviaram-no para Harvard, onde ele se associou de bom grado a outros jovens com inclinações artísticas e parece não ter estudado outra coisa senão música, embora com referência mínima aos professores da universidade, conservadores avessos à música de R. Strauss, Skriabin, Mahler e Debussy, que fascinava Seeger. (KERMAN, 1987, p. 215).

Kerman também percebeu a semelhança entre certos pontos da vida de Seeger e a de Ives, além dos direcionamentos familiares que foram definidores para sua formação artística e intelectual, como, por exemplo, expressivos posicionamentos opositivos ao sistema acadêmico em que ingressaram. Essa pulsão opositiva, que já se fazia perceptível nos anos de suas graduações, os levaria para um caminho dissonante em relação à composição tradicional praticada no contexto da formação universitária em que estavam inseridos:

Em vista de tudo isso, é quase irresistível comparar Seeger com o compositor estadunidense [ou seja, *Charles Ives*] que ele apontou como representativo de sua própria geração. Seeger e Ives (12 anos mais velho) eram ambos oriundos de sólidas famílias da Nova Inglaterra, que não os enviaram para conservatórios, mas para as universidades certas, onde a instrução musical tradicional, de base europeia, não era gosto nem de um nem de outro. Resistiram ambos furiosamente às “regras” acadêmicas de composição, Ives recusando-se a resolver uma certa nona dissonante que Horatio Parker tinha revisto, Seeger elaborando caracteristicamente seu próprio e completo sistema de contraponto puramente dissonante. (KERMAN, 1987, p. 223).

Findados os estudos na Universidade, Seeger seguiu para a Europa, com o objetivo de adquirir uma complementação em seus conhecimentos musicais. Assim, “Seeger passou o verão após a formatura com a família no México, depois partiu para a Europa no outono de 1908. Seeger estava pronto para ficar impressionado com a Europa, influenciado pelo que tinha lido e ouvido” (PESCATELLO, 1992, p. 41, tradução nossa).²⁶² Em concordância com o pensamento professado por Horatio Parker, ele parece simplesmente ter se adequado a um sistema de formação musical que, embora desacreditado nos Estados Unidos, se concebia como um centro capaz de dar uma formação completa aos seus compositores. Com esse ideal em mente e “[*pouco*] depois de chegar à Europa, ele decidiu que os europeus sabiam viver, mas

²⁶¹ Seeger also was initially influenced by the view of his parents, particularly his father, that only real music was written music. When young Charlie expressed an interest in folk music, his father told him the only folk music in America was Negro Spirituals.

²⁶² Seeger spent the summer after graduation with family in Mexico, then left for Europe in the autumn of 1908. Seeger was ready to be impressed by Europe, influenced by what he had read and heard.

não os americanos, especialmente nas cidades” (PESCATELLO, 1992, p. 41, tradução nossa).²⁶³

E, de um modo similar, acabou optando por uma formação mais germânica nos anos europeus, da mesma forma que fez o mentor de Ives. Nesse intento, “[sua] primeira parada foi Munique, cidade boêmia de pintores, escritores e músicos, centro artístico da Alemanha na época” (PESCATELLO, 1992, p. 41, tradução nossa).²⁶⁴ Munique lhe pareceu a mais receptiva e criativa entre as cidades alemãs. Para ele, Munique “[era] vanguardista. Foi o lar da melhor crítica alemã, o *Simplizzissimus*, um órgão de ironia, sátira e outros, incluindo espíritos jovens americanos como Seeger” (PESCATELLO, 1992, p. 41, tradução nossa).²⁶⁵ Permaneceu por seis meses em Munique e logo partiu para Berlim, onde não permaneceu por muito tempo, pois, “embora fosse um grande centro intelectual, para Seeger Berlim parecia demasiado circumspecta” (PESCATELLO, 1992, p. 41, tradução nossa).²⁶⁶

Em 1909, já na cidade de Colônia, teve a oportunidade de estudar com Otto Lohse.²⁶⁷ A estadia em Colônia foi uma experiência que inaugurou certas tendências racionais que marcariam sua produção intelectual. À noite, quando se deitava, ele organizava em diagramas as habilidades que já havia adquirido e o que ainda não sabia. Esta maneira de se organizar esquematicamente permaneceu nos textos que publicou principalmente na primeira metade do século XX (PESCATELLO, 1992, p. 41). Como ressalta Pescatello, “[esses] diagramas, afirmou ele, contribuíram para sua posterior passagem da composição para a musicologia; ele não conseguia separar o ato de falar sobre música do ato de fazer música” (PESCATELLO, 1992, p. 42, tradução nossa).²⁶⁸ Notadamente, a relação entre música e discurso sobre música ocupou a atenção de Seeger ao longo de sua carreira, como veremos mais adiante.

Alguns eventos importantes em sua vida profissional e pessoal marcaram suas práticas no campo da música nos Estados Unidos. Um deles foi a viagem que protagonizou com sua primeira esposa ao interior de seu país.

²⁶³ Shortly reaching Europe he decided that Europeans knew how to live and that Americans did not, especially in cities.

²⁶⁴ His first stop was Munich, bohemia city of painters, writers, and musicians, the artistic center of Germany at the time.

²⁶⁵ It was avant-garde. It was the home of Germany's best review, the *Simplizzissimus*, an organ of irony, satire, and others, including spirities young Americans like Seeger.

²⁶⁶ Although it was a great intellectual center, to Seeger Berlin seemed too circumspect.

²⁶⁷ LOHSE, Otto. (1859-1925). Maestro e regente alemão, foi condutor da Cologne Municipal Opera em 1896 e trabalhou nos Estados Unidos como regente da *Damrosch Opera Company*, retornando anos mais tardes para a Alemanha.

²⁶⁸ Those diagrams, he claimed, contributed to his later turn from composition to musicology; he could not separate talking about music from making music.

4.3 A odisseia dos Seegers

Após os anos de sua formação acadêmica, Seeger parece ter passado por uma espécie de crise de identidade que o forçou a encontrar novas perspectivas para sua atuação. Primeiramente acompanhado de sua primeira esposa, a violinista Constance de Clyver Edson,²⁶⁹ seguiu em uma viagem ao interior dos Estados Unidos. “Começamos em Paterson, Nova Iorque, a cerca de trinta quilômetros das colinas daqui, em novembro. E chegamos até a Carolina do Norte, as estradas eram tão ruins que não podíamos ir” (SEEGER *apud* DUNAWAY, 1976, p. 5, tradução nossa).²⁷⁰

Na época em que Seeger e Constance fizeram sua primeira viagem, o casal tinha três crianças, Charles Seeger III, nascido em 1912, que se tornou astrônomo, John Seeger, nascido em 1914, que se tornou um educador, e Peter Seeger, o mais famoso de seus filhos, que nasceu em 3 de maio de 1919. Peter se tornou um famoso músico *de folk music*, tocador de banjo, cantor, etnomusicólogo e folclorista.

Decerto, esta viagem marca um período de mudanças bruscas na maneira de Seeger ver os Estados Unidos, o que ampliou bastante sua cosmovisão. Pescatello detalha que, “[em] novembro de 1920, já barbudo (ele havia parado de se barbear após sua primeira viagem pela Califórnia em 1910), Seeger, Constance e os três filhos partem em um *Ford* modelo T e em uma caravana que levou um ano e meio para ser concluída” (PESCATELLO, 1992, p. 81, tradução nossa).²⁷¹ Segundo o próprio Seeger, suas intenções eram voltadas para um encontro direto com o público, sem acesso a música de concerto. E para tanto contou com o apoio de Constance, que o acompanhou ao violino neste empreendimento.

Minha esposa e eu apostamos tudo o que tínhamos, e apostamos nosso casamento também naquela viagem para levar música às pessoas pobres do Estados Unidos que não tinham música. A ideia de música que poderíamos tocar, tocando num pequeno órgão, órgão portátil, eram algumas das coisas mais simples de Bach e Handel e assim por diante e algumas composições posteriores. (SEEGER *apud* DUNAWAY, 1976, p. 5, tradução nossa).²⁷²

²⁶⁹ EDSON, Constance de Clyver Edson. (1886-1975). Constance de Clyver, ou Constance, como se refere Charles Seeger a sua primeira esposa na maioria de suas entrevistas, foi uma talentosa violinista estadunidense, nascida em Denver, no estado do Colorado.

²⁷⁰ Trecho da entrevista concedida por Charles Seeger a Dunaway para a escrita da biografia de seu filho Peter Seeger: “We started from Paterson, New York, just about twenty miles over the hills here, in November. And we got as far as North Carolina, the roads were so bad we couldn’t go”.

²⁷¹ In November 1920, spotting a beard (he had stopped shaving after his first trip through California in 1910), Seeger, Constance and the three boys start out in a model *T Ford* and caravan that had taken a year and half to complete.

²⁷² Trecho da entrevista concedida por Charles Seeger a Dunaway para a escrita da biografia de seu filho Peter Seeger: “My wife and I staked everything that we had, and we staked our marriage too on that trip to take music to the poor people of America who didn’t have any music. The idea of music that we could take, playing on a

Todavia, apesar desse valoroso apoio, Constance parece ter sido eclipsada pela presença marcante no cenário musical estadunidense da segunda esposa de Seeger, Ruth Crawford. Ruth teve participação ativa em seus projetos americanistas e também se destacou por ser uma importante compositora. Constance, por sua vez, cresceu na Tunísia e em Paris, neta de um diretor de uma escola tradicional nova-iorquina, The Charliere Institute, e aparentemente foi uma talentosa violinista formada na Julliard School, onde também lecionou. De família tradicional e influente, começou sua formação musical em Paris. “O talento e a persistência de Constance lhe renderam uma bolsa de estudos no Intitute of Musical and Art de Nova Iorque, onde estudou com Franz Kneisel²⁷³ [...]. Mais tarde, ela estudou no The New York Intitute com Kayser,²⁷⁴ outro excelente professor” (PESCATELLO, 1992, p. 51, tradução nossa).²⁷⁵ O período de sua formação em Nova Iorque favoreceu a construção de conexões importantes no meio musical nova-iorquino. Como resultado, “[*as*] conexões musicais de Constance serviram bem a Charlie alguns anos depois, quando o casal voltou da Califórnia para Nova Iorque” (PESCATELLO, 1992, p. 51, tradução nossa).²⁷⁶ Os anos em que esteve com Constance foram cruciais para o estabelecimento de Seeger, e a performance ao piano parece ter sido o meio de expressão musical mais importante para ele naquele período. Pelo menos no começo do casamento, uma vez que, “[*tendo*] decidido o casamento, Charles e Constance iniciaram uma turnê de violino e piano pelo Nordeste, apresentando-se em Long Island e no Bar Harbor e Stockbridge, para ganhar dinheiro” (PESCATELLO, 1992, p. 51, tradução nossa).²⁷⁷

Para Kerman, este episódio inusitado da vida de Seeger de certa forma marca sua busca por um sentido para sua vida, sobretudo após sua renúncia à composição. O então músico renunciou à composição e durante muitos anos buscou em vão alguma coisa que desse sentido a sua vida (KERMAN, 1987, p. 216). Porém, precisamos nos atentar para o fato de Seeger ter começado a se aproximar da musicologia já nos anos da universidade.

small organ, portable organ, were some of the simpler things of Bach and Handel and so forth and some later compositions”.

²⁷³ KNEISEL, Franz. (1865-1926). Nascido em Bucareste, foi um importante violinista, maestro e professor, com atuação em Nova Iorque, onde a partir de 1905 foi o primeiro violinista da Julliard School (antigo Institute of Musical and Art de Nova Iorque).

²⁷⁴ KAYSER, Heinrich Ernst Kayser. (1815-1888). Famoso violinista e pedagogo do violino alemão. Seu método de violino ainda é utilizado em muitos programas de formação do violinista no Brasil.

²⁷⁵ Constance talent and persistence earned her scholarship at New York’s Intitute of Musical and Art, where she studied with Franz Kneisel (as noted above). She later studied at The New York Intitute with Kayser, another excelent teacher.

²⁷⁶ Constance’s music connections served Charlie well some years later when the couple returned from California to New York.

²⁷⁷ Having decided on marriage, Charles and Constance began a violin-piano concert tour of the Northeast, performing on Long Island and at Bar Harbor and Stockbridge, to earn money.

O interesse de Seeger pela musicologia, iniciado durante seus primeiros anos em Berkeley, cresceu gradualmente. Só quando foi para o Leste, em 1918, e tentou colocar suas ideias no papel, é que percebeu a profundidade do interesse; ele percebeu que ainda não conseguia comunicar essas ideias com eficácia. (PESCATELLO, 1992, p. 78, tradução nossa).²⁷⁸

Esta busca por ampliação de seu conhecimento marca também seu aprofundamento na musicologia e consequentemente na então musicologia comparada. Este aprofundamento acadêmico ajudou a configurar seus interesses específicos como pesquisador. Um ponto importante desta linha de interesse de Seeger foram as canções e baladas estadunidenses.

4.4 Notas sobre *Barbara Allen*

Outro ponto comparativo entre Ives e Seeger seria o apreço de ambos pelas canções e baladas estadunidenses. Como já foi dito, Ives publicou o seu ciclo de canções, que haviam sido compostas nos últimos 30 anos, em 1922, usando uma estratégia semelhante à da que usou no episódio da distribuição da *Concord Sonata*.

Com a ajuda de Curt Lange, Seeger estreou em Montevideu, em um ato literário musical na Universidade, com um arranjo para piano feito a partir de canções estadunidenses, intitulado *8 Canções Populares (My Horse, Aunt Hynry, Jinnce Jinkins, Resselty Rosselty, If you catch my stealin, old Joe Clark, The Trial to Mexico, Barbara Allen e Andez)*, mediante um recital executado por Hugo Balzo ao piano, que também tocou Copland e Macdowell, e um programa que mesclava música estadunidense e uruguaia (QUERINO, 2019, p. 107). Judith Tick credits uma importância especial a Ruth Crawford, segunda esposa de Seeger, em seu projeto americanista, sobretudo no que diz respeito às canções e baladas estadunidenses e ao seu uso em composições. Segundo a autora, “[a] equipe Crawford/Seeger moldou sua política cultural sobre a música tradicional depois de 1936” (TICK, 1999, p. 110, tradução nossa).²⁷⁹ Tick relaciona dois pontos importantes para o desenvolvimento deste projeto que estavam associados à pessoa de Crawford, sendo eles “o papel da tradição nacional na formação dos músicos eruditos e a relação entre tradição e modernidade” (TICK, 1999, p. 110, tradução nossa).²⁸⁰

Como parte desta parceria, Crawford “produziu arranjos para piano de músicas folclóricas, projetados para a pedagogia do piano clássico; publicadas com o título de *Dezenove Músicas Folclóricas Estadunidenses* para piano elementar (1995 [1936-38]) (TICK, 1999, p.

²⁷⁸ Seeger interest in musicology, initiated during his first years at Berkeley, had grown gradually. Not until he went East in 1918 and tried to put his ideas on paper did he realize the depth of that interest; he also realized that he could not effectively communicate those ideas.

²⁷⁹ The Team of Crawford /Seeger shaped their cultural politics about traditional music after 1936.

²⁸⁰ the role of national tradition in the training of classical musicians and the relationship between tradition and modernity.

111, tradução nossa).²⁸¹ Sem dúvida, as canções estadunidenses faziam parte do projeto do casal, e teria sido mérito de Ruth Crawford a ocorrência de certas mudanças na percepção de seu marido em relação ao processo de transcrição das canções estadunidenses:

Crawford discutiu plenamente a transcrição como teoria e prática em seu impressionante estudo ainda não publicado “The Music of American Folk Songs”. O índice mostra a profundidade e o alcance de sua investigação sistemática, com seções separadas sobre “observações sobre transcrições” e notas sobre as canções e sobre maneiras de cantar. Desapareceu o tom caloroso do prefácio musical publicado, projetado para uma leitura geral, e seu lugar foi usurpado pela prosa desapaixonada do discurso analítico. (TICK, 1999, p. 114, tradução nossa).²⁸²

Podemos perceber que as canções e baladas estadunidenses fizeram parte de uma perspectiva mais anglo-americana do projeto americanista de Seeger, junto com sua esposa e parceira Ruth Crawford.

Charles e Ruth Seeger tiveram filhos. Os outros filhos de Charles Seeger, Margaret “Peggy” Seeger, nascida em 17 de junho de 1935, e Mike Seeger, nascido em agosto de 1933, são filhos de sua segunda esposa, Ruth Crawford Seeger, ambos nascidos na década de 1930, quase 20 anos após Peter, que como já fora dito anteriormente, se tornaria um dos mais famosos portadores do sobrenome Seeger. Porém, em consonância com o meio-irmão mais velho, Peggy e Mike também estiveram envolvidos com o projeto americanista da família e suas carreiras na música popular trazem as canções e os modos estadunidenses de cantar e produzi-las para um âmbito cultural mais amplo, considerando a audiência, do que o programa protagonizado pelos pais.

Segundo o texto de Reed Smith publicado no BLAM tomo V, as baladas seriam a parte do folclore estadunidense, que, em detrimento da música africana e indígena, se ligaria à cultura tradicional inglesa, da mesma forma que se ligam a língua inglesa e a literatura. “Por isso não devemos”, como afirma Smith, “nos surpreender com o fato de muitas das baladas tradicionais inglesas e escocesas cruzarem o Atlântico com os colonizadores, fixando raízes no solo estadunidense” (SMITH, 1942, p. 275, tradução nossa).²⁸³ O estudo de Smith, feito à maneira da musicologia comparada, estabelece numericamente as recorrências de baladas de origem

²⁸¹ produced a set piano arrangements of folk tunes, designed for classical piano pedagogy; they have only recently been published as *Nineteen American Folk Tunes* for elementary Piano (1995 [1936-38]).

²⁸² Crawford discussed transcription as theory and practice fully in her impressive still-unpublished study “the Music of American Folk Songs.” The table of contents shows the depth and range of her systematic investigation, with separate sections on “remarks on Transcriptions” and notes on the songs and on manners of singing. Gone was the warm tone of the published music preface, designed for a general readership, its place usurped by the dispassionate prose of analytic discourse.

²⁸³ Por esto no debe sorprender que muchas de las baladas tradicionales inglesas y escocesas cruzaron el Atlántico con los colonizadores, echando raíces en suelo americano.

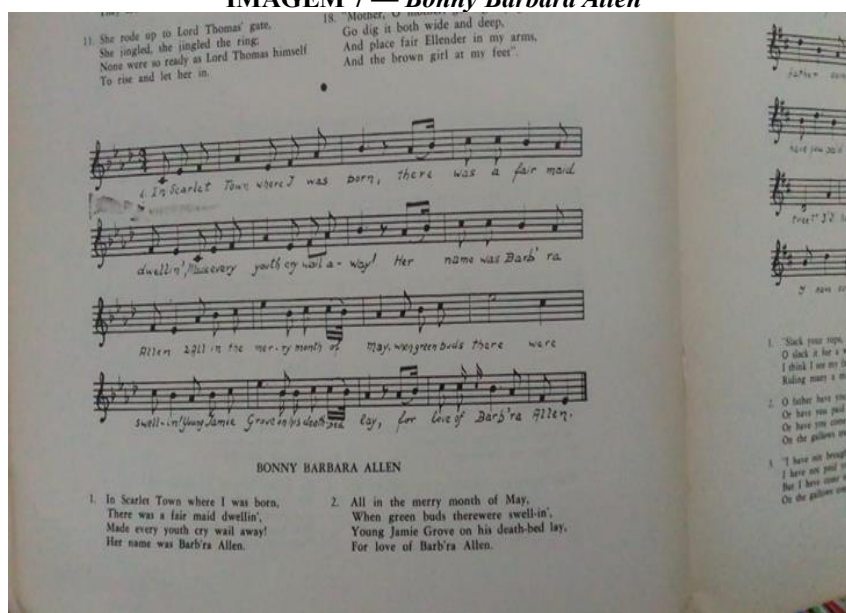
inglesa ou escocesa e irlandesa em regiões determinadas dos Estados Unidos, mais especificamente na região da Nova Inglaterra:

Entre essas 117 baladas da coleção *Child* há vestígios, fragmentos e analogias de talvez mais doze. Assim, num total de 125 a 130 baladas do Velho Mundo, gravadas e captadas na coleção *Child*, ou seja, mais de 40% têm raízes de forma fugaz ou definitiva em solo norte-americano. (SMITH, 1942, p. 276, tradução nossa).²⁸⁴

Smith apresenta em seu artigo partituras de possíveis coletas de baladas estadunidenses, das quais, entre outras, figuram a letra e a partitura de uma canção referenciada no programa do recital de Seeger em Montevideu, tratada por Smith como *Bonny Barbara Allen*.

A canção em questão pertence à tradição musical que interliga a cultura popular dos Estados Unidos e da Inglaterra, Escócia e Irlanda. E sua presença no escopo documental de Smith nos leva a refletir sobre a possibilidade de as 8 *Canções* de Seeger, estreadas em Montevideu, fazerem parte de uma coleta de canções trabalhadas em um contexto de apropriação ou simplesmente arranjadas para soarem demonstrativas ao piano solo.

IMAGEM 7 — *Bonny Barbara Allen*



Fonte: *Boletín Latino Americano de Música*, p. 280.²⁸⁵

Decerto, *Barbara Allen* parece ter exercido um fascínio especial em Seeger, visto que dedicou um complexo estudo musicológico a ela, intitulado *Versions and Variants of the Tune*

²⁸⁴ Además de estas 117 baladas de la colección *Child* existen huellas, fragmentos y analogías de quizás unas doce más. Entonces, en la totalidad de las 125 a 130 baladas del Viejo Mundo, fichadas y grabadas en la colección *Child*, en otras palabras, más de 40 % evidencia haber tomado raíces de manera fugaz o definitiva en suelo norteamericano.

²⁸⁵ LANGE, Francisco Curt. *Boletín Latino Americano de Música — Suplemento Musical*, Tomo 5. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1942.

of *Barbara Allen*, disponível no site eletrônico da Biblioteca do Congresso de Washington, D.C. Como o próprio Seeger inicia: “Provavelmente é seguro dizer que a maioria das pessoas que falam inglês nos Estados Unidos conhece pelo menos uma balada ou uma variação de alguma delas” (SEEGER, 1996, p. 120, tradução nossa).²⁸⁶ O mesmo artigo foi também publicado em seu livro *Studies in Musicology, 1935-1975*. Prossegue o musicólogo: “A balada de *Barbara Allen*, como é conhecida nos Estados Unidos, parece preencher as condições acima expostas. Os folcloristas frequentemente atestam o fato de ser a mais conhecida de todas as baladas da coleção *Child* de ambos os lados do Atlântico” (SEEGER, 1996, p. 123, tradução nossa).²⁸⁷

Se foi este o motivo da escolha da balada — qual seja, para este aprofundamento musicológico —, ou se foi algo realmente ocasional, ou quem sabe ideológico, visto que nas vozes de diversos cantores populares estadunidenses *Barbara Allen* foi reinterpretada e inserida em um contexto maior do que o original, de onde se iniciaram os estudos de Seeger, não é possível dizer com certeza. Mas, por meio deste estudo, podemos perceber elementos estruturantes do processo de pesquisa de Seeger, como o seu interesse pela análise do discurso musical, as suas análises comparativas das estruturas e o seu apreço pela exatidão da escrita do objeto musical, ou seja, registrar exatamente quais notas e ritmos realmente são utilizados nesta ou naquela performance da balada.

As coletas de Seeger para este estudo foram, em sua maioria realizadas entre os anos de 1933 e 1940, “usando o que deve ser considerado, neste momento, um equipamento primitivo” (SEEGER, 1996, p. 125, tradução nossa).²⁸⁸ Decerto, Seeger acreditou na possibilidade de melhoramento dos meios tecnológicos para a realização das coletas das músicas que investigava.

Charles Seeger, aliás não ficou por aí. Depois de ter lido o livro de Milton Metfessel, que em 1928 se esforçava para imaginar um aparelho capaz de realizar uma fotografia dos sons das músicas populares, imaginou um Melograph que transcreveria automaticamente os enunciados musicais. (LABORDE, 2008, p. 32).

Ele realmente reuniu esforços para a concretização deste projeto, com o objetivo de reduzir as imperfeições da prática de coletas musicológicas em campo. Ainda segundo Laborde, “[*num*] célebre artigo de 1951, ele postulava então que tal aparelho de notação instantânea manual de um registro objetivo tão superior quanto a transcrição manual de um registro sonoro,

²⁸⁶ Probably it is safe to say that most English-speaking people in the United States know at least one ballad-tune or a derivative of one.

²⁸⁷ The ballad of *Barbara Allen*, as it is known in the United States, seems to fulfill the conditions set forth above. Folklorists have frequently attested to the fact of its being the best most widely known of all the “Child” ballads on both sides of the Atlantic.

²⁸⁸ With what must be considered, at this writing, primitive equipment.

que este registro seria ele próprio superior a notação manual feita de ouvido em campo” (LABORDE, 2008, p. 32). E, embora suas pretensões fossem altas, a realidade parece ter se oposto às expectativas e este acabou por ser um projeto arquivado. Tal como Laborde delinea, “[cinco] anos mais tarde, em 1956, o aparelho é finalmente produzido, mas prontamente abandonado... pela simples razão que ele jamais terá conseguido fazê-lo funcionar corretamente” (LABORDE, 2008, p. 32).

Em suma, seu interesse em pesquisar as baladas, como *Barbara Allen*, nos apresenta em todas as etapas deste processo como se deram suas expectativas musicológicas. Isto se evidencia por Seeger ter sido sempre muito voltado para o fato musical como uma estrutura que responde em si mesma às questões que se propõe pesquisar, como se o evento musical não estivesse em conexão com as práticas sociais em que esteve e ou está inserido.

A grande maioria das baladas estadunidenses na língua inglesa são lançadas em uma única forma básica ou grosseira. É estrófica, em contraste com o verso ou verso mais antigo ainda encontrado, entre outros lugares, nos épicos do sudeste da Europa e entre o romance espanhol (Baladas). Os textos de muitas, incluindo os de *Barbara Allen*, geralmente escritos como quatro linhas, a segunda e a quarta rimando, são geminados no canto com quatro padrões melódicos que podem ser chamados de rimas musicais, que são idênticas ou muito semelhantes a dispositivos tonais ou rítmicos ou ambos (SEEGER, 1996, p. 129, tradução nossa).²⁸⁹

Decerto, a complexidade do estudo de Seeger sobre a balada de *Barbara Allen* necessita de mais tempo e espaço do que é proposto para esta tese, porém é por meio da sistematização que ele propõe em seu estudo que podemos inferir pontos importantes da musicologia comparada que praticou e como esta forma de organizar musicologicamente seus estudos o lançaram para novas e profícuas possibilidades de produzir e criticar a produção musical. Ao longo de sua carreira, Seeger trabalhou tanto com abordagens de orientação sistemática quanto histórica e por vezes juntou as duas para a produção de artigos em seu livro *Studies in Musicology, 1935-1975*. Vale a pena, portanto, visitar cronologicamente parte de sua produção acadêmica e de sua atuação como professor universitário para entender o teor desta afirmação.

4.5 Carreira Acadêmica

Sua carreira como professor começou em 1912, na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), que marcou um período de aprofundamento intelectual intenso. E esse

²⁸⁹ The great majority of American ballads in the English language are cast in a single basic or gross form. It is strophic (stanzaic), in contrast to the older verse or line form still found, among other places, in the epics of southeastern Europe and among the Spanish romance (Ballads). The word of many, including these of *Barbara Allen*, usually written as four lines, the second and fourth rhyming, are twinned in the singing with four melodic patterns that might be called musical rhymes, that is identical or closely resembling tonal or rhythmic devices or boths.

aprofundamento teve início “[quando] ele aceitou o cargo de professor de música na Califórnia, em Berkeley, e lecionou lá por seis anos. Inicialmente não havia sequer um departamento de música ou um currículo completo, ambos os quais Seeger construiu nos anos seguintes” (YUNG; REES, 1999, p. 4, tradução nossa).²⁹⁰ Naquele período, Seeger esteve em contato com outras áreas do conhecimento, a fim de expandir seus horizontes intelectuais, e, enquanto estruturava a cadeira de musicologia na universidade, Seeger esteve bastante influenciado pelo pensamento do professor de filosofia de Harvard, Ralph Barton Perry.²⁹¹ De acordo com Grimes, “[as] reflexões de Perry sobre a natureza do valor provam ser uma chave para desbloquear alguns dos processos através dos quais Seeger trabalharia para chegar à sua própria definição de valor musical” (GRIMES, 1999, p. 69, tradução nossa).²⁹²

O questionamento de Seeger a este respeito parte da dicotomia entre a musicologia e a etnomusicologia, consistindo em um “estudo predominantemente sistemático da música do mundo inteiro” (SEEGER, 1977, p. 51, tradução nossa),²⁹³ ambas desenvolvidas como ciências descritivas, mas *a priori* sem potencial para se tornarem uma disciplina acadêmica mais complexa, fundamentada em uma teoria geral para sustentá-las como área de conhecimento. Como prova disso, “[nenhuma] das duas tomou qualquer conhecimento da teoria geral do valor” (SEEGER, 1977, p. 51, tradução nossa).²⁹⁴ A ideia de valor adquiriu um papel significativo na pesquisa de Seeger naquele período. Para ele, “[se] não conhecermos o que é relativamente estável, como mediremos a mudança? Se não tivermos um conceito único de valor, como decidiremos o que são e o que não são músicas?” (SEEGER, 1977, p. 52, tradução nossa).²⁹⁵ Os esforços de Seeger neste sentido tiveram certo impacto no campo musicológico, “[foi] Charles Seeger quem inaugurou, no seu famoso artigo de 1958, esta distinção entre escrita prescritiva e escrita descritiva²⁹⁶ sobre a qual nossas instituições traçam hoje a linha divisória entre a musicologia e a etnomusicologia” (LABORDE, 2008, p. 32).

²⁹⁰ When he accepted a professorship in music at the California at Berkeley and taught there for six years. Initially there was not even a music department or a full curriculum, both of which Seeger built in the next few years.

²⁹¹ PERRY, Ralph Barton. (1876-1957). Educador e filósofo americano, líder da escola do Novo Realismo. O pensamento de Perry se liga ao pragmatismo, desenvolvido no século 19 por um grupo de filósofos norte-americanos em Cambridge, quais sejam: Charles Sanders Peirce, William James e John Dewey. O pragmatismo estadunidense é tido como a primeira escola de pensamento exclusivamente estadunidense.

²⁹² Perry's reflections on the nature of value prove to be a key to unlocking some of process through which Seeger would work in coming to his own definition of musical value.

²⁹³ Predominantly systematic study of the total music of world.

²⁹⁴ Neither has taken any cognizance of general value theory.

²⁹⁵ If we do not know the relatively stable, how shall we measure change? If we do not have a single concept of value, how shall we decide what are and what are not musics?

²⁹⁶ Seeger atestou a impossibilidade de os parâmetros musicais serem representados em sua totalidade por meio de parâmetros visuais, além do atraso histórico da escrita musical em relação à escrita oral. Esta impossibilidade o levou a refletir sobre os dois métodos de escrita da música, o primeiro, prescritivo e subjetivo, o segundo,

Em seus dois artigos, republicados na década de 1970,²⁹⁷ sobre o tema *The Music Juncture* (conjuntura musical), um com o subtítulo “Music as Value” e o outro com o subtítulo “Music as Fact”, literalmente a música como *valor* e a música como *fato*, ou talvez possamos dizer “o fato musical” para o segundo, Seeger organiza este conhecimento que ajudaria a delimitar as duas vertentes do pensamento musicológico. Para o primeiro artigo, percebemos a tentativa de encontrar uma teoria que pudesse fornecer meios de mensuração para o entendimento das músicas, o valor, uma vez já compreendido que a música ocidental e a pesquisa musicológica, estreitamente ligada à produção europeia, não eram suficientes para ordenar um pensamento global sobre o que são as músicas. Esta foi uma importante empreitada para Seeger, no momento em que esteve influenciado pelo pensamento de Perry e que de fato o levou a um processo filosófico que definiria sua escrita acadêmica.

Mas sem um conceito de valor, como ordenaremos entre as músicas do mundo a multiplicidade de sistemas de valores que elas constituem? Afinal, o que é valor e um sistema de valores? Devemos considerar a crítica como a valorização do facto ou como o facto da valorização? E qual é a relação entre o valor da música e o valor em geral? (SEEGER, 1977, p. 52, tradução nossa).²⁹⁸

Perry, por sua vez, traz três classificações de valor, “a trindade dos valores canonizados”,²⁹⁹ conhecidos como a “Verdade, o Belo e o Bom”,³⁰⁰ ou ainda poderíamos adicionar, segundo Perry, “a unidade superior de Deus” (PERRY *apud* SEEGER, 1977, p. 57, tradução nossa). Para o filósofo,

Essa classificação emprega dois princípios: uma psicologia triádica, que divide a mente em pensamento, sentimento e vontade; e uma filosofia absolutista, que afirma que estes três atos definem uma meta convergente de aspirações. O absoluto ou Deus, quando o pensamento é verdade, quando o sentido é beleza, e quando o desejado é bondade. (PERRY *apud* SEEGER, 1977, p. 57, tradução nossa).³⁰¹

Esta perspectiva filosófica trazida do pensamento de Perry fundamenta o pensamento de Seeger, resultante do questionamento sobre as relações entre música e valor. O musicólogo

descritivo e objetivo. Para Laborde, esta distinção inaugurada por Seeger, entre escrita prescritiva e escrita descritiva, traçou hoje a linha divisória entre musicologia e etnomusicologia.

²⁹⁷ Ambos os artigos fazem parte de uma coletânea de artigos que Seeger reeditou para compor o livro *Studies in Musicology, 1935-1975*. De acordo com o autor, parte desses artigos havia sido publicada separadamente e alguns, como o caso do *The Musicological Juncture: Music as Value* e a introdução do livro fizeram parte de outros grandes artigos e foram redimensionados para servirem aos propósitos do livro.

²⁹⁸ But without a concept of value, how shall we order among musics of world the multiplicity of value systems which they are? What is value, anyway, and a value system? Shall we regard criticism as the valuing of fact or the fact of valuing? And what is the relation of music value and to value in general?

²⁹⁹ *The trinity of canonized values.*

³⁰⁰ True, the Beautiful and the Good.

³⁰¹ This classification employs two principles: a triadic psychology, which divides mind into thought, feeling and will; and an absolutist philosophy which affirms that these three acts define a convergent goal of aspiration. The absolute or God, when thought is Truth, when felt is Beauty, and when willed is Goodness.

entendia que “[tais] questões só podem ser tratadas adequadamente por meio de uma crítica com um método tão abrangente e cuidadosamente pensado quanto o da ciência” (SEEGER, 1977, p. 52, tradução nossa).³⁰² Portanto, esta incursão de Seeger na filosofia de Perry e sua tentativa de solucionar as questões da música como valor culminaram em sua temática mais recorrente — música e discurso. Entretanto, Seeger questionou a influência do Cristianismo em nossa maneira de lidar com o valor em música em detrimento do pensamento dos filósofos da Grécia Antiga: “o Cristianismo pôs fim ao cultivo dessa ciência e desenvolveu a sua própria teoria do valor dominadora e dialética de apoio, em cujos termos foram resolvidas, supostamente para sempre, todas as questões científicas e críticas levantadas pelos filósofos gregos” (SEEGER, 1977, p. 52, tradução nossa).³⁰³ Para mais, Seeger destaca que

O que os fundadores do Cristianismo parecem ter percebido é que a arte da fala — pelo menos nas línguas do mundo ocidental — depende para o seu funcionamento, mesmo que haja um mínimo de racionalidade, de uma alternância recorrente de análise-síntese, síntese-análise, em que a análise, uma técnica de divisão, e a síntese, uma técnica de unir as partes divididas, efetuam a aparência de uma correspondência um a um entre os símbolos verbais da fala e as apreensões dos quatro sentidos e sentimentos. (SEEGER, 1977, p. 53, tradução nossa).³⁰⁴

A complexidade da escrita de Seeger e a forma como se voltou para questões fronteiriças entre a música e o discurso tornaram seu texto difícil, tanto pela escrita complexa quanto pelo conteúdo avançado, o que pode fundamentar a percepção de Kerman sobre “seus talentos intelectuais, os quais possivelmente ainda superavam os musicais” (KERMAN, 1987, p. 216). Assim, podemos perceber uma aproximação entre a sua musicologia e a linguística em um contexto geral, visto que, na visão do próprio musicólogo, “[a] musicologia tem muito a aprender com a linguística” (SEEGER, 1977, p. 2, tradução nossa).³⁰⁵

Este aprendizado pareceu um caminho confortável para um musicólogo com as habilidades intelectuais de Seeger, sobretudo quando traz a discussão difícil sobre a diferença entre a música e o discurso sobre a música em seu texto antológico *Speech, Music, and Speech about Music*, no qual delineia sua abordagem analítica e comparativa sobre a integração entre

³⁰² Such questions can be dealt with properly only by critique with a method as comprehensive and carefully thought out as that of Science.

³⁰³ Christianity put a stop to cultivation of that of science and developed its own overmastering value-theory and supporting dialectic in whose terms were settled, supposedly for good, all the scientific and critical questions raised by Greek philosophers.

³⁰⁴ What the founders of Christianity seem to have realized is that art of speech — at least in the languages of Western World — depends for its operation, wheever is even a modicum of rationality, upon a recurring alternation of analysis-synthesis, synthesis-analysis, in which analysis, a splitting technique, and synthesis, a technique of joining the split parts, effect an aparearance of one-to-one correspondence between the verbal symbols of speech and apprehensions of four senses and feelings.

³⁰⁵ Musicology has a lot to learn from linguistics.

o conhecimento geral da fala e o conhecimento específico da música, que constituem duas engrenagens do discurso sobre a música. Para o autor, “[quando] falamos de música, produzimos no processo composicional de um sistema de comunicação humana, a fala, uma comunicação ‘sobre’ outro sistema de comunicação humana, a música, e seus processos composicionais” (SEEGER, 1977, p. 16, tradução nossa).³⁰⁶ Ademais, embora as metodologias de Seeger o conduzam sempre a elementos de aproximação com as leis que regem a construção do discurso, suas estratégias não negam sua abordagem em musicologia comparada, já que “ao falar de outro sistema de comunicação estamos falando de um item de atenção radicalmente diferente dos itens de atenção. Quer queiramos ou não, estamos falando comparativamente” (SEEGER, 1977, p. 16, tradução nossa).³⁰⁷ Seeger distinguiu três modos de fala distintos entre si, que constituem o universo discursivo, por assim dizer, na cultura ocidental. O modo racional, o modo afetivo e o senso comum. Sobre o primeiro, Seeger dirá que “[o] modo racional produziu as grandes ciências. A sua preocupação especial é descobrir e relatar o que os homens podem conceber e perceber como sendo realidade no universo físico e criar relatos e modelos dela no processo composicional da fala” (SEEGER, 1977, p. 17, tradução nossa, grifo do autor).³⁰⁸

O modo afetivo foi o que conduziu a criação das grandes religiões e escritos místicos da Grécia Antiga aos dias de hoje, e “a sua principal preocupação é o reconhecimento e a afirmação de valor” (SEEGER, 1977, p. 17, tradução nossa).³⁰⁹ O que Seeger define como valor aqui seria a “experiência biológica interna (acomodação com a experiência interna) e experiência sociocultural externa (acomodação com valor, realidade, tende a estar além da expressão verbal)” (SEEGER, 1977, p. 17, tradução nossa).³¹⁰ Haveria ainda um terceiro modo, que se ligaria ao senso comum ou ao modo de uso diário da vida, cotidiano, discursivo, como Seeger mesmo define: “Na sua elaboração como ‘senso incomum’, e misturado de forma variável com um ou outro dos modos especializados, [*o senso comum*] produziu a maior parte das obras

³⁰⁶ When we talk about music, we produce in the compositional process of one system of human communication, speech, a communication ‘about’ another system of human communication, music, and its compositional processes.

³⁰⁷ In speaking of another system of communication we are speaking of an item of attention radically different from other items of attention. Whether we like we are speaking comparatively.

³⁰⁸ **The reasoned** mode has produced the great sciences. Its special concern is to discover and report upon what men can conceive and perceive to be reality in the physical universe and to create accounts and models of it in compositional process of speech.

³⁰⁹ Its main concern is the recognition and assertion of value.

³¹⁰ Inner biological experience (accommodation with inner experience) outer sociocultural experience (accommodation with value, reality, tends to be beyond the verbal expression).

literárias, da poesia, da filosofia e do estudo humanístico” (SEEGER, 1977, p. 17, tradução nossa).³¹¹

A maneira como Seeger organiza este conhecimento em seu texto, usando inclusive de recursos gráficos, dá a impressão de que ele mesmo tenta entender as estruturas que propõe à medida que escreve sobre elas. Esta complexidade com certeza dificultou que sua obra fosse assimilada em larga escala na musicologia, embora todos reconheçam sua importância, mesmo que só poucos tenham se prostrado a lê-la. Isto se dá sobretudo porque seu exercício intelectual caminha, como na filosofia, na direção de construir conceitos específicos para entender o modo como funciona o sistema de comunicação em que a maioria dos musicólogos se comunica.

Irremediavelmente, este exercício de intelectualidade o leva às definições de Saussure para as distinções linguísticas: *language*, *langue* e *parole*. *Language* seria igual a *Speech*, em inglês, definindo *the universal cultural system of predominantly symbolic auditory communication* (o sistema cultural universal de comunicação de auditoria predominantemente simbólica). *Langue* seria igual a *language*, em inglês, indicando *the particular spoken subsystem that is one of the many languages of man* (o subsistema particular que é uma das muitas línguas faladas pelo homem). E *Parole* seria igual a *the speaking of language by individual speaker(s) of it* (a fala da língua por falantes individuais dela). Seeger percebeu, no caso da música, a discrepância em que os termos análogos a este esquema linguístico de Saussure se apresentam, embora em uso vigente estas analogias repousavam em um único nome, *Music*.

Como conceito, a palavra *música* nomeia uma grande classe de subespécies de nomes musicais, muito parecida com a forma como dizemos que a palavra *linguagem* nomeia outra classe de subespécies de comunicação que são o sistema feito pelo homem que chamamos pelo antigo nome de Línguas. (SEEGER, 1977, p. 21, tradução nossa, grifo do autor).³¹²

A inquietude de Seeger em relação à linguística no uso da palavra *música* levou à transposição da ideia de *Language*, *Langue* e *Parole* para o uso na música. Neste contexto, *Speech* seria igual ao conceito de música, este, pois, entendido como *o sistema cultural universal de comunicação auditiva predominantemente simbólica*. *Language* seria igual ao preceito música, este, por sua vez, tido como *o subsistema particular cantado e tocado que é uma das muitas músicas do homem*. E o último, *speaking of language by individuals speakers*, seria igual a *tocar música por músicos individuais* (SEEGER, 1977).

³¹¹ In its elaboration as “uncommon sense”, and mixed variably with one or the other of the specialized modes, it has produced the bulk of literary work, poetry, philosophy, and humanistic study.

³¹² As a concept, the word *music* names a large class of subspecies of name musics, very like the way in which we say the word *language* names another class of subspecies of communication wich are man made system that we call by the ancient name Languages.

Como se vê, Seeger precisou se debruçar sobre concepções importantes para a linguística e construir um sistema de equivalências que fosse capaz de conduzir suas expectativas para a edificação da musicologia como disciplina acadêmica séria. Tal esforço de equiparação teórico-conceitual foi detalhado pelo próprio autor: “Ainda não existe, no estudo da música, o quadro e a compreensão profunda entre sincronia e diacronia, historiografia e história, historiografia e construção de sistemas alcançada pela linguística” (SEEGER, 1977, p. 2, tradução nossa).³¹³ Para tanto, ele se apoiou em nomes como o de Saussure:

De Saussure observou que as ciências naturais não foram afetadas por esta dualidade, ou seja, não confundiram a história do estudo da Ciência com a história dos dados da Ciência, mas que os estudos do homem introduziram o valor do fator, que abriu as duas orientações para duas abordagens completamente divergentes — ‘deux routes absolument divergentes’. (SEEGER, 1977, p. 2, tradução nossa).³¹⁴

Esta influência já se fazia presente nas suas primeiras publicações, mesmo que intuitivamente:

Meus primeiros e juvenis artigos (1920-1930) foram escritos sob a égide do artigo pioneiro de Adler, mas eu os interpretei de acordo com a declaração mais ampla e precisa de Saussure sobre o caso, embora eu não sabia de sua existência ou teorias até que li sobre elas em *Blomfield* (1933) em algum momento da década de 1940. (SEEGER, 1977, p. 2, tradução nossa).³¹⁵

Talvez ele esteja referindo-se ao artigo introdutório de seu livro *Studies in Musicology, 1935-1975*, “Systematic (Synchronic) and Historical (diachronic) orientations in Musicology”. Neste artigo, Seeger relaciona as ideias de Adler com as de Saussure, afirmando que Adler “primeiro dividiu o campo do estudo recém-nomeado *Musikwissenschaft* como um todo em dois ramos separados: Histórico e Sistematizado” (SEEGER, 1977, p. 1, tradução nossa),³¹⁶ enquanto o pensamento de Saussure “ampliou e definiu com mais precisão tanto a orientação quanto a independência entre si na então recém-nomeada linguística” (SEEGER, 1977, p. 1, tradução nossa).³¹⁷ Seeger utiliza o termo *synchrony* como “‘a qualquer momento’ (interno,

³¹³ There still is no, in the study of music, the board and deep understanding between synchrony and diachrony, historiography and history, historiography and system-building achieved by linguistics.

³¹⁴ De Saussure noted that natural sciences have been unaffected by this duality, that is, they have not confused the history of the study of Science with the history of the data of Science, but that studies of man introduced the factor value, which opened the two orientations to two completely divergent approaches — “deux routes absolument divergentes”.

³¹⁵ My earliest and very juvenile Papers (1920-1930) were written under the aegis of Adler’s path-breaking paper, but I interpreted it in accord with de Saussure’s broader and more precise statement of the case, although I did not know of his existence or theories until I read about them in *Blomfield* (1933) some time in the 1940s.

³¹⁶ First divided the field of the newly named study *Musikwissenschaft* as a whole into the two separate branches: Historisch and Systematisch.

³¹⁷ broadened and defined more precisely both orientation and their independence of each other in the then newly named linguistique.

estático, estrutural) para o sistema”. SEEGER, 1977, p.1, tradução nossa)³¹⁸ E para *diachronic* teríamos: “‘através’ ou ao longo do curso do tempo (externo, evolucionário, funcional) para a história” (SEEGER, 1977, p. 1, tradução nossa).³¹⁹ Em sua entrevista para Dunaway, ele explica melhor suas ideias:

Você conhece os termos diacrônico e sincrônico da sociolinguística? Diacrônico é história e sincrônico é olhar a coisa, o tempo, em fatias. Talvez uma fração de segundo, talvez um período, não faz muita diferença, desde que você olhe como um todo, como um todo estático. Minha briga com os musicólogos sempre foi nesses termos. Que eles estão apenas interessados em história e não em sistema. Tudo isso é diacrônico e não sincrônico. Bem, você escolhe qualquer livro sobre linguística, de Bloomfield em diante, escreveu Bloomfield em 1933. E você vai ler isso. A pessoa que estuda línguas e presta atenção à história está turvando o fluxo. Você não pode ver a natureza da linguagem se pensar na história. (SEEGER *apud* DUNAWAY, 1976, p. 30, tradução nossa).³²⁰

Mais tarde, em 1920, começou a lecionar no Institute of Musical Arts em Nova Iorque.³²¹ Já nos anos de 1930, lecionou no New School for Social Research, também em Nova Iorque, onde conheceu Ruth Crawford, que na ocasião era sua aluna de composição, mas que viria ser uma das mais importantes compositoras estadunidenses. Na década de 1950, Seeger lecionou na Universidade da Califórnia em Los Angeles, “[*onde*] alcançou uma influência significativa sobre uma geração de futuros etnomusicólogos. Depois de se aposentar da UCLA, ele ocupou cargos de visitante ou de palestrante convidado em Harvard, Cornell, Brown e em outras universidades do Leste” (YUNG; REES, 1999, p. 4, tradução nossa).³²²

Outro ponto importante a ser destacado a respeito de suas habilidades profissionais foi sua capacidade de organizar coletivos e associações em prol do desenvolvimento da musicologia e da etnomusicologia. “[*Ele*] foi membro fundador de algumas das principais organizações musicológicas dos Estados Unidos e da Europa. A Sociedade Estadunidense de Musicologia, a Sociedade de Etnomusicologia, o Conselho Musical Internacional (agora o

³¹⁸ “at any moment” (inner, static, structural) for system.

³¹⁹ “through” or over course of time (external, evolutionary, functional) for history.

³²⁰ You know the terms diachronic and synchronic from sociolinguistics? Diachronic is history and synchronic is looking at the thing, time, in slices. Maybe a fraction of a second, maybe a period, it doesn't make much difference, provided you look at it as a whole, as a static whole. My quarrel with musicologists has always been in those terms. That they're just interested in history and not system. That's all diachronic and not synchronic. Well, you pick up any book on linguistics, from Bloomfield on, Bloomfield wrote in '33. And you'll read this. The person who studies language and pays any attention to history, is muddying the stream. You cannot see the nature of language if you think of history at all.

³²¹ O instituto em questão foi o precursor do Julliard School of Music.

³²² Where he extend significant influence on a generation of future ethnomusicologists. After retired from UCLA he held visiting position or guest lectures at Harvard, Cornell, Brown, and othe Universities in the East.

Conselho Internacional de Música Tradicional)” (YUNG; REES, 1999, p. 5, tradução nossa).³²³

Decerto, o interesse na musicologia e seu êxito acadêmico, associados aos projetos americanistas que protagonizou em parceria com Crawford, parecem ter eclipsado sua importância como compositor experimentalista e ativista político no período da Grande Depressão.

4.6 Era uma vez um compositor...

A produção composicional de Seeger, apesar da solidez de sua formação, não parece ser aquilo que nomearia sua participação no campo da música. Embora tenha participado de importantes coletivos de composição ligados às vanguardas e ao experimentalismo, esta parte de sua produção não ocupa muito espaço na atenção da maioria dos autores. Porém, nos anos iniciais de sua carreira, ele se conectou com certas tendências importantes para a música estadunidense. Chase, que foi um de seus ilustres alunos, percebeu esta importância de Seeger e a descreveu em seu livro sobre a *História da Música dos Estados Unidos*:

Charles Luis Seeger é mais conhecido como musicólogo do que como compositor. E, no entanto, ele foi um dos primeiros compositores genuinamente experimentais nos Estados Unidos, e a influência da sua inventividade, das suas pesquisas e da sua mentalidade sistemática fez sentir a sua presença no movimento musical moderno dos Estados Unidos. (CHASE, 1957, p. 682, tradução nossa).³²⁴

Chase também enumerou algumas destas composições:

Entre suas composições estão *Vinte e Cinco Canções com Acompanhamento de Piano* (1906-1911); *Shaded Waters, Abertura para Orquestra segundo texto de W.B. Yeats* (1908); *Três Coros com Acompanhamento de Piano* (1912); *Sete Canções para Voz e Piano*; *Quarteto de Cordas em Contraponto Dissonante sobre duas pautas* (1915-1932); *Dois Espetáculos para Orquestra e Coro*. *Derdra* (1914) e *A Máscara da Rainha* (1915); *Parthenia* e *Segunda Parthenia* para orquestra (1915-1917); *Clarinete Solo* (1924) e a música do rascunho folclórico de John Henry, para voz solo e orquestra. (CHASE, 1957, p. 682, tradução nossa).³²⁵

³²³ He was a founding member of some of the major musicologic organization in United States and Europe. The American Musicology Society, the Society for Ethnomusicology, the International Musical Council (now the International Council for Traditional Music).

³²⁴ Charles Luis Seeger es más conocido como musicólogo que como compositor. Y, sin embargo, fue uno de los primeros compositores genuinamente experimentadores en América, y la influencia de su inventiva, de sus búsquedas y de su mentalidad sistemática ha hecho que hiese notar su presencia en el moderno movimiento musical de los Estados Unidos.

³²⁵ Entre sus composiciones se cuentan Veinticinco Canciones con Acompañamento de Piano (1906-1911); Aguas Sombreadas, obertura para orquestra según texto de W.B. Yeats (1908); tres Coros con Acompañamiento de Piano (1912); Siete Canciones para voz y piano; Cuarteto para Cuerdas en contrapunto dissonante en dos pentagramas (1915-1932); Dos espectáculos para orquestra y coro. *Derdra* (1914) y *La Máscara de la Reina* (1915); *Parthenia* y *Segunda Parthenia* para orquestra (1915-1917); Solo para clarinete (1924) y la música de la calada folclórica John Henry, para una voz sola y orquestra.

Na década de 1930, Seeger esteve associado a diferentes coletivos artísticos e culturais nos Estados Unidos. Este período marca sua entrada no campo político, não só como compositor, mas também como intelectual engajado. Sua orientação mais à esquerda, dentro dos limites cabíveis para uma esquerda estadunidense, esteve mais visível quando precisou se pronunciar diante de grupos e coletivos sobretudo no período da Grande Recessão, que culminou na Crise de 29.

Neste período, Seeger participou do Degeyter Club, grupo que recebeu este nome em homenagem ao compositor comunista que compôs o hino “*The Internationale*”, Pierre Degeyter.³²⁶ Como o nome do autor que homenageia, o grupo se ligava a práticas musicais ligadas ao comunismo. De acordo com Crist, “[o] coletivo era uma associação informal de compositores que se reunia às sextas-feiras, às 17h30, para discutir teoria e prática da música proletária. Fundada em 1932, a organização realizava reuniões, patrocinava concertos e publicava canções radicais” (CRIST, 2005, p. 23, tradução nossa).³²⁷ A música proletária era uma questão importante para este grupo, e Seeger esteve bastante envolvido com esta temática. Ele mesmo teria escrito um artigo especial com este nome, como ele mesmo confessou a Dunaway em uma entrevista: “*A Música Proletária* foi escrito em 1933. Eu não deveria ter dito muito tempo antes, um pouco antes. Está por aí. É um artigo muito ruim. O coração estava ali, mas a cabeça ainda não havia se encontrado” (SEEGER *apud* DUNAWAY, 1976, p. 20, tradução nossa).³²⁸

Nesta época, Seeger já transitava entre a função de compositor e intelectual da música. Além de compor músicas com os preceitos do coletivo, ele também se envolvia nas questões teóricas que norteavam as práticas do grupo. Outros nomes como Copland³²⁹ e Roy Harris, figuras importantes para o americanismo dos Estados Unidos, também participaram deste coletivo. Como relata Crist: “Em novembro de 1934, por exemplo, Copland juntou-se a Roy

³²⁶ DEGEYTER, Pierre. (1848-1932). Compositor, franco-belga, com histórico de participação no movimento anarquista e posteriormente no comunismo. Foi autor da canção “A Internacional”, que viria a se tornar um hino comunista.

³²⁷ The collective was an informal association of composers who met Fridays, at 5:30 P.M., to discuss theory and practice of proletarian Music. Founded in 1932, the organization held meetings, sponsored concerts, and published radical songs.

³²⁸ “The Proletarian Music” was written in ‘33. I shouldn’t have said quite a long time before, a little time before. It’s been hanging around. It’s a pretty dreadful paper. The heart was in it but the head hadn’t quite found itself yet.

³²⁹ Copland sempre se declarou comunista e, como Seeger, participou de vários coletivos ligados à música do proletariado. Aparentemente, isso não atrapalhou a sua inserção, como a do próprio Seeger, nos esquemas intervencionistas do governo de Franklin Delano Roosevelt. Entretanto, Copland amargou um grande ostracismo durante o macartismo. Aparentemente, Seeger conseguiu se manter mais consistente em suas práticas político-governamentais no período da caça às bruxas, possivelmente pelo fato de ter se protegido usando pseudônimos e por não ter demonstrado ser tão convicto ao ideário comunista como o colega do Brooklyn.

Harris, Elis Siegmeister e Charles Seeger num painel intitulado ‘Os problemas dos compositores na sociedade moderna’, apresentado pelo Degeyter Club. E a agenda musical e política do Coletivo estava de acordo com a de Copland” (CRIST, 2005, p. 23, tradução nossa).³³⁰ Seeger parece ter se aprofundado em certos tópicos e autores importantes para a literatura comunista, como o próprio Marx. Em suas palavras: “Eu me interessava pela situação emocional e conseguia aguentar as dificuldades, o lado intelectual. Aprendi mais sobre Marx com aquele grupo do que com Emil Kernr³³¹ ao tentar ler Marx” (SEEGER *apud* DUNAWAY, 1976, p. 20, tradução nossa).³³²

Além do Degeyter Club, Seeger colaborou com outros coletivos importantes naquela época, como a Workers Music Leage. Este coletivo estava também ligado à rede internacional comunista e, evidentemente, ligado a Moscou. Segundo Crist, “[em] 1931, a Workers Music League (WML) foi fundada na cidade de Nova Iorque como a divisão musical da Federação Cultural dos Trabalhadores; tornou-se uma seção do Escritório Internacional em Moscou quando essa organização foi formada por volta de 1932” (CRIST, 2005, p. 28, tradução nossa).³³³ Portanto, a WML parece ter tido uma grande influência nas práticas musicais do Degeyter Club e de outros grupos que estiveram conectados com a organização comunista nos Estados Unidos.

A liga ofereceu 'orientação a todas as unidades musicais afiliadas e organizações de trabalhadores', incluindo o Clube Pierre Degeyter, que Charles Seeger descreveu como “uma organização de músicos profissionais com tendências esquerdistas definidas”, e o Coletivo de Compositores, cujos membros representavam “todos os matizes de opinião musical”, do “conservadorismo” ao “radicalismo inquieto”. (CRIST, 2005, p. 28, tradução nossa).³³⁴

Percebe-se, pois, que essa liga, além de incentivar a produção de seus membros, tinha certa predileção pela produção música vocal, especialmente composta para coros. De fato, “[entre] as prioridades listadas na plataforma do WML estava o incentivo a ‘composições

³³⁰ In November 1934, for instance, Copland joined Roy Harris, Elis Siegmeister, and Charles Seeger on a panel titled “The problems of the Composers in Moderns Society”, presented by the Degeyter Club. And the musical as well as political agenda of the Collective accorded with Copland’s own.

³³¹ KERNR, Emil. Até a presente data não foi encontrada nenhuma referência do nome citado por Seeger em entrevista a Dunaway.

³³² I was interested in the emotional situation and could put up with the difficulties, the intellectual side. I learned more Marx from that bunch than I ever did from Emil Kernr from trying to read Marx.

³³³ In 1931 the workers Music League (WML) was founded in New York City as the music division of Workers Cultural Federation; it became a section of International Buro in Moscow when that organization was formed around 1932.

³³⁴ The league offered ‘guidance to all affiliated music units and workers organizations’, including the Pierre Degeyter Club, wich Charles Seeger described as “an organization of professional musician having definite Leftist tendencies” and the Composers’ Collective, whose members represented “every shade of musical opinion” from “conservatism” to “restless radicalism”.

originais de compositores revolucionários americanos’, mais notavelmente coros de quatro vozes e canções proletárias” (CRIST, 2005, p. 28, tradução nossa).³³⁵ Parte desta produção que foi inédita, tanto dos compositores envolvidos quanto dos seus coros, permanece preservada em volumes publicados pelo coletivo. “Exemplos de ambos estão preservados em dois volumes intitulados *Canções dos Trabalhadores*, publicados pela WML em 1934 e 1935” (CRIST, 2005, p. 28, tradução nossa).³³⁶

Este período trouxe novos aprendizados para Seeger, sobretudo por causa de um elemento específico, que determinava esta produção de coros populares, a dita *imposed simplicity* (simplicidade imposta ou auto imposta³³⁷), que forçava os compositores a criar músicas que, embora mantivessem padrões estéticos consideráveis, fossem repertórios viáveis para a execução com amadores, devido à simplicidade técnica. Tais composições precisavam ser também atrativas aos profissionais.

E entrei no Coletivo, como o chamávamos, e trabalhei com eles em 32, 33 e 34. O crucial foi que aprendi com a experiência, tentando escrever músicas que as pessoas cantassem, nas ocasiões especificadas, e observando outras pessoas tentarem fazê-lo, que eram músicos treinados. Fomos treinados para fazer isso neste país. (SEEGER *apud* DUNAWAY, 1976, p. 20, tradução nossa).³³⁸

Neste período Seeger usava o pseudônimo de Carl Sands, o que certamente o protegeu das consequências legais possíveis para quem propagava o comunismo nos Estados Unidos naquele período. Segundo ele, “[eu] seria perfeitamente público sobre Carl Sands, o Composers Collective, bem, é claro, quando o FBI quisesse os nomes das pessoas, não um nome. Embora alguns deles usassem seus próprios nomes e hoje possam admitir isso. Mas não vou dizer isso” (SEEGER *apud* DUNAWAY, 1976, p. 21, tradução nossa).³³⁹ Pelo visto, Seeger sabia dos riscos que corria ao esconder sua identidade usando Carl Sands como nome, “[ele] estava ciente de que o seu envolvimento com o jornal comunista era uma aventura perigosa e, como estava obtendo sucesso na New School e destaque na Sociedade Musicológica de Nova Iorque, não

³³⁵ Among the priorities listed in the platform of WML was encouraging ‘original compositions of American revolutionary composers’, most notably four-part chourses and ploetarian songs.

³³⁶ Examples of both are preserved in two volumes titled *Workers Songbook*, published by WML in 1934 e 1935.

³³⁷ Claudio Santoro (1919-1989) também renunciou a certas construções estéticas em função de sua orientação política, sobretudo depois de ter participado do Congresso dos Compositores e Críticos de Música em Praga, no ano de 1948. Sua adesão ao realismo socialista levou-o a abandonar as técnicas atonais e seriais em favor da estética nacionalista.

³³⁸ And I went into the Collective, as we called it, and worked with them for ‘32, ‘33, and ‘34. The crucial thing was that I learned from experience there, myself, trying to write music that people would sing, on the occasions that were specified, and watching other people try to do it, who were trained musicians. We were trained out of doing that, in this country.

³³⁹ I’d be perfectly public about Carl Sands, the Composers’ Collective, well, of course, when the FBI wanted the names of people, not A name. Although some of them went by their own names and may nowadays admit it. But I won’t say it.

queria pôr em risco esses ganhos” (PESCATELLO, 1992, p. 124, tradução nossa).³⁴⁰ Assim, Seeger conscientemente dividiu sua prática acadêmica, na época em Berkeley, do ativismo junto aos coletivos comunistas. Quanto ao procedimento em cada frente de atuação, o musicólogo pontua que “[a] atividade de Carl Sands e a atividade profissional musicológica nada tinham a ver uma com a outra. Fui estritamente partidário no primeiro caso e tão estritamente erudito quanto pude no último...” (PESCATELLO, 1992, p. 116, tradução nossa).³⁴¹

A partir disso, é possível acreditar que sua participação no governo de Franklin Delano Roosevelt, mais especificamente na divisão de música da União pan-Americana, não seria possível com este histórico na cultura marxista na Music of Front.³⁴²

4.7 América Latina

Em 1934, mesmo ano em que Seeger publicou seu artigo “On proletarian music” no *New York Journal Modern Music*, o colega compositor e marxista Carlos Chávez³⁴³ publicou três artigos com temáticas similares no periódico mexicano *EL Universal*. Como escreve Saavedra: “Poucos meses depois, Carlos Chávez publicou no jornal mexicano *EL Universal* três artigos nos quais analisava o papel da música e do compositor na sociedade: ‘El Arte em la Sociedad’, ‘El arte Occidental’ e ‘El Arte Proletario’” (SAAVEDRA, 1999, p. 30, tradução nossa).³⁴⁴ Esta sincronicidade entre os dois compositores no que diz respeito às temáticas dos artigos publicados, bem como ao interesse pela “cultura do proletariado”, indica certa conexão entre a produção bibliográfica e os interesses composicionais de músicos e musicólogos dos Estados Unidos e da América Latina. Outro ponto importante a ser considerado é o papel que a cultura e a sociedade passam a ocupar no pensamento musical e musicológico de Seeger,

³⁴⁰ He was aware that his involvement with the communist newspaper was a dangerous venture, and since he was achieving success at the New School and prominence in the New York Musicological Society, he did not want to jeopardize these gains.

³⁴¹ The Carl Sands activity and the musicological professional activity had nothing to do with each other. I was strictly partisan in the former as I could be and as strictly scholarly as I could be in the latter...

³⁴² Music of Front é um movimento musical no qual os compositores se aproximaram da classe do proletariado durante a crise de 1929, os quais, influenciados pela cultura do comunismo, compunham coros e músicas que pudessem ser executados tanto por músicos quanto por amadores.

³⁴³ Carlos Chávez (1899-1978) is the central figure in Mexican music of the twentieth century and among the most eminent of all Latin American modernist composers. An *enfant terrible* in his own country, Chávez was an integral part of the emerging music scene in the United States in the 1920s. His highly individual style — diatonic, dissonant, contrapuntal — addressed both modernity and Mexico's indigenous past. Chávez was also a governmental arts administrator, founder of major Mexican cultural institutions, and conductor and founder of the Orquesta Sinfónica de México. *Carlos Chávez and His World* brings together an international roster of leading scholars to delve into not only Chávez's music but also the history, art, and politics surrounding his life and work.

³⁴⁴ A few months later Carlos Chávez published in the Mexican newspaper *EL Universal* three articles in which he analyzed the role of music and the composer in society: “El Arte em la Sociedad”, “El arte Occidental”, and “El Arte Proletario”.

também em sincronia com as posições de Chávez. “Seeger e Chávez desenvolveram a noção de que a música cria uma música própria, cultural e socialmente enraizada” (SAAVEDRA, 1999, p. 30, tradução nossa).³⁴⁵ Decerto, foi mais que uma aproximação política e ideológica que os aproximava, visto que “[*ambos*] recorreram à análise social para compreender os seus papéis individuais e desenvolveram, conseqüentemente, uma filosofia da história e uma teoria do lugar potencial histórico da música” (SAAVEDRA, 1999, p. 30, tradução nossa).³⁴⁶

Seeger passou por um longo processo para entender a importância dos elementos sociais para sua análise musicológica, de modo que, segundo o próprio musicólogo, “[*foi*] o processo em que passei de uma pessoa quase totalmente não socialmente orientada para uma pessoa socialmente orientada” (SEEGER *apud* DUNAWAY, 1976, p. 6, tradução nossa).³⁴⁷ E, mesmo que ainda paire sobre sua produção a ideia de que ele ainda não estava propriamente entendendo a necessidade da ampliação do fato musical, sobretudo pelo teor de suas abordagens na musicologia comparada, muito mais ligadas à análise do discurso musical, não quer dizer que ele não tenha tido um olhar para o peso das estruturas sociais nas escolhas do sujeito.

Não teve nada a ver com preocupações sociais, mas foi o golpe da minha motivação contra o *establishment* quando fui formado pela minha mãe e pelo meu pai. Depois foi a escola, as pessoas que conheci, a faculdade. Mais tarde foram as pessoas que encontrei ao longo da vida. Esse sentimento de diferença e dissidência em relação a eles não tinha nenhum aspecto social – era inteiramente pessoal. (SEEGER *apud* DUNAWAY, 1976, p. 6, tradução nossa).³⁴⁸

Assim, a aproximação com Chávez e o interesse crescente pela cultura latino-americana podem ter ajudado neste processo. Nos anos 1930, Seeger parece ter se voltado quase que completamente aos estudos do folclore e da música popular estadunidense. Este período também marca no contexto de seu engajamento intelectual a forte tendência em repensar o papel da cultura erudita, lê-se música orientada para as tradições composicionais europeias. E a presença de Chávez no campo da música modernista de Nova Iorque, a partir da década de 1920, reafirma o interesse dos estadunidenses pela música modernista latino-americana.

À medida que a música de Chávez ganhava performances e atenção crítica positiva em Nova Iorque, Edgard Varèse, Cowell e outros reconheceram um colega ultramodernista em obras dissonantes como a Sonatina para Violino e Piano (1924) e

³⁴⁵ Seeger and Chávez developed a notion that music creates a music of their own, culturally and socially rooted.

³⁴⁶ They both turned to social analysis to understand their individual roles and developed consequently a philosophy of history and a theory of historical potential place of music.

³⁴⁷ It was the process of my turning from an almost totally non-socially oriented person to one who was socially oriented.

³⁴⁸ It had nothing to do with social concerns, but this was the slap of my motivation against the Establishment when I was formed by my mother and father. Later it was school, the people I met, college. Later it was the people I brushed up against in the course of living. That feeling of difference and dissent from them had no social aspect at all – it was entirely personal.

Otros tres exágonos (1924). No final de 1927, Varèse fundou a Associação Pan-Americana de Compositores (PAAC), esperando plenamente a participação e a ajuda de Chávez para definir a música pan-americana como experimental e ultramoderna. Na verdade, Chávez teria sido um colaborador valioso, mas o início da sua carreira no México, em 1928, restringiu o seu envolvimento. (STALLINGS, 2015, p. 28, tradução nossa).³⁴⁹

Precisamos considerar que outros nomes importantes da música e da cultura latino-americana tiveram chance de terem obras executadas em empreendimentos ligados às associações fundadas por Varèse. Villa-Lobos seria um deles.³⁵⁰ Entretanto, quando falamos das relações construídas entre os músicos da América do Norte, fomentadas pelo seu crescente interesse na música da parte sul da América, principalmente quando o assunto é Charles Seeger e Copland, muitos autores não conseguem entender seu olhar para além das fronteiras do México, restando somente as interações entre os já citados compositores estadunidenses e Carlos Chávez. Mesmo Seeger parece não ter tido interesse em publicitar certas relações profissionais que manteve com latino-americanos. Em todo caso, o interesse pela cultura latino-americana por parte de Seeger pareceu definidor para sua presença à frente do Centro de Música da União Pan-Americana (UPA), no governo de Franklin Delano Roosevelt:

A nomeação de Seeger como chefe do Centro de Música da UPA foi uma vitória para aqueles engajados em relações culturais interamericanas que privilegiavam o foco no folclore e na cultura popular — em oposição à música “séria”, defendida por Howard Hanson, diretor da Eastman School of Music e membro do comitê consultivo da área de música da Divisão Cultural — para nova diplomacia Cultural. (PERNET, 2014, p. 33).

Naquele período, a situação política de Seeger, como um agente promotor de relações culturais interamericanas, favoreceu a criação de uma rede interamericana de musicologia com foco na cultura popular e no folclore, como já disse Pernet. Um movimento que vai ao encontro das práticas políticas culturais para a música protagonizadas por Mário de Andrade no Brasil, por Curt Lange no Uruguai e por outros nomes da musicologia latino-americana.

Seeger demonstrou grande interesse em interagir com músicos e pesquisadores da América Latina, haja vista sua atuação como coeditor do *Boletín Latino Americano de Música*, de Curt Lange. Embora sua cosmovisão não fosse propriamente a de um estadunidense típico, no momento em que levou a cabo seus interesses junto à América Latina durante o

³⁴⁹ As Chávez's music gained performances and positive critical attention in New York, Edgard Varèse, Cowell, and others recognized a fellow ultra-modernist in dissonant works such as the *Sonatina for Violin and Piano* (1924) and *Otros tres exágonos* (1924). In late 1927, Varèse founded the Pan-American Association of Composers (PAAC), fully expecting Chávez's participation and help in defining Pan-American music as experimental and ultramodern. In truth, Chávez would have been a valuable collaborator, but the launch of his career in Mexico in 1928 curtailed his involvement.

³⁵⁰ Villa-Lobos era participante da Liga dos Compositores, liga internacionalista fundada por Varèse.

interamericanismo que protagonizou junto a Curt Lange, ele fez valer sua posição ao Norte, como era previsto para um representante típico dos Estados Unidos naquele tempo.

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

Assim, Seeger teve um artigo seu publicado no BLAM, tomo V, “La música de los Estados Unidos de Norte América”. Em seu artigo, ele descreve as três correntes que acredita ser as mais importantes para entender a constituição daquilo que chama de música estadunidense: “A música dos Estados Unidos é formada por três correntes principais de atividade: uma de música folclórica, outra de música de ‘arte elevada’ ou música acadêmica, e a terceira de música popular” (SEEGER, 1942, p. 230, tradução nossa).³⁵¹ Mediante sua descrição teórica, é possível acreditar que um musicólogo experiente e com ligações internacionais como Seeger tenha ignorado que essas correntes que descreve como base da música de seu país não sejam também as mesmas em muitos outros países ocidentais.

Contudo, precisamos considerar sua tentativa de valorizar a diferença das tradições da música popular nos Estados Unidos. Afirmar Seeger: “Como em qualquer outra parte do mundo, é mais difícil de distinguir. Por sua própria natureza, a música popular é mais instável, mais volátil. É uma arte mais marcadamente híbrida” (SEEGER, 1942, p. 231, tradução nossa).³⁵² Na década de 1940, Seeger já havia configurado certos interesses, entre eles as relações estabelecíveis entre a música popular e a música folclórica. Percebe-se também que sua visão sobre a música tradicional acadêmica estadunidense não nega as relações desta com a cultura germânica:

As tradições da música acadêmica nos Estados Unidos são predominantemente de origem alemã — em particular vêm do século XIX, embora nos últimos tempos as do século XVIII também nos tenham chegado — com fortes infusões de ópera italiana do século XVIII e música de Salão francesa do início do século XX. (SEEGER, 1942, p. 231, tradução nossa).³⁵³

³⁵¹ La música de los Estados Unidos está constituida por tres corrientes principales de actividad: una de música folklórica, otra de música de ‘arte elevado’ o música académica, y la tercera de música popular.

³⁵² Como en cualquier otra parte del mundo-son más difíciles de distinguir. Por su naturaleza misma, la música popular es más inestable, más volátil, es una arte más marcadamente híbrida.

³⁵³ Las tradiciones de la música académica en Los Estados Unidos son predominantemente de origen alemán — en particular proceden del siglo XIX, aunque en los últimos tiempos nos llegaron también las del siglo XVIII — con fuertes infusiones de ópera italiana del siglo XVIII y de música de salón francesa de principios del siglo XX.

Porém, sua musicologia na década de 1940 já apresenta um estado mais configurado de sua compreensão das importâncias das músicas popular e folclórica para o entendimento do futuro para a música estadunidense, pelo qual Seeger ansiava:

Podemos então aguardar que os Estados Unidos cheguem em sua maioridade musical. Por um lado, podemos esperar confiantemente na estabilização de uma mudança violenta nos estilos da música urbana, e, por outro lado, na socialização das formas superindividualizadas da música rural. (SEEGER, 1942, p. 234, tradução nossa).³⁵⁴

Neste contexto, a música dita acadêmica teria um lugar menos significativo que possivelmente teve nos anos de sua formação artística. Ademais, a música popular se tornou passível de sua crítica. Na ótica de Seeger: “É inquestionável que a alma do nosso povo se encontra na sua música folclórica e não na sua música acadêmica; e apenas na sua música popular na medida em que tenha emprestado, roubado ou maltratado materiais folclóricos” (SEEGER, 1942, p. 234, tradução nossa).³⁵⁵ O folclorismo passa então a ser a vertente mais importante de seu americanismo, posto que, como defende o musicólogo, “[além] de considerarmos a música nos Estados Unidos como um complexo de tradições e repertórios, é da maior importância que a contemplemos como um complexo de linguagens” (SEEGER, 1942, p. 231, tradução nossa).³⁵⁶

Seeger era realmente muito interessado nas questões linguísticas e em como estas podem encontrar equivalência na música. Ele professava a importância do multilinguismo para a musicologia, o que provavelmente partia da sua necessidade de investigar a tradição vernácula à qual se ligava suas fontes musicológicas, como foi no caso da investigação da balada *Barbara Allen*.

O problema para um compositor estadunidense de música erudita da geração de Seeger, como vimos, era como envolver-se com a tradição vernácula. Esse também é o problema do musicólogo estadunidense que procura estudar sua própria música anterior a 1900 e também, insistirão os americanistas, posterior. (KERMAN, 1987, p. 223).

Seeger também teve um de seus artigos reimpresso na revista *Música Viva*, periódico multilinguístico assinado por Lange e Koellreutter em 1942 (QUERINO, 2019), que acabou por não ter sido distribuído devido a certos impedimentos do governo brasileiro de então. O

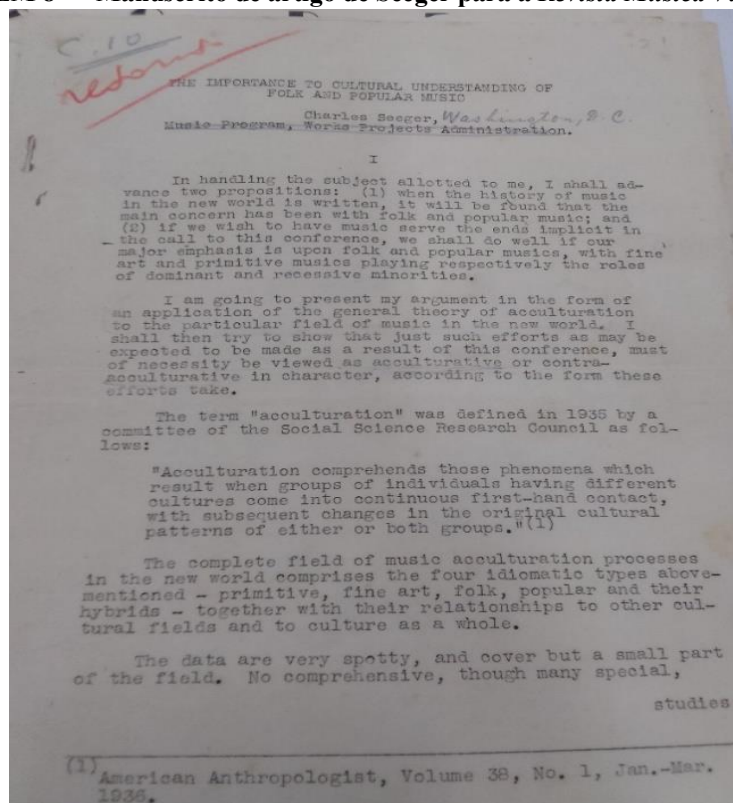
³⁵⁴ Podemos pues aguardar a que los Estados Unidos lleguen pronto a su mayoría de edad musical. Por una parte, podemos esperar confiantemente en la estabilización de un cambio demasiado violento en los estilos de la música urbana, y por la otra, en la socialización de las formas super-individualizadas de la música rural.

³⁵⁵ Es incuestionable que el alma de nuestro pueblo se halla en su música folklórica y no en su música académica; y solamente en su música popular hasta el grado en que esta ha pedido prestado, robado o maltratado los materiales folklóricos.

³⁵⁶ Además de considerar a la música en Los Estados Unidos como un complejo de tradiciones y repertorios, es de la más alta importancia que la contemplemos como un complejo de idiomas.

artigo de Seeger na revista *Música Viva*, de Lange, ao contrário do material disponibilizado no BLAM, tomo V, não foi traduzido para o espanhol, sendo na verdade publicado em inglês, mas seguindo as diretrizes da revista. Para o BLAM, tomo V, todos os artigos dos autores estadunidenses foram traduzidos ou escritos em espanhol. “The importance to cultural understanding of folk and popular music” (fragmento na foto a seguir), por exemplo, fora publicado anteriormente nos Estados Unidos (QUERINO, 2019).

IMAGEM 8 — Manuscrito de artigo de Seeger para a *Revista Música Viva*, de 1942



Fonte: ACL, 314.³⁵⁷

Os dois artigos de Seeger, o publicado no *BLAM* e o publicado na revista *Música Viva*, trabalham com a importância do *Folk* e da música popular para o entendimento da prática musical estadunidense. É importante lembrar que o caminho profissional de seus filhos, os irmãos Peggy e Mick e o meio-irmão Peter, parece configurar, em um universo que conjuga prática acadêmica e mercado real da música, o projeto americanista de Seeger e Ruth Crawford. No artigo publicado na revista *Música Viva*, Seeger tece uma explicação a respeito da *acculturation* e como o uso que faz da terminologia foi feito a partir da definição do Committee of the Social Science Research Council. No texto, ele retoma a discussão das relações entre *fine*

³⁵⁷ Dossiê contido no acervo Curt Lange, sediado na Biblioteca Central da UFMG.

art, folk e popular music, acrescentando ainda duas categorias de música primitiva e os híbridos de cada categoria.

Como se vê, as relações que estabeleceu com Lange e seus empreendimentos na América Latina renderam produtos importantes do ponto de vista da difusão da produção musicológica estadunidense, bem como das diferentes vertentes da música erudita dos Estados Unidos, haja vista a realização das audições de música de câmara produzidas por Curt Lange a partir de Montevideú. Em síntese, é possível afirmar que Seeger usou muito das informações que obteve a partir deste relacionamento com a produção musicológica da América Latina em alguns dos seus artigos publicados ao longo dos anos, mas não demonstrou interesse em revelar as origens de suas fontes.

5 INTERAMERICANISMO COLOCADO EM PRÁTICA

As Américas deveriam trabalhar juntas a fim de assegurarem que a música seja o principal fator na cooperação cultural. (PESCATELLO, 1992, p. 175, tradução nossa).³⁵⁸

Essa vinheta pode muito bem apresentar um capítulo sobre como os vários atores nos Estados Unidos se apropriaram, deturparam e usurparam o folclore latino-americano durante a política da boa vizinhança. (PERNET, 2014 p. 20).

5.1 Notas de uma correspondência

Em 26 de setembro de 1939, de Nova Iorque, Curt Lange enviou uma carta para a cidade de Indian Spring, Maryland, endereçada a Charles Seeger. A carta fora escrita completamente em alemão. A esta altura já não causava mais estranhamento a relação epistolar entre os dois musicólogos, tampouco o fato de ter sido a epístola escrita em alemão. Entretanto, esta carta, que aliás marca o início deste longo período de relacionamento epistolar, pelo menos de acordo com os dados do Acervo Curt Lange, já traria elementos importantes para serem analisados em relação à visão que os dois musicólogos tinham sobre a música da América Latina e sobre o projeto interamericanista com o qual cooperaram.

Segundo o texto da carta, que será publicado integralmente nos anexos desta tese, Curt Lange teria conseguido o endereço de Seeger com a ajuda da senhora Concha Romero James: “Não escrevi para você antes porque não sabia seu endereço. Recebi hoje da Sra. Romero James³⁵⁹ e lhe enviarei algumas vezes em referência ao próximo Congresso e à última reunião após o Congresso aqui em Nova Iorque” (LANGE, 1939, ACL, 2.1.014.222).³⁶⁰ Lange manteve com Romero Concha uma longa relação profissional, que reflete tanto em seu epistolário quanto nos benefícios que esta relação lhe propiciou.

³⁵⁸ The Americas should work together to assure that music is major factor in cultural cooperation.

³⁵⁹ O pianista uruguaio Hugo Balzo, responsável pela estreia de obras importantes no contexto do *Americanismo Musical* e importante colaborador de Lange, precisou visitar Concha Romero em 1941 para buscar itens recomendados pelo musicólogo. Romero ocupou um cargo importante na União Pan-Americana dos Estados Unidos, e muitos outros músicos e intelectuais latino-americanos se corresponderam com ela no período da Política da Boa Vizinhança. Ela se correspondeu, por exemplo, com Candido Portinari, enviando-lhe pelo menos uma carta, em 23 de abril de 1940. Também há registros de seu relacionamento epistolar com Carlos Casanueva Opazo, estando contida uma correspondência sua no acervo Archivo Institucional UC da Pontificia Universidad Católica Del Chile.

³⁶⁰ Trecho da carta enviada por Curt Lange, de Nova Iorque, para Charles Seeger, em Indianápolis, em 26 de setembro de 1939, contida no dossiê 2.1.014.222 do Acervo Curt Lange, da UFMG, com o seguinte texto em alemão: “Ich habe Ihnen nicht vorher geschrieben weil ich ihre adresse nicht wusste. Ich bekam sie heute von Frau Romero James und sende Ihnen also einige Zeiten in Bezugnahme auf den kommenden Kongress und die Letzet Unterhaltung nach Schuliss des Kongresses hier in New York”.

Segundo Mário de Andrade, em 1939, ano da correspondência, Curt Lange teria sido o único representante da América Latina em um evento organizado em Nova Iorque, a “Conferência sobre Relações Internacionais Musicais Interamericanas” (ANDRADE, 2006, p. 399). O evento governamental teria ocorrido no mesmo ano do congresso internacional da American Musicological Society (AMS), realizado também em Nova Iorque e com a presença de participantes latino-americanos. “Em 1939, a American Musicological Society (Sociedade Estadunidense de Musicologia) já havia convidado uma série de proeminentes especialistas em música latino-americana para o Congresso Internacional que ocorreria em Nova Iorque no mês de setembro” (PERNET, 2014, p. 32). De acordo com o ensaio escrito por Richard Crawford³⁶¹ em homenagem ao aniversário de 50 anos da AMS, Curt Lange teria sido um membro correspondente dessa associação estadunidense (CRAWFORD, 1984).

A AMS teve uma importância crucial para o desenvolvimento da musicologia dos Estados Unidos, sendo fundada em 1934, cinco anos antes do congresso em Nova Iorque, por nomes como “Senhora Helen Heffron Roberts, Messrs. George Dickinson, Carl Engel, Joseph Schillinger, Charles Louis Seeger, Harold Spivacke, W. Oliver Strunk, Joseph Yasser, Gustave Reese” (REESE *apud* CRAWFORD, 1984, p. 1, tradução nossa).³⁶² Otto Kinkeldey foi o primeiro presidente da associação, e Seeger e Oliver Strunk foram os vice-presidentes nesta ocasião.

A pesquisa musicológica dos Estados Unidos tem uma histórica relação com a Internationale Musik-Gesellschaft (Sociedade Internacional de Musicologia),³⁶³ uma vez que a seção estadunidense da Sociedade Internacional de Musicologia, originária da Alemanha, teve grande importância para a organização de musicólogos e acadêmicos da música em geral a partir do século XIX. Isto se deu em um tempo em que a pesquisa musicológica ainda não tinha a mesma dimensão que alcançou nos anos 1930 e 1940 nos Estados Unidos. Tanto “[é] verdade que muitos dos membros ativos da Seção Americana do IMG eram professores universitários,

³⁶¹ CRAWFORD, Richard Arthur. (1935-2024). Foi professor de musicologia na Universidade de Michigan e teve um papel importante para a popularização do estudo da música americana. Considerado um dos mais importantes americanistas estadunidenses, ele ajudou a construir o arquivo para documentos referentes à vida e à obra de George Gershwin na Escola de Música, Teatro e Dança de Michigan.

³⁶² Miss Helen Heffron Roberts, Messrs. George Dickinson, Carl Engel, Joseph Schillinger, Charles Louis Seeger, Harold Spivacke, W. Oliver Strunk, Joseph Yasser, Gustave Reese.

³⁶³ Grafada aqui em português como é encontrada nos periódicos de Curt Lange. Embora a IMG, por ser uma associação internacional, possa ser encontrada em outras referências respeitando o idioma local, o texto de Crawford também opta pela grafia em alemão.

mas a prática da musicologia desempenhou apenas um pequeno papel nas suas vidas como professores” (CRAWFORD, 1984, p. 5, tradução nossa).³⁶⁴

Contudo, as atividades da seção estadunidense da IMG nos Estados Unidos garantiram ao longo dos anos de sua existência o fortalecimento de estruturas que previamente organizaram o campo musicológico estadunidense para o século XX, preparando-o para a criação de uma sociedade de musicologia local:

Assim, muitos fatores — as circunstâncias da fundação da Sociedade e sua estrutura, o fortalecimento do ensino de música nas escolas públicas americanas, o crescente respeito pela pesquisa acadêmica no ensino superior e a turbulência política na Europa — ajudam a explicar por que a AMS conseguiu criar raízes em 1934 e florescer onde, duas décadas antes, a Seção Estadunidense da IMG havia murchado e morrido. (CRAWFORD, 1984, p. 10, tradução nossa).³⁶⁵

Quanto à American Musicological Society, podemos dizer que a recém fundada organização já era bastante ativa no contexto das práticas acadêmicas estadunidenses e se antecipou às perspectivas governamentais quando realizou seu primeiro congresso. Isso fica claro quando percebemos que a Divisão de Música da União Pan-Americana, liderada por Seeger, precisou contar com a presença de convidados do congresso da AMS para a realização da “Conferência sobre as Relações Interamericanas”.

O recém-formado comitê consultivo da área de música da Divisão Cultural, então, decidiu apelar para alguns desses especialistas para permanecer mais algum tempo para participar de uma “Conferência sobre as Relações Interamericanas no Campo da Música”, que se realizaria em outubro [*de 1939*]. (PERNET, 2014, p. 33).

Decerto, os eventos foram organizados no mesmo ano e no mesmo local e estavam ligados pelo interesse em se construir relações interamericanas a partir de práticas artísticas culturais.

Para organizar as comunicações hemisféricas de forma mais formal, em 1939 o Departamento de Estado dos EUA, por meio de sua Divisão de Relações Culturais, organizou conferências sobre relações interamericanas em quatro áreas: filosofia e letras, educação, belas artes e música. Os objetivos eram maior cooperação cultural e melhor compreensão dos países latino-americanos. (PESCATELLO, 1992, p. 173, tradução nossa).³⁶⁶

³⁶⁴ It is true that many of the active members of the U. S. Section of the IMG had been college professors, but the practice of musicology had played only a slight role in their lives as teachers.

³⁶⁵ Thus, many factors—the circumstances of the Society's founding and its structure, the strengthening of music instruction in American public schools, the growing respect for scholarly research in higher education, and political turmoil in Europe—help to explain why the AMS was able to take root in 1934 and to flourish where, two decades earlier, the American Section of the IMG had withered and died.

³⁶⁶ To organize hemispheric communications more formally, in 1939 the U.S State Department, through its Division of Cultural Relations, set up conferences on inter-American relations in four areas: philosophy and letter,

O evento teve a participação de dois delegados europeus, um francês, Yvonne Rokseth, e outro alemão, Johannes Wolf, “[*além*] de vários latino-americanos: Francisco Curt Lange (Uruguai), Juan Lecuna (Venezuela), Eduardo Sanchez de Fuentes (Cuba), Gonzalo Roig (Cuba) e H. Burle Marx (Brasil)” (CRAWFORD, 1984, p. 11-12, tradução nossa).³⁶⁷ Como já vimos anteriormente, Burle Marx e Curt Lange corresponderam entre si em alemão. Burle Marx faz parte desta rede de origem germânica que compunha parte do epistolário de Lange no episódio do *Americanismo Musical*.

Sob outra ótica, parece ainda contraditório a presença de alemães em Nova Iorque para eventos oficiais governamentais, apesar das causas declaradas da Política da Boa Vizinhança, bem como do receio da influência alemã na América Latina no momento em que Hitler avançava em sua escalada de guerra.

Embora o evento marcante do início da história da Sociedade, o Congresso Internacional da Sociedade Musicológica Americana na cidade de Nova Iorque, tenha sido inaugurado menos de duas semanas após a invasão da Polônia por Hitler em 1º de setembro de 1939 — o início da II Guerra Mundial —, o Congresso parece dificilmente ter sido afetado pelo estado calamitoso do mundo. (CRAWFORD, 1984, p. 11-12, tradução nossa).³⁶⁸

Contudo, quando retornamos ao texto da carta enviada para Seeger por Lange de Nova Iorque, em 1939, não podemos dizer com clareza se o assunto tratado nela foi discutido em um dos dois eventos ou se se remete a uma conversa já feita previamente, presencialmente. Uma terceira possibilidade de abordagem do assunto talvez tenha sido por meio de alguma correspondência que não conste no Acervo Curt Lange. Em todos os casos, um ponto importante que se apresenta na correspondência é a resposta a uma aspiração de Seeger, provavelmente já anunciada a Lange em um outro contexto: a criação de uma rede interamericana de musicologia.

Como você deve ter notado e visto, a situação na América Latina é completamente diferente. Somos 20 nações, cada uma com uma atitude e organização musical diferente, cada uma muito sensível ao excesso de nacionalidade, cada uma pensando de forma egocêntrica. É claro que apoio as suas ideias sobre uma ligação imediata

education, fine arts, and music. The objectives were greater cultural cooperation and a better understanding of Latin American countries.

³⁶⁷ As well as several Latin Americans: Francisco Curt Lange (Uruguay), Juan Lecuna (Venezuela), Eduardo Sanchez de Fuentes (Cuba), Gonzalo Roig (Cuba), and H. Burle Marx (Brazil).

³⁶⁸ Although the signal event of the Society's early history, the International Congress of the American Musicological Society in New York City, opened less than two weeks after Hitler's invasion of Poland on September 1, 1939—the beginning of World War II—the Congress seems hardly to have been affected by the world's calamitous state.

entre estudiosos de música de ambas as Américas. (LANGE, 1939, ACL, 2.1.014.222, tradução nossa).³⁶⁹

Decerto, o assunto central aqui seria a interseção entre as práticas musicológicas estadunidenses priorizadas por Seeger e o americanismo de Lange, ou seja, um interamericanismo musical. Embora Lange se situe no texto da carta como um latino-americano, e de fato ele era nacionalizado uruguaio, sua percepção da importância desta rede interamericana parece denunciar o seu distanciamento moral, por assim dizer, do que realmente está sendo discutido na carta.

Se os EUA se preocupam com o nosso trabalho, é mais do que evidente que o nosso povo também deve se interessar pelo trabalho dos EUA. No entanto, isto é muito difícil de se conseguir, porque o nosso povo está mais sintonizado com o seu país e possivelmente com o continente, e a maioria deles tem muita preguiça de escrever. (LANGE, 1939, ACL, 2.1.014.222, tradução nossa).³⁷⁰

Sua opinião sobre a suposta “preguiça” acadêmica latino-americana definitivamente não compreende a produção musicológica de homens como Mário de Andrade, Luís Heitor e outros intelectuais da música da América Latina. Notadamente, Lange não apresentou no texto da carta qualquer objeção a uma investida de Seeger, à qual a carta parece responder. Ao contrário, ele pareceu bastante condescendente com o projeto interamericanista do colega estadunidense:

Você não pode forçar os relacionamentos, mas deve lentamente conduzi-los em seu caminho. Em outras palavras, diferentes campos de investigação, etc., nos afastaram. Os EUA se interessam pela música alemã, francesa e inglesa, e a influência também foi muito forte. A América Latina tem uma influência puramente mediterrânea espanhola, Portugal. Itália, África. (LANGE, 1939, ACL, 2.1.014.222, tradução nossa).³⁷¹

³⁶⁹ Trecho da correspondência enviada por Curt Lange, de Nova Iorque, para Seeger, em Indianápolis, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê LANGE, 1939, ACL, 2.1.014.222, com o seguinte texto original em alemão: “Wie Sie Vielleicht bemerkt und gesehen haben, ist das Lage in Lateinamerika eine ganz andere. Bei uns handelt es sich um 20 Nationen, jede von einer anderen musikalischen Einstellung und Organisation, jede sehr empfindlich auf Grund des Über — lebenden Nationalitätsfüßes, jede egozentrisch denkend. Ich unterstütze natürlich ihre Ideen über eine sofortige Verbindung zwischen Musikwissenschaftlern beider Amerikas”.

³⁷⁰ Trecho da correspondência enviada por Curt Lange, de Nova Iorque, para Seeger, em Indianápolis, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê LANGE, 1939, ACL, 2.1.014.222, com o seguinte texto original em alemão: “Wenn sich USA um unsere Arbeiten kümmert ist es mehr als selbstverständlich dass auch unsere Leute sich um die USA Arbeiten interessieren muss. Das ist jedoch sehr schwer erreichbar weil unsere Leute sich mehr auf ihr Land und evtl. auf den Kontinent einstellen und meisten sehr schreibfaul sind”.

³⁷¹ Trecho da correspondência enviada por Curt Lange, de Nova Iorque, para Seeger em Indianápolis, contida no Acervo Curt Lange no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê LANGE, 1939, ACL, 2.1.014.222), com o seguinte texto original em alemão: “Man Kann die Beziehungen nicht forzieren sondern soll sie langsam in die Wege leiten. Spreche, verschiedene Felder der Untersuchung, M.s.w., haben uns weit auseinandergebracht. USA interessiert sich in deutscher, französischer und englischer Musik und der Einfluss war auch sehr stark. Lateinamerika hat einen rein Mitteleuropaeinfluss Spanish, Portugal, Italien, Afrika”.

Quanto às influências estrangeiras que se deram na América do Norte e na América do Sul, a percepção de Seeger manteve certa coerência com o pensamento expresso por Lange em sua correspondência:

Alguns desses esforços nacionalistas embrionários eram anti-britânicos ou anti-hispânicos em caráter. A única diferença importante era que os norte-americanos adotaram o germanismo e os sul-americanos, o francesismo. Ambos levaram o italianismo muito a sério. Mas, depois de 1900, isso declinou e os nortistas compensaram voltando-se para a França e os sulistas, para a Alemanha. (SEEGER, 1977, p. 189, tradução nossa).³⁷²

Podemos pensar que a presença de nomes como Ives e Copland, de sua liga Franco-American composers,³⁷³ ou, como ficou conhecida, a Boulangerie, aludindo à relação que estabeleceu com Nadia Boulanger em Fontainebleau, exemplifica esta virada para o idioma francês na influência musical no contexto estadunidense.³⁷⁴ Já a presença de Lange e outros nomes da musicologia germânica e a maneira como validaram seus capitais culturais na América Latina talvez possam exemplificar esta virada para a música alemã percebida por Seeger.

Esta disposição em ajudar Seeger, e por consequente os Estados Unidos, por parte de Lange ajuda a entender por que para alguns pesquisadores ele teria sido uma espécie de agente infiltrado dos Estados Unidos com atuação na América Latina. Pelo menos é o que transparece o texto da carta enviada a Charles Seeger, como podemos ver nestas palavras: “Para estabelecer relações, eu poderia, naturalmente, fornecer-lhes imediatamente uma lista completa de cientistas latino-americanos. Mas ao mesmo tempo você teria que esclarecer tudo sobre as atividades da outra pessoa, descrever sua área, etc.” (LANGE, 1939, ACL, 2.1.014.222,

³⁷² Some of these embryonic nationalistic efforts were anti-British or anti-Hispanic in character. The only important difference was that North Americans adopted Germanism and South American francesism. Both took italianism very seriously. But after 1900 this declined, and the northerners compensated by turning to France and the sotherners to Germany.

³⁷³ Segundo Carol Oja, (OJA, 2000, p. 178-179), dentro do emaranhado de ligas e associações que configuraram as atividades cooperativas entre compositores nova-iorquinos a partir dos anos de 1920, houve a oposição entre as ligas de compositores “*experimentalists*” ou “*ultra-moderns*”, que agregavam compositores como Hernry Coell, Ruth Crawford e Charles Seeger, Nicolas Slonimsky, Adolph Weiss e Varèse (este o único que não fora correspondente de Lange), com os chamados “*Neoclassicists*” ou “Boulangerie”, com nomes como Walter Piston, Roy Harris, Virgil Thomson e Aaron Copland, que tiveram parte de sua formação com Naja Boulanger e estiveram ligados à League dos Compositores.

³⁷⁴ Segundo Oja (OJA, 2000), Muitas ligas e associações entre compositores que intencionavam ampliar o espectro da recepção de suas obras foram formadas nos Estados Unidos, em especial na cidade de Nova Iorque, sobre tudo a partir da década de 1920, dentre as quais podemos destacar a Pro Musica’s Concerts, que era formada por músicos cujo estilo reportava as raízes idiomáticas francesas, como Carles Tomlinson, Griffes, Charles Martin Loeffler e Richard Hammond, as mesmas figuras que faziam também parte da American Music Guild. A música de Ives esteve representada neste contexto, ou, como falou Oja: “no meio de tudo isso houve um golpe ousado: uma série de estreias da música de Charles Ives” (OJA, 2000, p. 181, tradução nossa).

tradução nossa).³⁷⁵ Aparentemente, Seeger e Lange estavam tentando encontrar afinidades para a construção de um relacionamento entre agentes estadunidenses e latino-americanos.

Seeger também não escondeu suas intenções em intervir na estrutura cultural da América Latina.

Os planos de Seeger para a divisão de música da União Pan-Americana foram construídos sobre as questões levantadas em *Inter-American Relations*. Ele primeiro se propôs a forjar uma aliança com uma organização grande e eficaz, por meio da qual ele poderia argumentar pela inclusão da música folclórica e da música latino-americana nos currículos das escolas públicas dos EUA. (PESCATELLO, 1992, p. 175, tradução nossa).³⁷⁶

Se Pescatello usa o mesmo estratagema de Seeger, que optou por nunca referenciar diretamente em sua produção bibliográfica sua relação com o nome de Curt Lange, talvez o que ela tenha querido dizer com “organização grande e eficaz” seja uma referência ao Instituto Interamericano de Musicologia, em Montevideú. No texto de sua correspondência endereçada a Seeger, Lange foi um pouco mais direto em relação a este assunto: “Sou de opinião que expandir a instituição será sempre o melhor e, sobretudo, a melhor forma de conseguir um intercâmbio positivo. E isso durará para sempre” (LANGE, 1939, ACL, 2.1.014.222, tradução nossa).³⁷⁷ Também não é mais nenhum segredo que Lange tenha contado com capital financeiro fornecido pelo governo estadunidense para fomentar seus empreendimentos em *Americanismo Musical*.

Registros de institutos latino-americanos de arte popular e folclore, de sociedades acadêmicas, bem como materiais da União Pan-Americana, da Biblioteca do Congresso e do Departamento de Estado, todos indicam que as iniciativas e os recursos dos EUA resultaram em incremento de atividades em cooperação entre os especialistas do folclore e ajudaram na institucionalização da arte popular e dos estudos de folclore nos museus e nas universidades das Américas. (PERNET, 2014, p. 23).

³⁷⁵ Trecho da correspondência enviada por Curt Lange, de Nova Iorque, para Seeger, em Indianápolis, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê LANGE, 1939, ACL, 2.1.014.222, com o seguinte texto original em alemão: “Zur Herstellung der Beziehungen könnte ich natürlich sofort ein complete liste der wissenschaftler lateinamerikas zu ihrer verrügung stellen. Aber man müsste gleichzeitig jedwedeb über die Tätigkeit des anderen aufklaren, sein Feld beschreiben, u.sw”.

³⁷⁶ Seeger’s plans for the Pan American Union’s music division built upon the issues raised in “Inter-American Relations. He first set out to forge an aliance with a large, effective organization through which he could argue for inclusion of folk music and Latin American music in the curricula of U.S. public schools.

³⁷⁷ Trecho da correspondência enviada por Curt Lange, de Nova Iorque, para Seeger, em Indianápolis, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê LANGE, 1939, ACL, 2.1.014.222, com o seguinte texto original em alemão: “Ich bin der Meinung dasss ein Ausbau des institute immer das Beste sein wird, und vor allen Dingen der beste Weg, zu einem positiven Austausch zu kommen. Und das wird jehre deuern”.

Vale a pena lembrar que Seeger ocupou uma função importante como intelectual no governo de Franklin Delano Roosevelt, na divisão de Música da União Pan-Americana.

A nomeação de Seeger como chefe do Centro de Música da UPA foi uma vitória para aqueles engajados em relações culturais interamericanas que privilegiavam o foco no folclore e na cultura popular — em oposição à música “séria”, defendida por Howard Hanson,³⁷⁸ diretor da *Eastman School of Music* e membro do comitê consultivo da área de música da Divisão de Cultural — para a nova diplomacia cultural. (PERNET, 2014, p. 33).

Embora seja evidente a importância desta função para aqueles que se batiam por um americanismo para os Estados Unidos, para o qual Seeger representava um papel importantíssimo, sobretudo pelo seu passado humanista, como ele mesmo declarou, seu trabalho tinha uma dimensão internacional muito relevante para o expansionismo cultural estadunidense:

Meus deveres na União Pan-Americana eram, antes de tudo, persuadir as classes dominantes latino-americanas, o que significava funcionários do governo e esposas de funcionários do governo e esposas de embaixadores, etc., de que os Estados Unidos não eram uma nação de meros gananciosos, viciados em jazz e — qual é o outro [*pré-conceito*], acho que era *alcoólatras* ou algo assim. O objetivo disso era manter os aviões alemães longe dos aeródromos colombianos para que não bombardeassem o Canal do Panamá. Esse foi o primeiro trabalho. No sentido mais amplo, era ajudar a tornar a política da Boa Vizinhança de Franklin Roosevelt uma realidade. (SEEGER *apud* PESCATELLO, 1992, p. 174, tradução e grifo nossos).³⁷⁹

Lange se declarou favorável à intenção do colega estadunidense, porém advertiu-lhe das dificuldades aparentes para a realização do projeto:

Compreendo o seu desejo de preparar o caminho para a música através da musicologia. Ele é definitivamente o melhor. Mas certamente levará muito tempo para preparar musicalmente os dois continentes para uma posterior troca de ideias e trabalhos. Cada estudioso da música tem a sua área e a divisão entre os músicos é muito grande. (LANGE, 1939, ACL, 2.1.014.222, tradução nossa).³⁸⁰

³⁷⁸ HANSON, Howard Harold. (1896-1981). Compositor, educador teórico e regente estadunidense, foi diretor da Eastman School of Music.

³⁷⁹ My duties at the Pan American Union were first and foremost to persuade Latin American ruling classes, wich meant government officials and wives of government officials and wives of ambassadors, etc., that the United States was not a nation of mere Money-grabbers, jazz addicts, and — what’s the other, I think it was alcoholics or something. The object of this was keep German airplanes off of Colombian airfields so they wouldn’t bomb the Panama Canal. That was the first job. In the broader sense it was to help make the Good Neighbor policy of Franklin Roosevelt a reality.

³⁸⁰ Trecho da correspondência enviada por Curt Lange, de Nova Iorque, para Charles Seeger em 26 de setembro de 1939, contida no Acervo Curt Lange, na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê LANGE, 1939, ACL, 2.1.014.222, com o seguinte texto em alemão: “Ich verstehe Ihren Wunsch, durch Musikwissenschaft den Weg für die Musik vorzubereiten. Er ist unbedingt der Bessere. Aber um beide Kontinente musikwissenschaftlich vorzubereiten, für einen späteren Austausch von Ideen und Arbeiten, wird sicher sehr viel Zeit vergehen. Jeder Musikwissenschaftler hat sein Feld und die Spaltung der Interessen ist zu gross”.

Por seu turno, Seeger abordou em um artigo a diferença estrutural entre a ideia de musicologia nos Estados Unidos e na América Latina.

Chegando agora à musicologia do hemisfério, uma diferença significativa entre a América Latina e a Anglo-Americana deve ser notada. Na América Latina, a palavra “musicologia” é usada no sentido mais amplo, designando qualquer conversa ou escrita sobre música que seja séria e fundamentada. Críticos musicais, professores, autores de livros de solfejo e harmonia, e assim por diante, podem ser chamados de “musicólogos”. (SEEGER, 1977, p. 216, tradução nossa).³⁸¹

Ademais, sua percepção da musicologia estadunidense sugere um campo mais fundamentado no pensamento científico, que de certa forma refletia a situação acadêmica e sua tentativa de valorizá-la como disciplina acadêmica de fato junto às outras áreas do pensamento científico então vigentes à época:

Tanto na Alemanha quanto nos Estados Unidos, uma definição mais rigorosa também tem sido amplamente mantida. Otto Kinkeldley a formulou como “Musicologia”, uma palavra formada por analogia com filosofia, teologia, psicologia ou biologia é usada para designar todo o corpo de conhecimento sistematizado sobre música, que resulta da aplicação de especulação e sistematização racional, aos fatos, aos processos e ao desenvolvimento da arte musical, e à relação do homem em geral (ou mesmo dos animais) com a arte. (SEEGER, 1977, p. 216, tradução nossa).³⁸²

Contudo, ao longo de sua carreira, Seeger demonstrou ter bastante conhecimento sobre a produção musicológica latino-americana, embora habitualmente não tenha se preocupado em relacionar este conhecimento com as trocas que obteve entre músicos e musicólogos da porção sul da América.

A integração geral das várias tradições e expressões idiomáticas entre si e na cultura passou a ser notada por músicos e musicólogos em vários lugares. O Brasil liderou por volta de 1900 e alcançou o que pode ser o mais avançado hoje, com o México em segundo lugar, a Argentina em terceiro. Cuba, enquanto Caturba e Roldán viveram, tentou liderar com o Brasil, mas parece ter perdido o vento com suas mortes alguns anos atrás. (SEEGER, 1977, p. 215, tradução nossa).³⁸³

³⁸¹ Coming now to musicology of hemisphere, one significant difference between Anglo and Latin America is too noted. In Latin America, the word “musicologia” is used in the broader sense, designating any talking or writing about music that is serious and reasoned. Music critics, teachers, authors of solfège and harmony book, and so forth, may be referred to “musicólogos”.

³⁸² In Both Germany and the United States, a stricter definition has also been widely held. Otto Kinkeldley has phrased it “Musicology”, a word formed by analogy with philology, theology, psychology or biology, is used to designate the whole body of systemized knowledge about music, which results from the application of a scientific method of investigation or research, or of philosophical speculation and rational systematization, to the facts, the process and the development of musical art, and to the relation of man in general (or even animals) to the art.

³⁸³ Overall integration of the various traditions and idioms among themselves and in the culture has come to be noticed by musicians and musicologists in several places. Brazil led off around 1900 and has achieved what may be the most advanced today, with Mexico running a close second, Argentina third. Cuba, while Caturba and Roldán lived, bid fair to lead with Brazil but seems to have lost its Wind with their deaths a few years ago.

Outro ponto que passa despercebido nos artigos de Seeger é o estado da musicologia em Montevideu. Esta cidade, assim como o nome do colega Lange, não está claramente evidenciada em suas referências, mesmo que ambos tenham sido importantes para a ampliação de seu conhecimento sobre a nossa musicologia.

Em uma carta enviada a Lange em setembro de 1939, Seeger parece responder a certas questões propostas pelo colega alemão radicado no Uruguai: “Por favor, tenha certeza de que sua descrição dos assuntos da música latino-americana não é nenhuma surpresa para mim. Lembre-se de que vivi por vários anos na Cidade do México” (SEEGER, 1939, ACL, 2.2.533.1782, tradução nossa).³⁸⁴

Lange se mostrou bastante interessado em construir alianças com instituições importantes dos Estados Unidos, já que, entre várias possibilidades e considerando o texto da carta enviada a Seeger de Nova Iorque³⁸⁵ seu interesse aparentemente era conseguir apoio para o Instituto Interamericano de Musicologia, em Montevideu. Lange dirá que

Acredito que, como vários amigos disseram, que seria muito importante obter confirmação escrita e de fato oficial da necessidade da instituição (Rockefeller, Carnegie, Guggenheim, etc.). Talvez fosse muito apropriado dar importância ao fato de que todas as resoluções deveriam ser impressas logo no início do congresso. Também me disseram que uma palavra do Dr. Cordell Hull seria suficiente para fazer as instituições se interessarem em apoiar o instituto. (LANGE, 1939, ACL, 2.1.014.222, tradução nossa).³⁸⁶

E, de pronto, o musicólogo estadunidense propôs ao colega teuto-uruguaio um esquema para auxiliá-lo em sua empreitada nos Estados Unidos:

Na consulta aqui pareceu melhor (com sua aprovação, é claro) que formássemos um pequeno comitê para ajudá-lo a obter a melhor cooperação possível nos EUA. Minha sugestão foi Dr. Spinacke, Dr. Carleton Sprague Smith, Dr. E. V. Moore, estou enviando cópias do rascunho da sugestão em anexo para cada um deles. Espero que

³⁸⁴ Trecho de carta enviada de Seeger, em 29 de setembro de 1939, de Silver Spring, em Maryland, para Curt Lange, provavelmente ainda em Nova Iorque, com o seguinte texto original em inglês: “Please be assured that your description of Latin American music affairs in no surprise to me. Remember that I lived for numbers of years in Mexico City. I think I have feeling for at least that variant of Latin American music”.

³⁸⁵ A carta enviada por Seeger, de Maryland, para Lange, em Nova Iorque foi escrita em 29 de setembro de 1939, três dias antes da carta de Lange escrita em Nova Iorque endereçada a Seeger em Maryland, datada de 26 de setembro do mesmo ano.

³⁸⁶ Trecho da correspondência enviada por Curt Lange, de Nova Iorque, para Charles Seeger em 26 de setembro de 1939, contida no Acervo Curt Lange, na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê LANGE, ACL, 2.1.014.222, com o seguinte texto em alemão: “Ich hoffe, dass verschiedene Freunde gesagt, dass es sehr importante wäre, eine schriftliche und zwar staatliche Bessätigung der Nowendigkeit das intitutus zu bekommen, und können (Rockefeller, Carnegie, Guggenheim, etc.) Es wäre villeicht sehr angebracht, gleich bei Anfang des Kongresses Wert darauf zu legen das sämtlich Beschlüsse gedruckt werden sollen. Auch sagte man mir dass ein Wort Herr Dr. Cordell Hull’s genügen würde die Institutionen für eine Unterstützung des Institus zu interessieren”.

eles entrem em contato com você. (SEEGER, 1939, ACL, 2.2.533.1782, tradução nossa).³⁸⁷

Decerto, Lange se manteve conectado com os nomes acima citados e se correspondeu com todos eles ao longo da década de 1940. Essa correspondência se deu sobretudo com Carleton Sprague Smith,³⁸⁸ que passaria a residir no Rio de Janeiro, trabalhando como diplomata civil dos Estados Unidos.

5.2 Impressões interamericanistas de Seeger

Seeger pareceu ter um grande entendimento sobre as similaridades da música produzida no continente americano. Por isso mesmo, foi capaz de fazer associações interessantes entre as práticas musicais de seu país, sempre usado como referência para sua perspectiva comparativa, e a música produzida na América Latina.

O conteúdo da música erudita latino-americana tem uma semelhança próxima com o conteúdo das composições dos Estados Unidos desse tipo. Existem os epígonos usuais de inclinação europeia, conservadores, liberais, experimentadores folclóricos, dodecafônicos e outros. Neste idioma específico da música erudita, temos de fato “um mundo”. Os idiomas folclóricos e populares representam mais uma forma de ruptura da tutela europeia e têm, curiosamente, raízes muito mais amplas e saudáveis nas populações. (SEEGER, 1977, p. 215, tradução nossa).³⁸⁹

Já em sua análise sobre o caminho da construção indenitária da música americana, ele percebeu diferentes gerações e enumerou as suas opções em relação ao projeto americanista:

A imigração contínua de músicos profissionais competentes, somada ao crescente nacionalismo, levou a uma sucessão de ondas de atividade musical nos maiores centros do leste dos Estados Unidos, Cidade do México, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Havana, em cujas órbitas áreas vizinhas de menor eco — onde os americanos sabiam escrever boa música, no estilo europeu, é claro — animaram o que podemos chamar de primeira geração de compositores republicanos, nascidos por volta de 1830. (SEEGER, 1977, p. 189, tradução nossa).³⁹⁰

³⁸⁷ Trecho de carta enviada de Charles Seeger, de Maryland, para Curt Lange, local não determinado, em 28 de outubro de 1939, com o seguinte texto em inglês: “In consultation here seemed best (pending your approval, of course) that we make up small comitée to assist you in obtain the best cooperation possible in the USA. My suggestion has been, Dr. Spinacke, Dr. Carletoon Sprage Smith, Dr. E.V. Moore, I am sending copies of the enclosed draft suggestion to each of them. I hope they will get in touch wick you.”.

³⁸⁸ SPRAGUE SMITH, Carleton. (1905-1994) Musicólogo e flautista estadunidense, doutor pela Universidade de Viena, grande interessado em história, literatura e idiomas, passou a residir no Brasil a partir de 1940 e foi responsável pela divisão de música da Biblioteca Pública de Nova Iorque, bem como um dos fundadores da Music Library Association.

³⁸⁹ The content of Latin American fine-art music bears a close resemblance to content of United States compositions of that kind. There are the usual epignones of European leaning, conservatives, liberals, folkloristic experimenters, twelve-tonerowers, and others. In this particular idiom of fine-art music, we have indeed “one-world”. Folk and popular idioms represent more of breakaway form European tutelage and have, interestingly enoug, much wider and healthier roots in the populations.

³⁹⁰ Continued immigration of competent professional musicians, plus the growing nationalism, led to a succession of waves of music activity in the larger centers of the eastern United States, Mexico City, Rio de Janeiro, Buenos

Os nomes de destaque para esta geração de 1830 seriam Melesio Morales,³⁹¹ do México, Carlos Gomes, do Brasil, e, dos Estados Unidos, Louis Moreau Gottschalk.³⁹²

Uma segunda geração, a maioria dos quais nasceu na década de 1860, sentiu pela primeira vez a vaga necessidade de “ser americano” na própria música. As palavras das canções estavam no vernáculo, em alguns casos, instruções para a performance, também. Mas a cena americana, a chamada música nacional, mais popular que o folclore, era harmonizada no estilo europeu aprovado. (SEEGER, 1976, p. 189, tradução nossa).³⁹³

Para a próxima geração, talvez possamos destacar Villa-Lobos como um dos expoentes desta produção, se trouxermos a análise de Seeger para o contexto brasileiro e de seu processo de construção identitária.

Uma terceira geração, nascida na década de 1880, buscou mais especificamente tecer melodias populares e folclóricas locais em um tecido de caráter europeu menos convencional, de modo a dar uma aparência de nacionalismo ou de um maior chauvinismo ou americanismo musical. (SEEGER, 1976, p. 189, tradução nossa).³⁹⁴

O termo *americanismo musical*, aqui, parece estar mais ligado aos processos protagonizados por Mário de Andrade no Brasil, por exemplo, do que com o americanismo de Curt Lange, a partir de Montevideu. Tal elo a princípio se evidencia no sentido que referencia as construções identitárias nacionais, nas quais a música, embora promova uma readequação dos meios composicionais e haja apropriação do material folclórico local, ainda esteja ligada à tradição da música de concerto.

No caso dos Estados Unidos, ao longo do século XX, este processo de valorização da cultura local está ligado a um distanciamento gradativo da influência europeia, o que acaba culminando em uma supervalorização da música popular, sobretudo depois de Seeger, o que se faz sentir mais claramente na música de seu filho Peter Seeger.

Aires, and Havana, into whose orbits neighbouring areas of less echo — that American could write good music, in the European mode, of course — animated what we may call the first generation of republican composers, born around 1830.

³⁹¹ MORALES, Melesio. (1938-1909). Compositor mexicano.

³⁹² Nascido em Nova Orleans em 1829, Louis Moreau Gottschalk, pianista e compositor, filho de Edwar Gottschalk, de origem inglesa, com sua esposa, que era crioula de origem haitiana. Entre suas composições podemos destacar sua Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Brasileiro. Em 1853 esteve em Cuba e no ano seguinte iniciou uma grande viagem para outros países da América Latina. Na década de 1960 esteve no Brasil, onde além de contrair malária, pode realizar vários concertos.

³⁹³ A second generation, most of whom were born in the 1860, first felt the vague necessity of “being American” in music itself. Words of songs were in the vernacular, in some cases, directions for performance, also. But the American scene. So-called national music, more popular than folk, was harmonized in approved European fashion.

³⁹⁴ A third generation, born in the 1880, sought more specifically to weave local popular and folk melodies into a fabric of a less conventional European character in such manner as to give a semblance of nationalism or larger chauvinism or americanismo musical.

Kerman conseguiu resumir mais claramente a percepção de Seeger sobre a produção musical em um contexto interamericano:

Num excitante levantamento histórico interamericano, Seeger distinguiu as atitudes de cinco gerações de compositores “republicanos”. Carlos Gomes e Louis Moreau Gottschalk descobriram (e demonstraram) que os americanos podiam escrever música europeia respeitável; Alberto Nepomuceno e Edward Macdowell introduziram elementos folclóricos e populares nacionais em sua música de modo cauteloso e incerto; Heitor Villa-Lobos e Charles Ives fizeram o mesmo muito mais enfaticamente e com maior proficiência técnica e individualidade; Carlos Chaves e Aaron Copland foram expoentes de um estilo neo-europeu que demonstra “um grau de integração que praticamente oblitera a distinção de nacionalidade embora isso ainda seja um ponto de atração”; e Alberto Ginastera e Milton Babbitt — ainda em seus 30 e poucos anos quando Seeger escreveu — trabalharam com uma homogeneidade estilística e uma confiança oriundas de que “a América está ocupando seu lugar no vasto mundo da música ocidental”. (KERMAN, 1987, p. 222-223).

Quanto ao giro a que Seeger se refere nas influências musicais na América Latina, saindo das relações com a música francesa para a alemã, precisamos considerar a presença do Grupo Música Viva, do Brasil, liderado por Koelreutter e estimulado por Lange, e sua opção por difundir a estética dodecafonista no país. Ainda temos o grupo Renovación, da Argentina, com Juan Carlos Paz e outros, e a presença de outro aluno de Scherchen no Peru, Rudolph Holzmann, que em um primeiro momento se ligava à estética de Schoenberg em seu país de adoção. Também é preciso ressaltar a importância da obra de Bach para o neoclassicismo praticado por Villa-Lobos.

Quanto ao conselho de Lange a Seeger — qual seja, sobre a importância da execução de obras —, podemos destacar as já citadas audições de música estadunidense na América Latina, especialmente em Montevideu e no Brasil.

5.3 Intercâmbio musical interamericanista

Outro assunto importante tratado na carta enviada por Lange a Seeger em 26 de setembro de 1939 foi a relevância de se trazer para a esfera latino-americana a produção musical estadunidense ou propiciar a interação entre as duas músicas feitas tanto no Norte quanto no Sul das Américas.

A execução da música será mais importante. Ganha seguidores e apresenta sua especialidade. E a música dos artistas latino-americanos, assim como a dos compositores norte-americanos, é a melhor sustentadora até mesmo das relações músico-científicas. (LANGE, ACL, 2.1.014.222, tradução nossa).³⁹⁵

³⁹⁵ Carta enviada de Curt Lange, de Nova Iorque para Charles Seeger, em Indianópolis, nos Estados Unidos, em 26 de setembro de 1939, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central, no dossiê 2.1.014.222, com o seguinte texto em alemão: “Die Ausfürug der Musik wird wichtiger sien. Sie gewinnt Anhänger und

Como já foi dito, ao longo da década de 1940, Lange colaborou com Seeger para a realização de audições e concertos que traziam músicos estadunidenses para o contexto concertante da América Latina. Não somente as audições de música de câmara estadunidense eram apresentadas, mas também concertos com repertório interamericano, que traziam autores de diferentes partes da América Latina tocando junto com autores estadunidenses.

Os *Concertos de Música de Câmara das Américas* são um exemplo deste modelo de repertório híbrido, que mescla música da América do Norte e do Sul.

Concertos de Música de Câmara das Américas: Você recebeu os programas que lhe eram periodicamente enviados por via marítima. Há dois dias foram lançados 3 exemplares do concerto 4, com estreias absolutas do quarteto “Toza Errecat”, Bachiana nº 6 de Villa-Lobos e 2 Inversões Seresteiras para flauta, clarinete e fagote. Logo apareceu uma suíte para oboé, clarinete e viola de Randall Thompson, *La Fuga sobre tema venezoelano* de Juan Bautista Plaza, para quarteto de cordas, e as impressões de La Puna, de Alberto Ginastera, para flauta e cordas, que já tocou em São Paulo, com Carleton como solista. (LANGE, 1946, ACL, 2.1.032.207, tradução nossa).³⁹⁶

Embora seja nítida a importância desses eventos para o projeto interamericanista de Seeger e Lange, nem sempre a sua realização garantiu de imediato a presença de público, o que pode, de certa forma, demonstrar aparente resistência cultural de alguns meios, sobretudo no Brasil. A respeito disso, Lange pontua que “[*havia*] pouca gente, devido à diferença de Sá Pereira,³⁹⁷ que ignorava tudo e não fazia propaganda” (LANGE, 1946, ACL, 2.1.032.207, tradução nossa).³⁹⁸

No entanto, decerto podemos perceber que muitos outros programas de concerto contemplaram compositores de várias partes das Américas e ajudaram a estabelecer este projeto interamericanista. A opção por repertório camerístico pode indicar a facilidade de execução do

führt di Soezialagebiete ein. Musik Latein-amerikanischer Künstler, sowie die der USA-komponisten, sind di besten Förderer sogar dr Musiksisenschaftlichen Beziehungen”.

³⁹⁶ Carta enviada por Lange, do Rio de Janeiro, em outubro de 1946, para Charles Seeger, em Washington, D.C., nos Estados Unidos, contida no Acervo Curt Lange, localizado no prédio da Biblioteca Central da UFMG, contida no dossiê ACL, 2.1.032.207, com o texto original: “Conciertos de Música de Cámara de Las Américas: UD. Habia recebido los programas que periodicamente le evio por via marítima. Hace dos dias saliron 3 ejemplares del concierto 4, con estrenos absolutos del quarteto de ‘Toza Errecat’, la Bachiana nº 6 de Villa-Lobos, y 2 Inverções Seresteiras para flauta, clarineta y fagot. Logo figuró una suíte para oboé, clarineta y viola de Randall Thompson, *La Fuga sobre tema venezoelano* de Juan Bautista Plaza, para cuarteto de cuerdas, y las impresiones de La Puna, de Alberto Ginastera, para flauta y cuerdas, que ya hice tocar en São Paulo, con Carleton como solista”.

³⁹⁷ Antônio de Sá Pereira (1888-1966), pioneiro na pedagogia do piano brasileiro. Foi diretor da Escola Nacional de Música e, de acordo com Rui Mourão, Lange fora apresentado a ele em 1941. A respeito de Sá Pereira, Lange escreveu a Seeger: “Sá Pereira és confuso” (ACL, 2.1.032.207).

³⁹⁸ Carta enviada por Lange, do Rio de Janeiro, em primeiro de outubro de 1946 para Charles Seeger, em Washington, DC, nos Estados Unidos, contida no Acervo Curt Lange, localizado no prédio da Biblioteca Central da UFMG contido no dossiê ACL, 2.1.032.207, com o texto original em espanhol: “Hubo poca gente, debido la indiferencia de Sá Pereira que se obvida do todo y no hace propaganda”.

repertório em questão, considerando-se a circulação e a proporção numérica de músicos envolvidos.

Mas também é preciso atentar-se para a importância da música de câmara no contexto da música estadunidense. Segundo Burnet Tuthill, em seu artigo publicado no *Boletín Interamericano de Música*, tomo V, intitulado *La música de cámara en los Estados Unidos*, “[a] história do interesse pela música de câmara em nosso país abrange um período bastante intenso” (TUTHILL, 1942, p. 387, tradução nossa).³⁹⁹ Ainda de acordo com seu artigo, a região da Nova Inglaterra saiu na frente com a primeira organização profissional com formação camerística, tendo sido o Mendelssohn Quintet Club, da cidade de Boston, Massachusetts, o grupo pioneiro.

A primeira organização profissional dedicada a realizar concertos regulares de música de câmara e empreender turnês foi o Mendelssohn Quintet Club, de Boston, que floresceu durante alguns anos, começando seu trabalho por volta de 1860. O conjunto consistia de dois violinos, duas violas e um violoncelo, mas uma viola dispunha de uma flauta e a outra, de um clarinete, nos casos em que as partituras exigissem a intercessão desses instrumentos. (TUTHILL, 1942, p. 388, tradução nossa).⁴⁰⁰

Também em Boston, o quarteto de Kneisel teve atuação neste período:

Boston também foi o local onde nasceu uma segunda organização de música de câmara, o famoso Quarteto Kneisel, formado por Franz Kneisel, falecido, que foi concertino da Orquestra Sinfônica de Boston, mas abandonou o cargo para se dedicar exclusivamente ao seu quarteto. (TUTHILL, 1942, p. 388, Tradução nossa).⁴⁰¹

A existência desses grupos remota a uma audiência interessada no repertório camerístico nos Estados Unidos. Nas palavras de Tuthill: “Os ciclos regulares de concertos oferecidos por este conjunto em Boston, Nova Iorque e outras cidades, e as turnês realizadas por nosso vasto território têm sido mais eficazes em estimular o interesse pela música de câmara do que qualquer outra iniciativa” (TUTHILL, 1942, p. 388, tradução nossa).⁴⁰²

Também é possível pensar que uma organização de instrumentistas, um circuito comercial que interligou compositores instrumentistas e audiência, se deu no desenvolvimento

³⁹⁹ La historia del interés por la música de cámara en nuestro país abarca un periodo bastante intenso.

⁴⁰⁰ La primera organización profesional dedicada a realizar conciertos regulares de música de cámara y emprender giras fue el Mendelssohn Quintet Club de Boston, que floreció durante unos veinticinco años, comenzando su labor alrededor de 1860. Consistía este conjunto de dos violines, dos violas y un violoncelo, pero las violas tenían además a su cargo el uno la flauta y el otro clarinete, en caso de que las partituras exigieran la intercesión de estos instrumentos.

⁴⁰¹ Boston fue también el sitio donde nació una segunda organización de música de cámara, el famoso Cuarteto Kneisel, formado por Franz Kneisel, ya falecido, que fue concertino da Orquestra Sinfónica de Boston y abandonó el cargo para dedicarse exclusivamente a su cuarteto.

⁴⁰² Los ciclos regulares de conciertos ofrecidos por este conjunto en Boston, New York y otras ciudades, y las giras emprendidas a través de nuestro vasto territorio, hicieron más estimular el interés por la música de cámara que cualquier otra iniciativa.

da música de câmara nos EUA. Tuthill também sugere essa hipótese quando afirma que “[alguns] editores nos Estados Unidos foram bastante generosos ao investir seu capital em obras nacionais, sem deixar de perder dinheiro nesta classe de publicações” (TUTHILL, 1942, p. 390, tradução nossa).⁴⁰³

O próprio Tuthill foi fundador de uma editora especializada neste repertório, La Sociedad por la Publicación de Música Estadounidense, que, como ele mesmo definiu, “foi o mais importante para propiciar a publicação de música da câmara estadunidense e foi fundada pelo autor deste artigo há 20 anos” (TUTHILL, 1942, p. 390, tradução nossa).⁴⁰⁴ Ademais, essa iniciativa de Tuthill apresentava um modelo similar ao adotado por Curt Lange em seu Editorial Cooperativa Interamericano de Compositores, no qual o compositor arcava com parte dos valores para a publicação.

Exatamente por esse motivo, Tuthill se propunha a coletar adesões entre interessados em música de câmara para sustentar sua divulgação: “Nossa entidade é baseada na ideia de que deve existir em nosso país 400 aficionados disputando o projeto de uma contribuição anual de ganhos por pessoa, recebendo por esta soma um exemplar de cada uma das obras que se publicam no mesmo intervalo de tempo” (TUTHILL, 1942, p. 390, tradução nossa).⁴⁰⁵ E, ao que parece, a editora de Tuthill galgou resultados importantes. Como o autor relata: “O resultado do nosso esforço durante 19 anos foi a publicação de 37 composições, desde sonatas até sextetos. A tiragem de 500 exemplares por obra, sendo distribuída imediatamente entre os assinantes ou membros” (TUTHILL, 1942, p. 390, tradução nossa).⁴⁰⁶

Por intermédio de Seeger, Lange enviou para Tuthill pelo menos um exemplar do *Boletín Latino Ameiricano de Música*:

Caro Sr. Tuthill,

Envio-lhe pelas mãos do Dr. Seeger esta carta respondendo às suas Notícias de 27 de novembro a 4 de janeiro. O Boletín, Tomo V, foi enviado para sua biblioteca pessoal para uso. O Suplemento Musical chegará a você em alguns dias pelo escritório do Dr. Seeger, em Washington, D.C. Esta edição contém muitas obras contemporâneas

⁴⁰³ Algunos editores en los Estados Unidos han sido bastante generosos al invertir su capital en obras nacionales, no obstante saber de antemano que perderían dinero en esta clase de publicaciones.

⁴⁰⁴ ha sido la más importante en propiciar la publicación de música de cámara Estadounidense y fue fundada por el autor de este artículo hace 20 años.

⁴⁰⁵ Nuestra entidad está basada en la idea de que deben existir en nuestro país 400 aficionados dispuestos a sostener el proyect de una contribución anual de cinco dólares por persona, recibiendo por esta suma un ejemplar de cada una de las dos obras que se publican en el mismo lapso.

⁴⁰⁶ El resultado de nuestro esfuerzo durante 19 años fue la publicación de 37 composiciones, desde sonatas hasta sextetos. El tiraje de 500 ejemplares por obra, siendo inmediatamente distribuídos entre los suscriptores o miembros.

de americanos, especialmente no campo da música de câmara. (LANGE, 1943, ACL, 2.1.025.291, tradução nossa).⁴⁰⁷

Como bom empreendedor, Lange tratou de tirar o melhor proveito possível deste relacionamento com Tuthill, considerando a natureza similar das instituições que representavam:

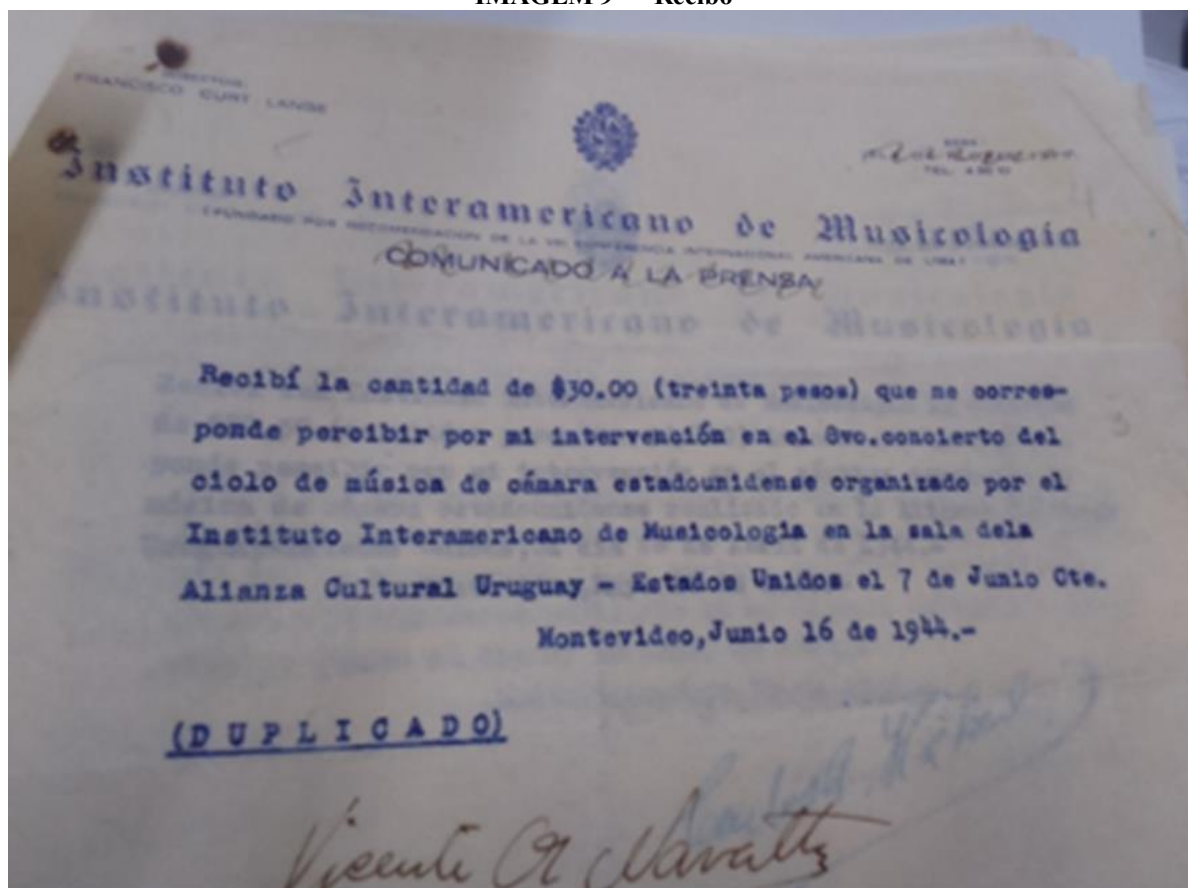
Haverá troca entre nossas duas instituições, [*mas*] a questão mais importante da música feita em ambas as Américas é a execução de Obras contemporâneas. Portanto, ficaria muito feliz em ouvir de você sobre a inclusão de algumas de nossas Obras em seus concertos de câmara. (LANGE, 1943, ACL, 2.1.025.291, tradução nossa).⁴⁰⁸

A associação de Lange com Seeger foi um elemento crucial para a entrada deste repertório camerístico na América Latina. Por um lado, Curt Lange foi a pessoa certa no lugar certo, pois seu catálogo de colaboradores e sua rede de sociabilidade internacional favoreciam a obtenção de repertório diverso vindo de países distintos. Por outro, coube a Seeger a parte mais importante, vamos dizer assim, no contexto das práticas interamericanistas para a América Latina: prover capitais financeiros para a realização dos eventos.

⁴⁰⁷ Trecho de correspondência enviada por Curt Lange, sem local de origem determinado, para Tuthill em 26 de março de 1943, contida no Acervo Curt Lange, na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê LANGE, 1943, ACL, 2.1.025.291, com o seguinte texto em inglês: “*Dear Mr. Tuthill, I send you through Dr. Seeger hands this letter responding your News of november, 27 and jan. 4. Boletín tomo v has been sended to your personal library and use. The musical Supplement will reach you in a few days through Dr. Seeger’s office in Washington, D.C. This issue contains many contemporary Works of Americans, especially in the field of chamber*”.

⁴⁰⁸ Trecho de correspondência enviada por Curt Lange, sem local de origem determinado, para Tuthill em 26 de março de 1943, contida no Acervo Curt Lange, na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê LANGE, 1943, ACL2.1.025.291, com o seguinte texto em inglês: “*Exchange will be hold between our two institutions, the most important question of our Works done in both Americas is the performance of contemporany Works. Therefore, I would be very glad to hear from you about inclusion of some of our Works in your chamber concerts*”.

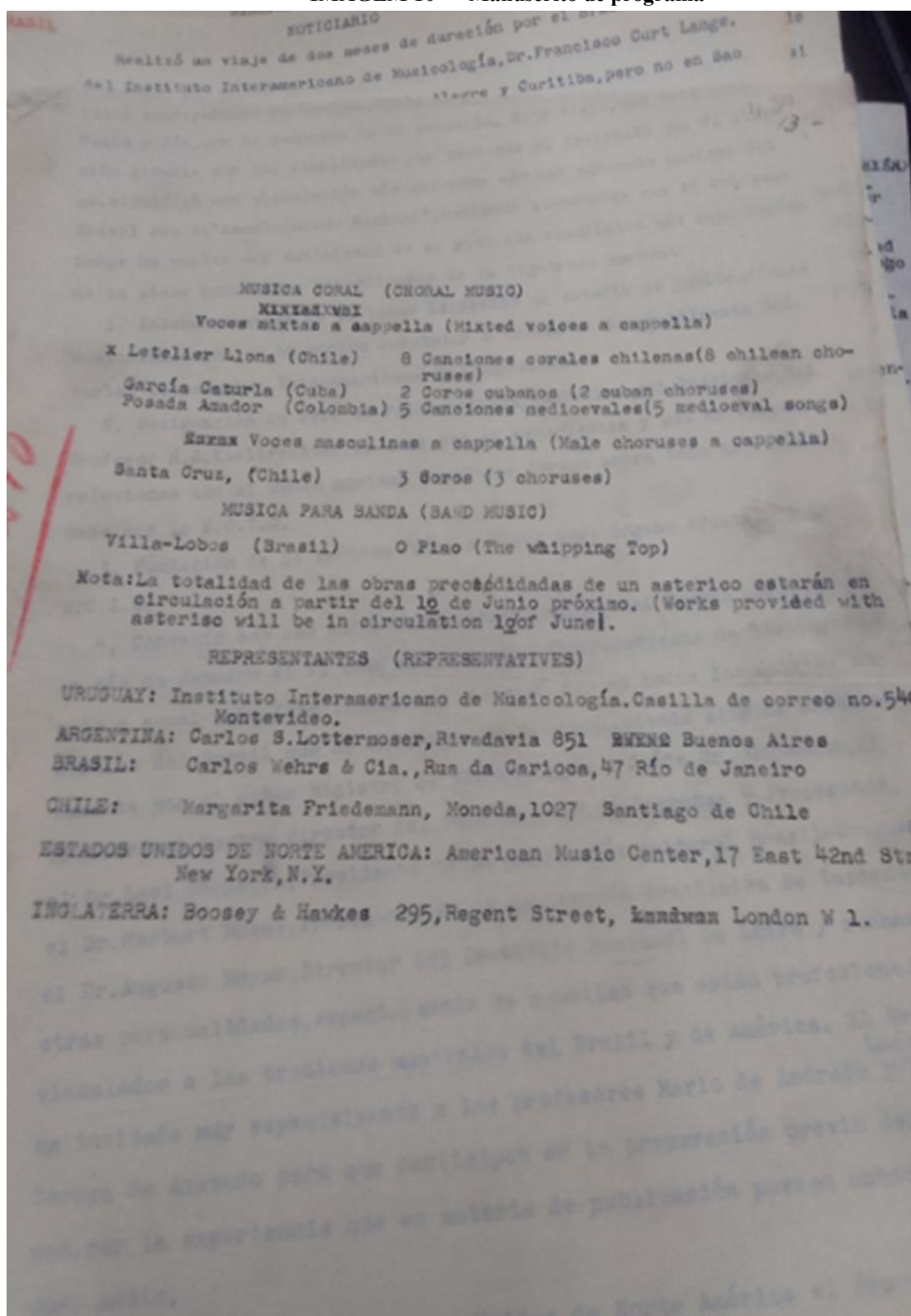
IMAGEM 9 — Recibo



Fonte: ACL, 3.122m.⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Contido no Acervo Curt Lange, localizado na Biblioteca da UFMG, no dossiê 3.122m.

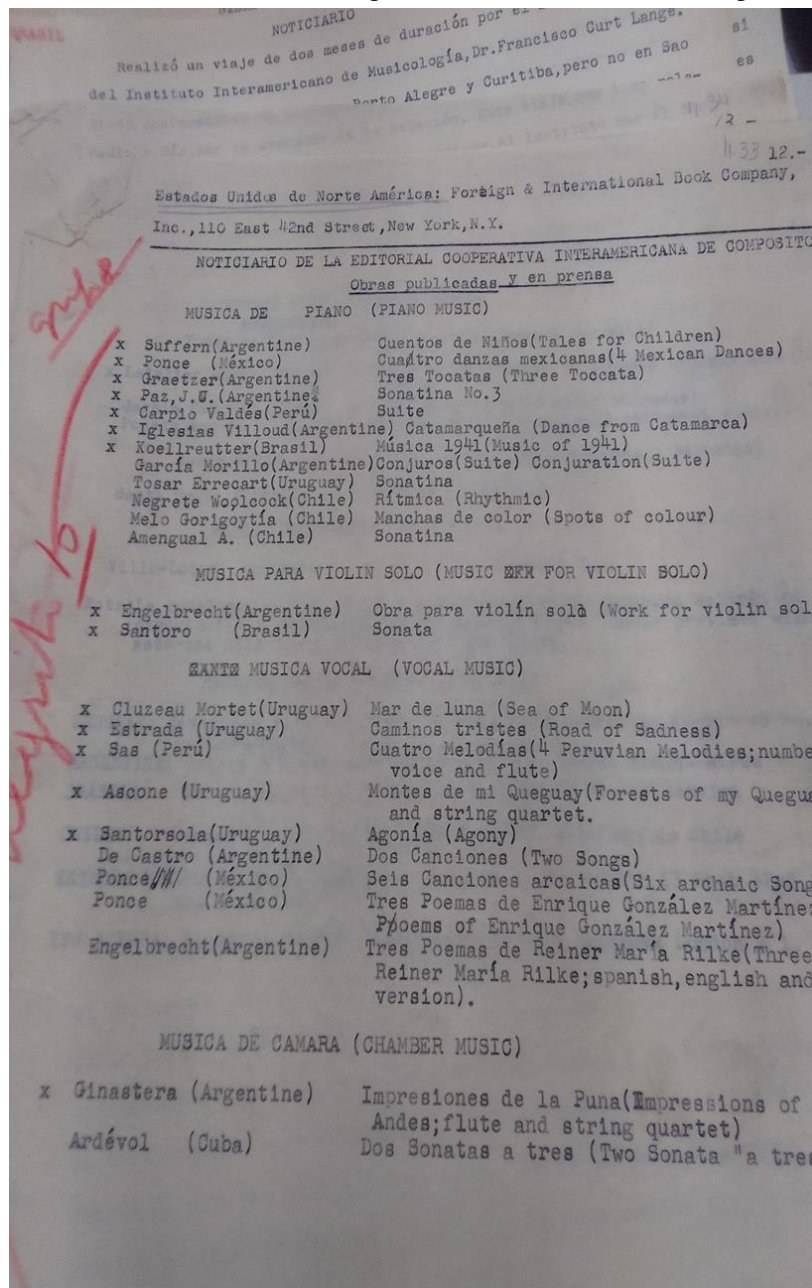
IMAGEM 10 — Manuscrito de programa



Fonte: ACL, 3.142.⁴¹⁰

⁴¹⁰ Arquivo contido no Acervo Curt Lange, sediado na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê ACL, 3.142.

IMAGEM 11 — Noticiario de la Editorial cooperativa Interamericana de compositores



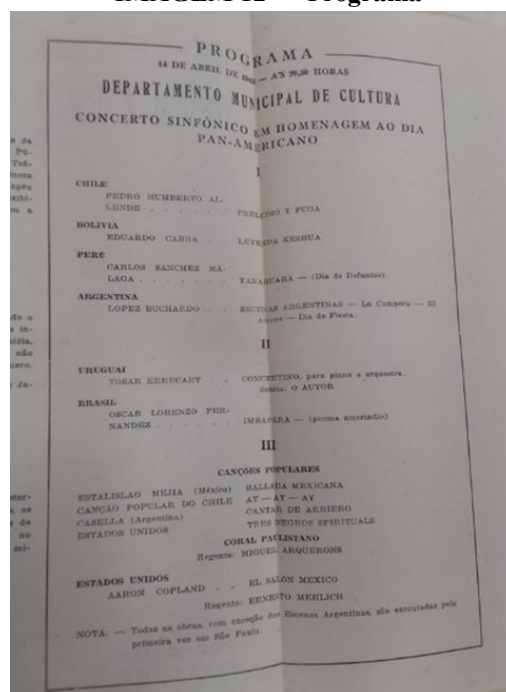
Fonte: ACL, 3.142. ⁴¹¹

Podemos perceber que uma diversidade grande de músicas vindas de países diferentes compôs este mosaico interamericano e que muitas vezes, como no programa da imagem seguinte, os estadunidenses figuram no fim do programa, como algo adicional ao universo americanista que Curt Lange defendia. Decerto, precisamos sempre considerar a desigualdade de capitais entre Lange e Seeger, que reflete a desigualdade do projeto em si. “Certamente, a

⁴¹¹ Arquivo contido no Acervo Curt Lange, sediado na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê ACL, 3.142.

desigualdade era um elemento do ‘encontro’ entre os protagonistas do Norte e do Sul, mas o meu exame da política interamericana da voga do folclore, que varreu as Américas entre 1930 e 1940, vai mostrar que existiu um considerável espaço para negociação” (PERNET, 2014, p. 22). Lange precisou trabalhar dentro desta pequena área para conseguir impor suas necessidades, o que em si deve ser considerado como um mérito, uma vez que seu projeto americanista, embora tenha se beneficiado do *Interamericanismo Musical*, também conseguiu fundos para a realização de vários produtos musicológicos importantes para a América Latina.

IMAGEM 12 — Programa



Fonte: ACL, 3.165.⁴¹²

Assim, além das audições e dos concertos interamericanos, outros produtos musicológicos com teor interamericano foram produzidos a partir deste encontro colaborativo entre Seeger e Lange, que, como com o *Boletín Latino Americano de Música*, ajudaram a estabelecer esse projeto. Nos Estados Unidos em especial, tais produtos acabam por vigorar como publicações pan-americanas (veja a próxima imagem), como livros e partituras que trazem obras de músicos de todas as Américas.

Neste contexto, precisamos observar que Lange conseguiu emplacar publicações importantes para a música que defendia nos Estados Unidos. A este respeito, Lange notificou Tuthill: “[a editora] Schirmer publicou há alguns meses um álbum de música latino-americana

⁴¹² Contido no Acervo Curt Lange, sediado na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê ACL, 3.165.

para piano com uma pequena introdução e nota biobibliográfica escrita por mim” (LANGE, 1943, ACL, 2.1.025.291, tradução nossa).⁴¹³

Esta ampliação da recepção da produção americanista de Lange fala muito sobre o projeto de Seeger, que não somente intervinha nas práticas musicais latino-americanas como ainda abria caminho para a recepção desta produção em solo estadunidense. “Seguindo o conselho de educadores musicais qualificados, o comitê [*formado por Seeger e Lange*] considerou todas as músicas latino-americanas disponíveis selecionadas para publicação em detrimento de ‘boas’ obras que pudessem ser cantadas e executadas nas escolas públicas dos EUA” (PESCATELLO, 1992, p. 176, tradução nossa).⁴¹⁴

Seeger contou com o auxílio de nomes como Henry Cowell para esta empresa: “O primeiro projeto da divisão musical da PAU [*Pan American Union, em inglês, União Pan-Americana, em português*], criado por Lawlor, era publicar a música de compositores latino-americanos. Seeger criou um comitê de músicos que incluía Henry Cowell e Pedro San, um cubano, para coletar o máximo de música latino-americana que pudessem encontrar” (PESCATELLO, 1992, p. 176, tradução nossa).⁴¹⁵ Parte do trabalho deste comitê era ajudar na publicação de trabalhos editoriais musicais e de livros didáticos.

Cowell era responsável por vender as composições para grandes editores musicais e editoras de livros didáticos. Editoras musicais como Schirmer e Presser estavam envolvidas nesses projetos massivos de livros didáticos porque, com os lucros dos livros escolares, disse Seeger, “elas podiam se dar ao luxo de perder dinheiro com o que eram chamadas de composições de ‘prestígio’, entre elas minhas próprias canções” (SEEGER *Apud* PESCATELLO, 1992, p. 176, tradução nossa).⁴¹⁶ Curt Lange conseguiu publicar pelo menos um trabalho neste contexto, trata-se do *Latin American Art Music for the piano, by twelve contemporary composers*, publicado pela G. Schirmer em 1942.

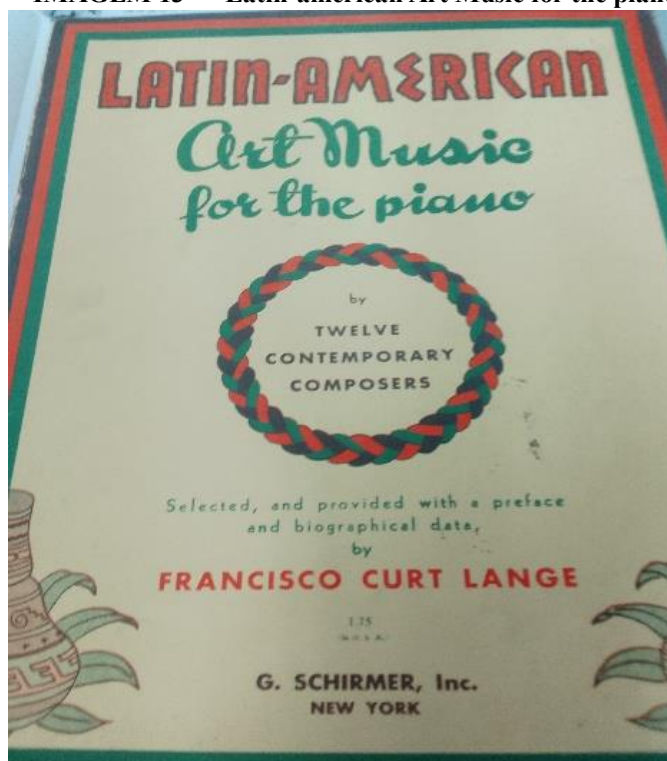
⁴¹³ Trecho de correspondência enviada por Curt Lange, sem local de origem determinado, para Tuthill em 26 de março de 1943, contida no Acervo Curt Lange, na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê LANGE, 1943, ACL2.1.025.291, com o seguinte texto em inglês: “Schirmer published some months ago an Album of Latin American piano music with a little introduction and bio-bibliographical note written by myself”.

⁴¹⁴ On the advice of qualified music educators, the committee considered all available Latin American music selected for publication over “good” Works that could be sung and performed in the U.S. Public Schools.

⁴¹⁵ The PAU music division’s first Project, designed by Lawlor, was to publish the music of Latin American composers. Seeger set up a committee of musicians that included Henry Cowell and Pedro San, a Cuban, to collect as much Latin American music as they could find.

⁴¹⁶ They could afford to lose money on what were called ‘prestige’ compositions, among them my own songs.

IMAGEM 13 — Latin-american Art Music for the piano



Fonte: ACL, 3.142.⁴¹⁷

Este livro para piano, assinado por Lange, teve alguma repercussão nos meios de comunicação estadunidenses. Como podemos ver no texto da imagem 15, o musicólogo acabou levando consigo os nomes do Instituto Interamericano de Musicologia de Montevideú e “anunciando a publicação de música contemporânea pouco conhecida da América Latina” (LANGE, 1942, ACL, 3.143, tradução nossa).⁴¹⁸

Dentro do circuito interamericano de música, o Instituto presidido por Lange também publicou material com obras de compositores estadunidenses. Em 1942, saiu o *Editorial Cooperativa Interamericano de Compositores*, com aproximadamente 26 obras de compositores dos Estados Unidos. Como se sabe, o editorial de Lange interligava compositores de várias partes da América, possibilitando-lhes publicar, desde que pudessem arcar com parte dos fundos, suas composições. “O Instituto fundou a editora cooperativa de compositores interamericanos, que inclui neste propósito também a publicação de compositores

⁴¹⁷ Contido no Acervo Curt Lange, localizado na Biblioteca da UFMG, no dossiê ACL, 3.142.

⁴¹⁸ Trecho de uma carta que faz parte de um conjunto de cartas de 1942 que Curt Lange escreveu sobre assuntos que dizem respeito ao livro *Latin American Art Music for the piano, by twelve contemporary composers*, publicado pela G. Schirmer em 1942, e ao *Editorial Cooperativa Interamericano de Compositores*, também de 1942, contidas no dossiê ACL, 3.143. Trecho original em inglês da carta: “Announcing the publication of little known contemporary music of Latin America”.

contemporâneos dos Estados Unidos” (LANGE, 1942, ACL, 3.143, tradução nossa).⁴¹⁹ Com a presença de compositores estadunidenses no editorial, Lange passou a expandir o espectro de sua recepção, o que vai ao acordo com as ideias de seu americanismo. Até mesmo numa nota publicada em um jornal em 23 de agosto de agosto de 1942 (IMAGEM 14), este intento de Lange foi evidenciado: “A organização é uma instituição oficial e seu propósito é a obtenção dos mais altos ideais do Americanismo Musical, um movimento fundado em 1933 por Francisco Curt Lange, hoje presidente do Instituto” (LANGE, 1942, ACL, 3.143, tradução nossa).⁴²⁰ A nota de jornal também cita os nomes de Koellreutter e Villa-Lobos junto a outros nomes da música da América do Sul.

⁴¹⁹ Trecho da nota de jornal, imagem 14, que faz parte de um conjunto de notas similares, publicadas em de 1942, que dizem respeito ao livro *Latin American Art Music for the piano, by twelve contemporary composers*, publicado pela G. Schirmer em 1942, e ao Editorial Cooperativa Interamericano de Compositores, também de 1942, contidas no dossiê ACL, 3.143. Trecho original em inglês da carta: “The institute has founded the Interamerican Composer’s co-operative Publishing House, wich include in its proposes also the publication of music contemporary composer of United States”.

⁴²⁰ Trecho de nota, da imagem 14, que faz parte de um conjunto de cartas de 1942 que Curt Lange escreveu sobre assuntos que dizem respeito ao livro *Latin American Art Music for the piano, by twelve contemporary composers*, publicado pela G. Schirmer em 1942, e ao Editorial Cooperativa Interamericano de Compositores, também de 1942, contidas no dossiê ACL, 3.143. Trecho original em inglês da carta: “The organization is an official institution and its purpose is the attainment of the highest ideas of Musical Americanism, a movement founded in 1933 by Francisco Curt Lange, now the institute’s president”.

IMAGE 14 — Latin Composers' Works Published



PIANIST ON VACATION—Vladimir Horowitz with Mrs. Horowitz (Wanda Toscanini), daughter of Arturo Toscanini, leaves for summer outing. The noted pianist plays here this season on greater artists' series.

MUSIC

4-F OREGON JOURNAL, SUNDAY, AUGUST 23, 1942

Latin Composers' Works Published

Inter-American Organization Offers Little-Known Music From the South

By Susie Aubrey Smith

To the music editor's desk has come a folder from the Instituto Interamericano de Musicología at Montevideo, Uruguay, announcing the publication of little-known contemporary music of Latin America. The institute has founded the Interamerican Composers' Co-operative Publishing house, which includes in its purpose also the publication of music by contemporary composers of the United States.

"Our enterprise," states the institute, "has been founded on a strictly non-commercial basis."

Forty Works Due for Publication

The organization is an official institution and its purpose is the attainment of the highest ideals of Musical Americanism, a movement founded in 1933 by Francisco Curt Lange, now the institute's president.

For the current year, the In-

stitute is preparing 40 works of prominent composers of both Americas and is printing the first series of 12 scores of the famous Collection of Colonial Music requested by the government of Venezuela.

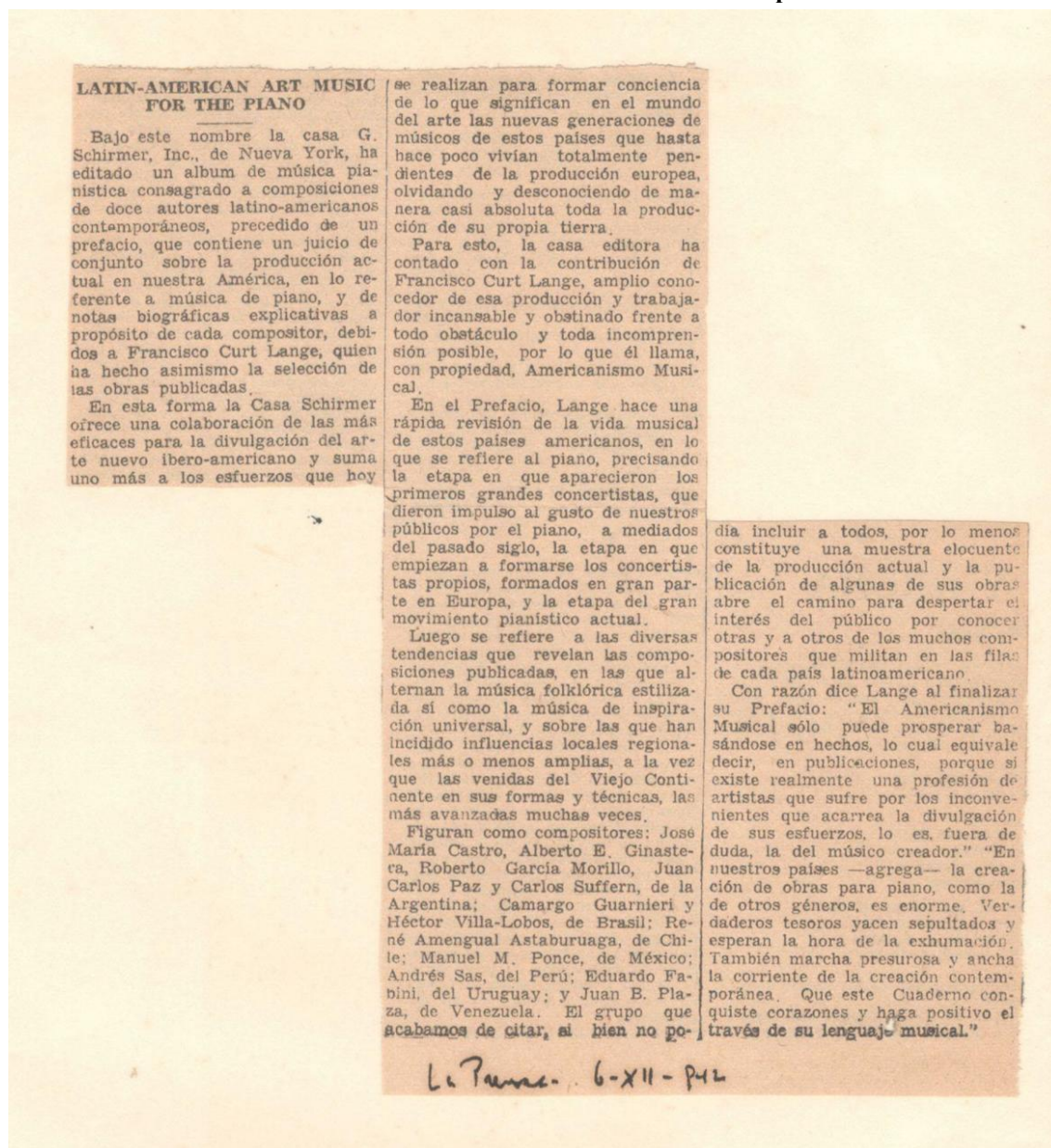
Composers represented in the music now available are: From Argentina, Suffern, Gratzner, J. C. Paz, I. Villoud, García Morillo, Engelbrecht, De Castro and Ginastera; Brazil, Koellreutter, Santoro and Villa-Lobos; Chile, Negrete Woolcock, Melo Gorigoytia, Amengual and Letelier Llona; Cuba, Ardevol and García Caturia; Colombia, Posada Amador; Mexico, Ponce; Peru, Carpio Valdes and Sas; Uruguay, Tosar Errecart, Cluzeau Mortet, Estrada, Ascone and Santorsola.

Representatives in the United States of the institute are: American Music Center, 17 East 42d street, New York, and in England, Boosey & Hawkes, 295 Regent street, London, W. 1.

Fonte: ACL, 3.142.⁴²¹

⁴²¹ Arquivo contido no Acervo Curt Lange, localizado na Biblioteca da UFMG, no dossiê ACL, 3.142.

IMAGEM 15 — Latin-American Art Music for the piano



Fonte: ACL, 3.142.⁴²²

⁴²² Arquivo contido no Acervo Curt Lange, localizado na Biblioteca da UFMG, no dossiê ACL, 3.142.

IMAGE 16 — Una edición de música pianística latinoamericana

EL COMERCIO.—LIMA, JUEVES 10 DE DICIEMBRE DE 1942

UNA EDICION DE MUSICA PIANISTICA LATINOAMERICANA SELECCIONADA POR CURT LANGE

La casa G. Shirmer, Inc., de Nueva York, acaba de editar, por primera vez, entendemos, un album de musica, "Latin-American Art Music for the Piano", con una selección de obras de doce autores contemporáneos, realizada por Francisco Curt Lange, el activo director del Boletín Latino-Americano de Música y propulsor del Americanismo Musical, del que el album de Shirmer viene a ser una de las más decisivas pruebas de eficacia.

Se abre la edición con un Prefacio de Lange, en que enjuicia la realidad musical de los pueblos de nuestro hemisferio y alude a la significación que tuvo siempre en Latinoamérica el piano como instrumento preferido para traducir los impulsos musicales de una sociedad que, prácticamente, abrió los oídos a la música de concierto a través de virtuosos tan célebres en su tiempo como Hertz, Thalberg, Gottschalk, etc. Se refiere después a la importación del gusto por la ópera, que tomó en su integridad los dos últimos decenios del siglo anterior, según Lange, aunque, en realidad—si no "en el Sur del Continente" por lo menos en Lima—fue mucho más amplio el espacio cronológico en que, a la vez que valiosos maestros, nos llegó "el virus del pernicioso decadente de la ópera italiana".

La existencia de pianistas notables en Sudamérica, tales como Teresa Carreño, Claudio Arrau, Rosita Renard, Gionar Novas, Souza Lima, etc., viene a confirmar esta inclinación por la música pianística, que luego han de retribuir, en el campo de la creación, compositores fecundísimos de Brasil, Argentina, Chile, México y otros países. Analiza, luego, las características del nacionalismo musical sudamericano, para obtener de sus observaciones—concretamente expuestas, por explicación del contenido del album, en el que hay "música universal y música que debemos calificar de folklore estilizado", muchas veces altamente estilizado.

Los autores y obras de que consta el album son:

De Argentina: José María Castro: Cuatro piezas breves; Alberto Ginastera: Tres piezas infantiles; Roberto García Morillo: Canción triste y Danza alegre; Juan Carlos Paz: Balada N° 2; Carlos Suffern: Danza.

De Brasil: Camargo Guarnieri: Toccata triste; Heitor Villa-Lobos: Danza (Mulinho), de "Bachianas Brasileiras N° 4".

De Chile: René Amengual Astaburuaga: Burlesca, op. 5.

De México: Manuel M. Ponce: Deux Etudes pour Piano.

Del Perú: Andrés Sas: Himno y Danza.

Del Uruguay: F. Eduardo Fabini: Triste N° 2.

De Venezuela: Juan B. Plaza: Sonatina venezolana.

El album consta de cincuenticinco páginas de música, cuya impresión corresponde, desde luego, a la excelencia que ha dado su prestigio a la casa Shirmer, una de las más importantes editoras del mundo. Cuatro páginas ocupa el prefacio, y diecisiete se dedican a la biografía de los autores, ricamente informadas, con los repertorios correspondientes. Ambos textos aparecen a doble columna, inglés y español. Y así como hemos visto que Lange se hace presente como observador crítico, enjuiciando el proceso histórico de la música y el ambiente de nuestros países, de la misma manera le vemos actuar frente a cada uno de los compositores que presenta, cuyas vidas, obras, tendencias, cualidades y propósitos estudia con acuciosa dedicación y amplio conocimiento.

Aparte el juicio que merezcan, una a una, las obras, juicio que bien puede adelantarse favorable a fardo cerrado en virtud del prestigio de los autores, que en cada caso representan personalidades de posición bien definida en sus respectivos países—máxima en los casos de sólido renombre internacional de un Villa-Lobos, un Ponce, etc.—el album de Shirmer y Lange constituye una aportación valiosísima para el conocimiento y la difusión de los creadores de este nuevo mundo—novísimo en la música culta—que, con muy contadas excepciones, apenas era conocido, antes de que Lange lanzase su clarinada de Americanismo Musical, a través de tonadas primitivas de los llamados "folkloristas", ingenuos o muy listos exploradores de una herencia histórica mal recordada, definitivamente asimilada y bárbaramente "estilizada", que del mismo país que hoy edita el album "Latin-American Art Music for the Piano" solía dispararse, por medio de discos, rollos de pianola o radiotelefonía, con una irresponsabilidad conmovedora y muchas veces bajo el inocente auspicio del conjunto polícromo de las veintinueve banderas del Continente, en las primeras tentativas, entonces muy mal organizadas, de un acercamiento de buena voluntad que tenía todas las acortaduras de la poca voluntad del mundo. Por eso ha sido tan fácil la soación de este album con la alegría que describe toda la tradición de rumbos nuevos, sobre todo cuando tales rumbos modifican de ordinario contrariedades raras que habrían llevado sobre ellos a qué la herencia de cacofonía tebellana y de ymentalismos nequedolbólicos de la más burda y cursi falsificación.

C. R.



Fonte: ACL, 3.142.⁴²³

⁴²³ Arquivo contido no Acervo Curt Lange, localizado na Biblioteca da UFMG, no dossiê ACL, 3.142.

Além da publicação do livro de piano, que continha composições do notório Villa-Lobos e de Koellreutter, bem como outros compositores latino-americanos, Lange conseguiu também inserir nomes de seus protegidos junto aos programas de concertos interamericanos. Como foi o caso da inserção de Koellreutter em um programa em 1945.

CICLO DE CONCERTOS: Enviei-vos vários conjuntos de programas, que já devem ter chegado ou chegarão. A sexta e última será no dia 17, com obras de Van Vactor, Luening, Strang, Guerra Peixe, Koellreutter e Vicente T. Mendeonza. A inclusão de Koellreutter é um ato heroico, num clima de hostilidade para com os estrangeiros, ainda por cima atonalistas. Mas Koellreutter tem muitos méritos e é preciso fazer justiça. (LANGE, 1945, ACL, 2.1.033.056, tradução nossa).⁴²⁴

Mais do que a presença de repertório de Koellreutter e Guerra Peixe, precisamos considerar também a importância do Grupo Música Viva para a execução do projeto de Seeger e Lange no Brasil. Já fora estudada a relação entre Lange e Koellreutter como colaboradores em nível internacional e a tentativa de intercessão entre o Grupo Música Viva de Koellreutter e o *Americanismo Musical* de Lange, evidenciada pela tentativa de publicação da revista *Música Viva* em 1942, que seria um periódico multilinguístico com a pretensão de interligar nomes da música e da musicologia interamericana.

A revista foi uma tentativa de revalidar as práticas americanistas de Lange para um plano internacionalista, que não se limitava somente ao universo latino-americano, valendo-se ainda dos capitais simbólicos de Hermann Scherchen, primeiro a cunhar o nome “Música Viva” em seus empreendimentos internacionais a partir da Suíça e tutor de Koellreutter.

O interamericanismo do nosso movimento é anterior aos acontecimentos que o tornaram atual. Consequentemente, estamos isentos de sermos qualificados de oportunistas, uma presunção interessada que surge daqueles que veem neste tipo de movimentos atuais uma colheita fácil para os seus próprios interesses. Estamos acompanhados, no entanto, pela experiência e convicção de que a boa vontade nos Estados Unidos da América do Norte para com a nossa música é mais sincera e prática do que a exercida até agora pela maioria dos homens e instituições latino-americanas. E esse interesse dos Estados Unidos é apoiado por uma organização musical positiva que supera qualquer uma das nossas, pela existência de uma tradição e de um respeito, porque isso é consequência do que foi dito acima. E sem respeito, tolerância, compreensão e entusiasmo nenhum trabalho coletivo pode prosperar. LANGE, 1942 - revista música viva. (KATER, 2001, p. 228, tradução nossa).⁴²⁵

⁴²⁴ Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., em 7 de dezembro de 1945, contida no dossiê ACL, 2.1.033.056, com o seguinte texto original em espanhol: “CICLO DE CONCIERTOS: Le mandé diversos sets de programas, que deben haber llegado ahora o estar por llegar. El sexto y último se hará el día 17, con obras de Van Vactor, Luening, Strang, Guerra Peixe, Koellreutter y Vicente T. Mendeonza. La inclusión de Koellreutter es un acto heroico, en un ambiente de hostilidad hacia extranjeros, atonalistas para colmo. Pero Koellreutter tiene muchos méritos y hay que hacer el justicia”.

⁴²⁵ El Interamericanismo de nuestro movimiento es anterior a los acontecimientos que lo hicieron actual. Por consiguiente, estamos exentos de ser calificados de oportunistas, presunción interesada que nace en los que ven en esta clase de movimientos de actualidad una fácil cosecha para sus propios intereses. Nos acompaña, en cambio, la experiencia y la convicción de que la buena voluntad en Los Estados Unidos de Norte América

Embora Lange tenha alcançado certa projeção para a produção musicológica do *Americanismo Musical* na Europa, por exemplo, para a qual o próprio Scherchen teve alguma colaboração, é preciso reconhecer que o limite possível de expansão das práticas americanistas de Lange, para a década de 1940, era uma ampliação via *Interamericanismo Musical*. Todavia, mediante essa possibilidade, embora ela não estivesse em desacordo com os preceitos de “Música Viva”, quando cunhado pelo tutor de Koellreutter, correu-se o risco de se usar novas abordagens somente para a justificativa da presença da música estadunidense em um periódico americanista, partindo do Sul.

5.4 O *Interamericanismo Musical* no Brasil

Você sabe que o “Americanismo Musical” é um movimento forte e decidido, os meus colaboradores são de positivo valor moral e artístico e cooperam em sua vinda com o maior desinteresse. (LANGE, 1946, ACL, 2.1.034.054, tradução nossa).⁴²⁶

Em 1944, Curt Lange esteve no Brasil com a intenção de lançar o tomo VI do *Boletín Latino Americano de Música*. Segundo seu biógrafo, Rui Mourão, “a proposta dessa edição só vingaria graças ao apoio de Heitor Villa-Lobos, que desfrutava de prestígio entre as autoridades” (MOURÃO, 1990, p. 28). A análise dos documentos que se seguem nem sempre consegue validar esta opinião, visto que Villa-Lobos teve seus próprios interesses na publicação de Lange no país, tal como este fez com que seu colega e colaborador Seeger soubesse disso por meio de certas correspondências para os Estados Unidos.

Não só os embates entre Lange e Villa-Lobos e todo o processo de publicação de seu editorial marcam a presença do musicólogo no Brasil, a partir de 1944. Lange esteve bastante ocupado com as audições estadunidenses, com o engajamento de jovens compositores para irem aos Estados Unidos por meio das oportunidades ofertadas pelo país de Seeger, com a difusão da música estadunidense e com pesquisas musicológicas em especial nos acervos musicais de Minas Gerais.

para con nuestra música es sincera, y sin duda más sincera y práctica que la ejercida hasta ahora por la mayoría de los hombres e instituciones latinoamericanas. Y este interés de Los Estados Unidos está respaldado por una organización musical positiva que aventaja a cualquiera de las nuestras, por la existencia de una tradición y de un respeto, porque éste es consecuencia de lo anterior. Y sin respeto, tolerancia, comprensión y entusiasmo no puede prosperar ninguna obra colectiva.

⁴²⁶ Trecho de uma carta escrita por Curt Lange, sem destinatário específico e datada de 1946, contida no dossiê ACL, 2.1.034.054, com o seguinte texto original em espanhol: “U.D. sabe que el “Americanismo Musical” es un movimiento fuerte y decidido, los colaboradores míos son de positivo valor moral y artístico y cooperan en su venida con el mayor desinterés”.

Antes de sua chegada ao Brasil, Lange já estava bastante inteirado acerca da produção musical do país, graças ao auxílio de seu contemporâneo Koellreutter. Lange sempre teve um olhar especial para esta parceria e para a ampliação da visibilidade do Grupo Música Viva do Brasil, liderado por Koellreutter, e foi por meio desta parceria que parte de seus empreendimentos interamericanistas puderam se concretizar no solo brasileiro.

5.4.1 *Música Viva*

Como já foi dito, Lange e Koellreutter trabalharam juntos na tentativa de promover uma publicação da vertente interamericana da revista *Música Viva*, em 1941 e 1942. A interlocução que se deu entre Lange e seus contemporâneos alemães, neste período ligados às apropriações de *Música Viva* no contexto das práticas americanistas de Lange, não foi limitada à tentativa falha da publicação de uma revista homônima à de Scherchen.

O relacionamento profissional entre Lange e Koellreutter teve um impacto nas práticas profissionais do pupilo de Scherchen no Brasil, no tempo em que este cunhou o termo “Música Viva” para nomear seu grupo ou nas diversas formações de colaboradores com que se associou no Brasil naquele período. Além de sua tentativa de fomentar certas vanguardas musicais e novos modos de produção musical para o país, o Grupo Música Viva parece ter tido, também, uma importância singular na execução das audições de música de câmara estadunidense no Brasil.

Notas: As audições foram “dosadas” para não perturbar o humor dos ouvintes. O material está em minhas mãos e em pertence ao instituto. Executantes: Integrantes do Grupo “Música Viva” e quarteto Jacobinas. O Instituto prestigiará as audições. Local: Sala de Concertos da ABI (Associação Brasileira de Imprensa), local central diferenciado, sala de proporções reduzidas. Irradiação: Ministério da Educação Nacional. (LANGE, 1945, ACL, 21.030.248, tradução nossa).⁴²⁷

Outras ações importantes do Grupo Música Viva no Brasil contaram com a presença da música de compositores estadunidenses para sua realização. Um exemplo relevante são os programas de rádio organizados pelo grupo. Ao examinar o texto do noticiário de alguns desses programas de rádio, podemos constatar a presença de produção estadunidense nos assuntos destacados na pauta, o que pode nos sugerir, além da força da influência estadunidense via

⁴²⁷ Nota escrita no final de um programa de audição manuscrito em correspondência enviada de Curt Lange, a partir do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., em primeiro de dezembro de 1945, contida no dossiê 21.030.248 do Acervo Curt Lange, sediado na Biblioteca Central da UFMG, com o texto original em espanhol: “Notas: Las audiciones fueron ‘dosificadas’ para evitar choques en el ánimo de los oyentes. El material está en mis manos y pertenece al instituto. Ejecutantes: Miembros del Grupo “Música Viva” y el Quarteto jacobina. Mi instituto prestigiará las audiciones. Lugar: sala de concierto de ABI (Associação Brasileira de Imprensa) lugar centrico y distinguido, sala de reducidas propociones. Irradiación: Ministerio de Educación Nacional.

política da vizinhança, uma associação entre o Música Viva e o *Interamericanismo Musical* de Lange e Seeger.

Entre as ações do grupo Música Viva no Brasil podemos destacar, segundo Kater (2001), a realização de programas radiofônicos com o intuito de difundir o repertório de diversos compositores. Isto se deu em princípio com artistas brasileiros, o que efetivamente parece ter sido ampliado ao longo dos anos, visto que parte das obras apresentadas nos programas era de compositores estrangeiros, com destaque para os estadunidenses. Lange participou ativamente deste projeto do Grupo Música Viva:

Durante a emissão inaugural do Programa radiofônico *Música Viva*, o grupo de Koellreutter, fora apresentado obras de Guerra Peixe, Santoro e Villa-Lobos, “estando a apresentação do grupo a cargo do diretor do Instituto Interamericano de Música, Francisco Curt Lange”. (KATER, 2001, p. 152).

Kater teve o cuidado de publicar o texto dos apresentadores do noticiário *Música Viva*, no qual podemos perceber a presença de material estadunidense na programação:

Passaremos a transmitir o “NOTICIÁRIO MUSICA VIVA”

Entre os discos de maior sucesso gravados nos Estados Unidos no ano passado, achase a Bacchiana Brasileira nº 5, de Villa-Lobos, na execução do soprano Bidú Sayão.

A “Columbia Univerity” realizou seu Quarto Festival de Música Contemporânea onde foi executada, em primeira audição mundial, a ópera Evangelina de compositor norte-americano OTTO LUENING. Também foram estreadas obras de ROY HARRIS, POTER, WALLINGFORD RIGGER e FOSS.

O maestro EFREM KURTZ será o regente oficial da “Houston Symphony Orchester” para a temporada deste ano.

A atuação de BRUNO WALTER em Viena culminou na interpretação da Segunda Sinfonia de Mahler que teve êxito triunfal.

A “Julliard School of Music”, em Nova Iorque, apresentou oratório cênico “Edipo Rei” de STRAVINSKY e Angélica de JACQUES IBERT.

_Venceu o grande “Concurso Rachmaninoff” o jovem pianista SEYMOUR LIPKIN, de apenas 20 anos de idade.

_Está sendo filmado em Hollywood um filme denominado “Agora e Sempre” utilizando gravações originais pelo célebre tenor e baseado na vida de ENRICO CARUSO.

_ Entre as atividades musicais efetuadas no Palácio de Belas Artes em Bruxelas, incluiu-se a execução completa do “Cravo bem temperado” de J. S. Bach, pela cravista suíça ISABELLE NEF.

_O musicólogo brasileiro VASCO MARIS acaba de publicar um livro intitulado “figuras da música brasileira contemporânea”.

_ Foi Fundada no Congresso Internacional de Compositores em Praga a “Sociedade Internacional de Compositores e Críticos Progressistas.”

_Serge Koussevitzky deixará a Orquestra Sinfônica de Boston em fins deste ano, depois de 25 anos de atividades à frente dessa entidade sinfônica. O regente francês CHARLES MUENCH será seu sucessor. (KATER, 2001, p. 321-322).

De acordo com Kater (2001), vários nomes da música estadunidense tiveram a chance de ter obras suas executadas nas atividades radiofônicas promovidas pelo Grupo Música Viva do Brasil, quais sejam: Marion Bauer e seu *Duo para oboé e clarinete*, interpretado por João Bretinger e Jaioleno dos Santos; Aaron Copland e sua *Música para Teatro*, regida por Howard Hanson (gravação); duas vezes a *Suíte para flauta* de Ruth Crawford Seeger; de Richard Goldman, *Dois monocromas para flauta*, interpretado por Esteban Eitler, e *Icy Pastorale* e *Aperitivo*, ambos para flauta e piano e interpretados pelo mesmo flautista acompanhado por Gení Marcondes. O duo também executou a *Introdução e Rondó* de Paul Pisk. Fora executada por Dario Siorin a *Little Suite* para piano de Roy Harris e a *Sinfonia sobre a melodia de um hino* de Virgil Thomson. O próprio Koellreutter executou com o clarinetista Jaioleno dos Santos o *Canone* de Wallingford Rigger.

Como se vê, o relacionamento entre os dois alemães não só gerou frutos para o desenvolvimento de seus projetos em *Americanismo Musical* e em *Música Viva*, como ainda ajudou na difusão da música estadunidense e na edificação do projeto interamericanista de Lange e Seeger no Brasil.

5.4.2 Claudio Santoro

Além do já citado Guerra Peixe e de Koellreutter nesta fase do Grupo Música Viva do Brasil,⁴²⁸ podemos destacar entre os integrantes do grupo outros nomes importantes como Elisa Katunda, Edino Kriger e o então jovem compositor Claudio Santoro. Lange manteve uma extensa relação epistolar com Santoro e o ajudou a publicar algumas de suas obras, bem como a conectá-lo a outros expoentes da música americana, sobretudo com nomes da música dos Estados Unidos.

A atuação daquele jovem músico [Santoro] no Rio de Janeiro, recém-chegado de Manaus e com apenas 18 anos estaria diretamente conectada às redes construídas por ele ao sair de sua cidade natal e ao chegar à capital do país em 1938 em plena ditadura do Estado Novo. De um lado, J. Koellreutter, alemão, que chegou ao Brasil em 1937 e fundou o referido movimento musical intitulado *Música Viva*, de outro, Franz Curt

⁴²⁸ Outras iniciativas foram nominadas como *Música Viva* e têm um histórico relacional com as práticas do *Música Viva* de Scherchen na Suíça, protagonizado a partir de 1936, como a Orquestra Boston Música Viva, o mais antigo conjunto profissional dos EUA dedicado à performance musical contemporânea, fundada por Richard Pittman em 1969, o qual foi seu condutor por 40 anos e batalhou para que ela se tornasse um dos melhores grupos de câmara do mundo. Ex-trompista da Banda de Campo do Exército dos EUA, Pittman fez pós-graduação na Staatliche Hochschule für Musik, em Hamburgo, Alemanha, onde é possível que tenha tido contato com o ideário de Scherchen e com os festivais *Música Viva*, ainda promovidos na Alemanha. Karl Amadeus Hartmann manteve vivo o espírito de *Música Viva* no pós-guerra alemão, conectando as novas gerações à produção musical do princípio do século.

Lange, criador do movimento musical denominado por ele de *Americanismo Musical*. (ARCANJO JÚNIOR; MIRANDA, 2016, p. 108).

Quando se abriu uma possibilidade para que Santoro fosse aos Estados Unidos, Lange fez certas orientações a ele sobre as possibilidades de ampliação de formação composicional naquele país.

Eu não posso lhe mandar no momento uma orientação adequada porque na verdade falta dos Estados Unidos faz tempo. Acho, no primeiro lugar, de que você deveria primeiro que nada fazer um breve estágio em Washington, visitando ao Dr. Seeger e consultar a ele mesmo o que haverá de fazer-se. (LANGE, 1946, ACL, 2.1.034.53).⁴²⁹

Como Villa-Lobos, Santoro teve obras suas difundidas nos Estados Unidos. Mas, sem os capitais políticos acumulados por Villa-Lobos, precisou contar com a orientação de Lange para participar de concursos e a concorrer a bolsas de complementação artística nos Estados Unidos. Nesse sentido, Lange viria a vaticinar para ele que, “[com] a [bolsa da Fundação] Guggenheim que é a que eu sempre tenho considerado a mais séria e a mais liberal, você nunca terá dificuldades” (LANGE, 1946, ACL, 2.1.034.53).⁴³⁰ O altruísmo de Lange para com o compositor manauara não esconde suas próprias expectativas artísticas em relação às estéticas musicais em que acreditava: “É essencial visitar o Hindemith, o Kossevitizky, o Copland, o Harris e logo disso, passar para Califórnia onde a vida é mais baixa, e visitar o Schoenberg, o Weiss e os outros” (LANGE, 1946, ACL, 2.1.034.53).⁴³¹ Lange também não esconde suas expectativas de contrapartidas por parte de seus protegidos, uma vez que alcançassem suas metas de visitar os Estados Unidos.

E foram as expectativas financeiras de Lange que de certa forma denunciavam sua eminente dependência dos fundos advindos dos projetos de Seeger para a realização de suas atividades, sobretudo no Brasil. “Eu escrevo para Seeger uma carta recomendando o caso de você e mando-lhe dois recortes de jornais para ele ler. Naturalmente, a posição de Seeger é também muito oficialista e ele não pode fazer força nem conseguir dinheiro” (LANGE, 1946, ACL, 2.1.034.53).⁴³² Este parece ser um ônus que aqueles, como Santoro e Hugo Balzo, precisaram aceitar como contrapartida do favorecimento feito por Lange em ajudá-los em suas

⁴²⁹ Todos os trechos que se seguem, de correspondência enviada a Claudio Santoro, são oriundos da mesma missiva, escrita por Curt Lange em 27 de junho de 1946, a partir de Montevidéu e endereçadas ao Rio de Janeiro para o compositor manauara. O texto pode ser conferido na íntegra no dossiê ACL, 2.1.034.53, contido no Acervo Curt Lange, sediado no prédio da Biblioteca Central da UFMG.

⁴³⁰ Trecho da carta enviada por Curt Lange para Claudio Santoro supracitada.

⁴³¹ Idem.

⁴³² No trecho desta correspondência de Lange escrita para Santoro, contida no dossiê ACL, 2.1.034.53, chama a atenção certas peculiaridades do uso da língua feito por Lange, o que denuncia sua condição de falante não nativo.

empreitadas nos Estados Unidos. “Contudo, vou-lhe pedir que fale com ele claramente. Eu pedi isso ao Tosar⁴³³ mas não sei si ele lembrou-se ou teve coragem de falar assim, porque para isso ele não tem vontade interior” (LANGE, 1946, ACL, 2.1.034.53).⁴³⁴ De fato, parece nunca ter faltado a Lange esta disposição de recorrer aos seus protegidos e aos seus protetores, sobretudo quando o assunto era dinheiro.

Há de dizer ao Seeger que a minha obra vai-se quebrar pela saúde e pela incompreensão e que si não há ajuda econômica par me manter uns anos aqui para seguir lutando, eu terei de abandonar para procurar outra entrada econômica para minha família a qual eu tenho sacado da boca muito dinheiro que está na minha obra. (LANGE, 1946, ACL, 2.1.034.53).⁴³⁵

Dentro deste esquema internacional de troca de favores, o uso do nome de Seeger pode ter ajudado Santoro nesta empreitada, segundo um trecho de correspondência trocada entre ele e Lange: “SANTORO: Já foi submetido à Fundação Guggenheim. Ele também indicou seu nome. Você deve ter recebido sua carta” (LANGE, 1945, ACL, 2.1.033.056, tradução nossa).⁴³⁶ O destaque do nome de Santoro no trecho desta e de outras correspondências enviadas de Lange a Seeger obedecem ao mesmo padrão nas cartas de Seeger. “SANTORO: Estou muito feliz em saber que Santoro fez uma candidatura à Fundação Guggenheim” (SEEGER, 1946, ACL, 2.2.S33.1782, tradução nossa).⁴³⁷ Seria este um indício de recorrência de assunto? Um interesse especial por parte do musicólogo estadunidense na presença do então jovem compositor em seu país? Que tipo de interesse Seeger teria na obra de Santoro? E por que estaria disposto a ajudá-lo?

Notadamente, a influência de Lange e a sua proximidade com Koellreutter, fazendo parte do seu Grupo Música Viva, são fatores determinantes para conectar Santoro à rede de Seeger. No entanto, precisamos também considerar o interesse de Seeger em se aproximar de outros músicos de orientação política à esquerda.

A esse respeito, Santoro esteve ligado diretamente ao Partido Comunista e seguiu firmemente as orientações da Internacional Comunista, sobretudo após sua participação no II

⁴³³ Provavelmente Lange está se referindo a Hector Tosar (1923-2002), compositor e pianista uruguaio, que junto com Alberto Ginastera teve a oportunidade de estudar nos Estados Unidos com Aaron Copland.

⁴³⁴ Trecho da carta enviada por Curt Lange para Caludio Santoro, contido dossiê ACL, 2.1.034.53.

⁴³⁵ Trecho da carta enviada de Curt Lange para Santoro, no já referenciado dossiê ACL, 2.1.034.53.

⁴³⁶ Trecho de correspondência enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger em Washington, D.C. em 7 de dezembro de 1945, contida no Acervo Curt Lange na biblioteca central da UFMG, no dossiê 2.1.033.056, com o seguinte texto em espanhol: “SANTORO: Ya se ha presentado a la Guggenheim Foundation. También há indicado su nombre. Ud. Debe haber recibido su carta”.

⁴³⁷ Trecho de carta enviada por Seeger, de Washington, D.C., em 8 de fevereiro 1946, e recebida por Curt Lange, sem localidade específica, a qual está contida no Acervo Curt Lange, localizado na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê 2.2.S33.1782, com o seguinte texto original em inglês: “SANTORO: I am dilighted to know that Santoro has made an application to the Guggenheim Foundation”.

Congresso Mundial dos Compositores Progressistas, realizado em 1948 na cidade de Praga. Este pormenor foi um grande dificultador para sua entrada em solo estadunidense, mesmo para alguém que tinha relações indiretas com um membro do governo de Franklin Delano Roosevelt. Naquele contexto, nem as proximidades entre Seeger e o comunismo puderam aliviar o peso da filiação política de Santoro, em sua tentativa de conseguir visto para os Estados Unidos quando do episódio de uma premiação oferecida a ele pelo Berkshire Music Center, de Boston.

Tal premiação lhe garantiria a viagem aos Estados Unidos, caso conseguisse um visto de entrada naquele país. Entretanto, Santoro não foi capaz de omitir sua filiação ao Partido Comunista quando tentava adquirir seu visto de entrada para os Estados Unidos, o que inviabilizou sua entrada em solo estadunidense. Todavia, “[*mesmo*] assim, a sua 3ª Sinfonia não deixou de ser apresentada no Festival Berkshire de Boston, dois anos mais tarde, em 1951, sob a regência do maestro brasileiro Eleazar de Carvalho” (BUSCACIO; BUARQUE, 2017, p. 149). Entretanto, esta não fora a primeira vez que o jovem e idealista Claudio Santoro obteve ajuda de Lange e Seeger para tentar entrar nos EUA.

Claudio Santoro. Apresentei oficialmente o caso à Embaixada dos EUA no Rio, apoiando o nome do Instituto e o meu. O Dr. Rex Crawford⁴³⁸ não tinha boas intenções, mas queria que Santoro se matriculasse em uma bolsa comum. Já expliquei ao Rex Crawford que Santoro não deveria ser alvo de conservatório nos EUA, porque na realidade não precisa estudar harmonia e composição sem conhecer elementos de destaque, realizar consultas com homens como Copland, Cowell, Piston, Porter, Harris, Hindemith, Millaud, Schoenberg e Stravinsky. Fazer um curso de Regência com Howard Hanson, etc. Sendo altamente inteligente, ele irá assimilar rapidamente esse meio, mas não em uma aula universitária, que ele não precisa. Então é preciso ouvir muito e assistir a bons shows. Nestes dias receberei algumas cartas de Camargo e outros para refazer o pedido. (LANGE, 1945, ACL, 2.1.030.248, tradução nossa).⁴³⁹

Diretamente para Santoro, Lange especificou o assunto tratado com Seeger na correspondência acima: “Você não é um homem de estudos escolásticos, você é de assimilação

⁴³⁸ William Rex Crawford foi adido cultural na embaixada dos EUA no Rio de Janeiro. A respeito de Crawford, Lange escreveu a Seeger: “Una excelente persona, pero más professor que diplomático. El se sentirá más feliz en su Universidad”. Trecho de carta enviada de Lange para Seeger em Washington, D.C., no dia 1º de outubro de 1945, a partir do Rio de Janeiro, contida no dossiê 2.1.032.207, do Acervo Curt Lange, na Biblioteca Central da UFMG.

⁴³⁹ Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, Brasil, para Charles Seeger em Washington, D.C., nos Estados Unidos, em 12 de janeiro de 1945, contida Acervo Curt Lange, sediado na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê 2.1.030.248. A carta possui o seguinte texto original em espanhol: “Claudio Santoro. He prestado el caso de el oficialmente ante la Embajada de USA en Río, apoyando en el nombre de Instituto y en mio propio. Dr. Rex Crawford no intendio bien, pero quiso que Santoro se inscribiera en un *fellowship* común. Le he explicado al Rex Crawford que Santoro no debe estar sujeto a un conservatorio en USA, porque en realidad, no precisa estudiar armonía y composición, sin conocer a elementos de destaque, realizar consultas con hombres como Copland, Cowell, Piston, Porter, Harris, Hindemith, Millaud, Schoenberg y Stravinsky. Hacer un curso de dirigente con Howard Hanson, etc. Siendo altamente inteligente asimilará con rapidez en ese médio, pero no en una classe universitaria que el no precisa. Luego necessita oír mucho y assistir a Buenos conciertos. En estes días obtendré algunas cartas de Camargo y otros para refazer o pedido”.

unicamente. Não precisa de gente lhe ensinar, mais sim, para olhar conversar e consultar” (LANGE, 1946, ACL, 2.1.034.53).⁴⁴⁰ Ademais, com a ajuda de Seeger, Lange ainda conseguiu promover mais possibilidades para Santoro, e talvez por isso tenha enviado para o musicólogo estadunidense fotografias suas e do compositor:

Por correio normal envio-te a minha foto que um amigo tirou de mim e também uma do Claudio. Santoro está na fazenda passando as férias lá. Por isso não dedica fotografia a isso. Por favor, envie a carta para Paul C. Brewster em seu endereço: 1208 N. Walnut Street, Bloomington, Indiana. (LANGE, 1945, ACL, 2.1.030.380, tradução nossa).⁴⁴¹

No ano seguinte, Seeger recebeu algumas partituras, nas quais se incluíam algumas obras de Santoro, e se mostrou grato por isso:

Reconhecemos com gratidão o presente do seguinte material:

(1 cópia) Três músicas de Arno Fuchs

(1 cópia) Duas músicas de Claudio Santoro

(1 cópia) Sonatas de José Ardevol III

(1 cópia) Duas músicas de Santoro

(1 cópia) René Anenjual –Sonatina

(3 cópias) Suíte de Câmara de Juan Antônio

(SEEGGER, 1946, ACL, 2.2.S.33.1782, tradução nossa).⁴⁴²

O interesse de Lange, em ajudar o jovem compositor brasileiro alinha-se ao mesmo projeto de promover Koellreutter como compositor e mentor de jovens compositores no Brasil, o que nos dá a ideia da aproximação das estratégias traçadas tanto em *Americanismo Musical* quanto em *Música Viva*.

A notícia da menção que a obra de Claudio Santoro mereceu me satisfez muito, ainda mais porque ele foi ferozmente combatido no Rio por um grupo de ultranacionalistas, encabeçado por Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Mignone e outros. Ninguém falava dele, ninguém sequer sabia sobre ele. Nenhuma obra sua. Agora, com a decisão

⁴⁴⁰ Trecho da correspondência enviada por Curt Lange, de Montevideu, para Cláudio Santoro, no Rio de Janeiro, em 27 de junho de 1946, contida no já referenciado dossiê ACL, 2.1.034.53, localizado no Acervo Curt Lange, sediado no prédio da Biblioteca Central da UFMG.

⁴⁴¹ Carta enviada por Curt Lange, no Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., datada de 17 de fevereiro de 1945, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê 2.1.030.380, com o seguinte texto em espanhol: “Por correo ordinario te enviaré una foto mía que me tomó un amigo y también una de Claudio. Santoro está en la granja pasando sus vacaciones allí. Por eso no le dedica ninguna foto. Envíe una carta a Paul C. Brewster a su dirección: 1208 N. Walnut Street, Bloomington, Indiana”.

⁴⁴² Carta enviada por Charles Seeger, de Washington, D.C., para Curt Lange, sem local específico, em 8 de fevereiro 1946, contida no dossiê ACL, 2.2.S.33.1782, com o seguinte texto original em inglês:

“We gratefully acknowledge your gift of the following material:

(1 copy) Arno Fuchs Tres canciones

(1 copy) Claudio Santoro Dos canciones

(1 copy) Jose Ardevol III sonatas

(1 copy) Santoro Dos canciones

(1 copy) René Anenjual –Sonatina

(3 copies) Juan Antonio Cámara Suite”.

americana, Santoro foi procurado e não faltou gente que publicasse um artigo sobre ele, sem nem saber o menor detalhe de sua produção ou sua verdadeira tendência. Insisto em que você lhe ofereça uma viagem aos Estados Unidos. Ele é o músico que merece um convite mais do que qualquer outro agora. Ele também precisa sair do seu ambiente para ouvir música e vivenciar ambientes mais sérios. Você me dirá o que pode ser feito. (LANGE, 1944, ACL, 2.1.030.093, tradução nossa).⁴⁴³

No caso específico de Santoro, parece ter sido uma grande empresa para Curt Lange tentar ajudar o jovem idealista em seus problemas artísticos e financeiros, e, em prol desse intuito, ele recorreria não somente a Seeger, mas também a Carleton Sprague Smith, ainda que de início este se negasse a oferecer um apoio mais direto:

SANTORO: O ruim é o seguinte: Carleton não quer se comprometer com Santoro. Deduzo que isso se deve aos compromissos que Carleton assumiu com outras pessoas. Quando falo com ele sobre o caso Santoro, ele sempre recomenda que os compositores locais testemunhem a capacidade de Santoro em obter uma bolsa ou um convite. Este caso está entrando numa crise moral e econômica, a crise moral como consequência da crise econômica, entende-se. Estou prestes a conseguir um cargo público para ele, mas isso é outro problema. Krueger também não respondeu até hoje, embora tenha prometido ajuda. Escreverei para ele novamente. (LANGE, 1946, ACL, 2.1.032.207, tradução nossa).⁴⁴⁴

Smith⁴⁴⁵ esteve no Rio de Janeiro durante os primeiros anos da década de 1940, cidade onde esteve envolvido com a criação de discotecas e na investigação de acervos musicais. Segundo Toni e Carroze: “As discotecas seriam o celeiro do material sonoro e, aquela época também a plataforma de gravação de registro a serem preservados e estudados” (TONI;

⁴⁴³ Trecho de correspondência enviada de Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Seeger, em Washington D.C., no dia 14 de dezembro de 1944, contida no Acervo Curt Lange, no dossiê LANGE, 1944, ACL, 2.1.030.093, com o seguinte texto em espanhol: “La noticia de la mención que mereció la obra de Claudio Santoro me satisfizo mucho, tanto más porque era combatido ferozmente en Río por un grupo de gentes untrancionalistas, encabezado por Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Mignone y otros. Nadie ablo de él, nadio conoce siquiera una sola obra de él. Ahora con la decisión estadounidense, Santoro fue procurado y no flató quien publicara sobre él un artículo, sin conocer siquiera al menor detalle de su producción ni de su verdadera tendencia. Insisto ante U.D para que le proporcione una viaje a Estados Unidos. Es el músico que en estos momentos merece mejor que nadie una invitación. También precisa salir de su medio para oír música y vivir ambientes más serios. U.D me dirá que podrá hacerse”.

⁴⁴⁴ Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, em 1º de outubro de 1946, para Charles Seeger, em Washington, D.C., nos Estados Unidos, contida no dossiê ACL, 2.1.032.207, com o seguinte texto original em espanhol: “SANTORO: lo malo es esto: Carleton no quiere compormeterse con Santoro. Yo deduzo de que ello se debe a los compromissos que Carleton ha contraído con otras personas. Él siempre cuando le hablo del caso Santoro, recomienda que compositores locales testimonien la capacidad de Santoro para lograr así un *fellowship* o una invitación. Este caso está entrando en crisis moral y económica, la crisis moral como consecuencia da económica, se entiende. Estoy por conseguirle un puesto público, pero esto es otro atadero. Krueger tampoco ha respondido hasta el día, no obstante haber prometido ayude. Voy a escribirle de nuevo”.

⁴⁴⁵ Segundo as autoras Flávia Camargo Toni e Valquíria Maroti Carroze, Carleton Sprague Smith ocupou o “cargo de Chefe da Divisão de Música na New York Public Library desde 1931, [porquanto] Smith tinha familiaridade com o assunto das discotecas, o que faz supor que com a presença dele entre nós tenha se estabelecido uma rede de influências mútuas de reflexão, ponto que aqui interessa analisar. Musicólogo e adido cultural dos Estados Unidos, flautista, estudioso da literatura francesa e espanhola, Sprague Smith já enfatizava a importância da formação dos acervos musicais, em papel ou registros sonoros, sendo um entusiasta das bibliotecas e discotecas” (TONI; CARROZE, 2013, p. 193-194).

CARROZE, 2013, p. 193). Logo, é por meio deste envolvimento com os acervos musicais por parte do musicólogo estadunidense, e pela rede de sociabilidade fomentada a partir da circulação de agentes da diplomacia civil estadunidense na América do Sul e de seu interesse em interagir com nomes da musicologia local, que podemos situar o encontro de Smith com dois nomes da musicologia latino-americana: Lange e Mário de Andrade. Ainda de acordo com as autoras: “Os três musicólogos idealizavam e criavam acervos sonoros em seus países, pautando-se pelos conceitos de rádios educativas dos países europeus como o dos próprios Estados Unidos” (TONI; CARROZE, 2013, p. 193). E prosseguem:

Em outubro de 1939, uma conferência organizada pelo Departamento do Estado de Washington reuniu políticos e livres pensadores em torno da música latino-americana sob os auspícios da Biblioteca do Congresso. Segundo Leila Fern, um comitê ficou encarregado de organizar um centro de música Claudio Santoro interamericano sediado na Pan American Union. Com verba arrecadada para o funcionamento dos cinco primeiros anos, o centro ficou sob a direção de Charles Seeger e o primeiro programa de ação ficou pronto em 1941 com a colaboração de Sprague Smith. (TONI; CARROZE, 2013, p. 193).

Como se vê, o próprio Mário de Andrade teve sua aproximação com nomes da música estadunidense no Rio de Janeiro, o que não significa que isso tenha ocorrido com a interseção de Curt Lange. “Ao que parece, a aproximação entre Sprague Smith e Mário de Andrade foi imediata porque do Rio ele orquestrou em detalhes a visita que o norte-americano faria a discoteca do Departamento de Cultura, orientando a amiga Oneyda Alvarenga, chefe da instituição” (TONI; CARROZE, 2013, p. 193).

Como outro jovem compositor que manteve relações com músicos estadunidenses neste período, podemos destacar também o nome de Mozart Camargo Guarnieri, até então amigo de Koellreutter.⁴⁴⁶ Lange se mostrou entusiasmado com o sucesso de Guarnieri e comentou a respeito dele com Seeger enquanto trazia sua opinião sobre o folclorismo praticado no Brasil nos anos 1940:

GUARNIERI: Estou feliz por esse talento receber o prêmio e se encontrar com vocês nos EUA. É um homem de muita capacidade e muito combatido no Brasil por uma certa tendência retrógrada que se opõe ao verdadeiro saber e vive na improvisação e no culto equivocado do folclore. (LANGE, ACL, 2.1.024,037, tradução nossa).⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ A aproximação no início da carreira dos dois compositores, Guarnieri e Koellreutter, marcou a relação entre ambos, isso antes da polêmica carta aberta de 1951 escrita por Guarnieri e publicada em diversos meios de comunicação brasileiros, que acabou por colocá-los em polos bem definidos de uma concorrência artística depois da morte de Mário de Andrade.

⁴⁴⁷ Carta enviada por Curt Lange, de Montevidéu, para Charles Seeger, em Washington, D.C., no dia 2 de janeiro de 1940, contida no Acervo Curt Lange, na Biblioteca Central da UFMG, com o seguinte texto em espanhol:

Assim também constatou Buscacio:

Além de músicos latino-americanos, Curt Lange e Camargo Guarnieri buscavam alianças com compositores norte-americanos próximos de um ideário moderno e que se apresentaram na América Latina. Um deles foi Adolph Weiss que havia estudado com Schoenberg, em Berlim, e foi um dos primeiros a introduzir a técnica dodecafônica nos Estados Unidos. (BUSCACIO, 2010, p. 95).

Além da aproximação com Weiss, Guarnieri teve a chance de conhecer Copland, com que mais tarde teria a chance de estudar nos Estados Unidos. “Camargo Guarnieri evidenciou seu agrado, dentre o conjunto dos modernos compositores norte-americanos, pela criação de Aaron Copland. De forma recíproca, Copland também ressaltava a qualidade marcante da obra de Camargo Guarnieri” (BUSCACIO, 2010, p. 96). Ademais, em se tratando de oportunidades no contexto sul-americano, Lange complementaria:

CAMARGO GUARNIERI: Consegui, como creio ter-lhe dito, fazer com que esse amigo se movesse, pois, o SODRE, por sugestão minha, aceitou a ideia de convidá-lo. Já dei dois concertos lá: um sinfônico e um de música de câmara, que transmiti em ondas curtas para retransmissão ao Brasil. Ele já deve estar em Buenos Aires e depois seguirá para o Chile, onde Domingo já me enviou uma mensagem dizendo que o convidou oficialmente. (LANGE, 1946, ACL, 2.1.032.207, tradução nossa).⁴⁴⁸

Outro compositor estadunidense com quem Guarnieri teve aproximação foi Everett Helm.⁴⁴⁹ Ao que parece, Helm deixou uma boa impressão em Guarnieri:

Esteve aqui diversos dias o nosso comum amigo Helm. Durante esse tempo estudou a maioria das minhas composições. Creio que gostou. Você poderá saber melhor do que eu. Acho-o muito bom músico. Possuidor de uma bela cultura e bom “metier”. Examinei alguns trabalhos dele e gostei bastante. Helm segue uma estética mais próxima da minha. Sem aquele intelectualismo ou cerebralismo tão frequente na maioria dos jovens compositores estadunidenses, ele está realizando uma obra sensível e sentida. (GUARNIERI *apud* BUSCACIO 2010, p. 95).⁴⁵⁰

“GUARNIERI: Me ha alegrado tanto que este talento haya recibido el premio y se encuentra con ustedes en USA. Es un hombre de mucha capacidad y muy combatido en el Brasil por una cierta tendencia retrograda que se opone al real saber y vive en la improvisación y en culto equivocado al folklore”.

⁴⁴⁸ Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, em 1º de outubro de 1946, para Charles Seeger, em Washington, D.C., nos Estados Unidos, contida no dossiê ACL, 2.1.032.207, com o seguinte texto original em espanhol: “CAMARGO GUARNIERI: Consegui, como creo haberle dicho, poner en movimiento a este amigo, pues el SODRE, por sugerencia mía, acepto la idea de invitarlo. Ya dió allí dos conciertos: uno sinfónico y otro de cámara que hice irradiar por onda corta en retransmisión para el Brasil. Ahora debe estar ya en Buenos Aires, pasando luego a Chile, donde Domingo ya me mando a decir que lo invitaba oficialmente”.

⁴⁴⁹ HELM, Everett. Compositor e escritor norte-americano, que escreveu óperas e música de câmara. Helm esteve no Brasil no período em que Carleton Sprague Smith atuou como adido cultural. Sobre Helm, Lange escreveria mais tarde a Seeger: “Helm es el más grande egoísta que he encontrado en mí vida, un verdadero caso patológico de un individuo que quiere triunfar de cualquier manera y con cualquier medio (...)”. Trecho de carta enviada de Lange, do Rio de Janeiro, para Seeger, em Washington, D.C., no dia 1º de outubro de 1946, contida no Acervo Curt Lange, na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê: 2.1.032.207.

⁴⁵⁰ Trecho de carta enviada por Camargo Guarnieri para Curt Lange, 16 de abril de 1945, publicado no livro *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri, 1943-1956*, de Cesar Maia Buscacio.

Obras de Guarnieri também foram executadas em Washington, D.C., segundo um texto de correspondência enviada de Seeger para Lange em 1947: “Você ficará interessado em saber que Carleton Sprague Smith virá a Washington neste domingo para participar de um concerto das obras de Guarnieri, que será apresentado no Hall das Américas do programa” (SEEGER, 1947, ACL, 2.2. S33.1782, tradução nossa).⁴⁵¹

Lange conheceu Helm na casa de Rex Crawford. Segundo escreveu o musicólogo: “EVERETT HELM: Aquele jovem e sua esposa me foram apresentados na casa de Rex Crawford naquela noite. Você o conhecerá mais de perto” (LANGE, 1945, ACL, 2.1.034.38, tradução nossa).⁴⁵² Anos após esse primeiro encontro, e com a ajuda de Curt Lange, Helm teve sua música inclusa na *Semana de Música Contemporânea* de Belo Horizonte.

Tenho uma hora e meia para escrever para você. E mais alguns amigos. Helm virá para casa jantar hoje à noite com sua esposa. Gostei dele e tratei-o, ajudando-o e aconselhando-o de todas as maneiras possíveis. Também o incluí na lista dos que vão a Belo Horizonte em missão para organizar uma “Semana de Música Contemporânea”. Música estadunidense e uma peça de Helm também serão tocadas lá, talvez duas. (LANGE, 1945, ACL, 2.1.030.380, tradução nossa).⁴⁵³

Como se vê, o projeto de Seeger e Lange no Brasil parece ter tido certa aceitação por parte dos jovens compositores, como Santoro e Guarnieri. O que pareceu ser bem diferente no caso de Villa-Lobos.

5.4.3 Villa-Lobos

Aparentemente, Villa-Lobos teve um conjunto significativo de contrapartidas que favoreceram sua decisão de ir aos Estados Unidos. Embora ele não tenha ido exatamente como representante oficial do Brasil, “Villa-Lobos, porém, recusava-se a assumir quaisquer funções representativas; ele desejava viajar aos Estados Unidos apenas como artista convidado”

⁴⁵¹ Trecho de carta enviada por Charles Seeger, de Washington, D.C., para Curt Lange, sem referência clara de localidade do destinatário, em 6 de março de 1947, contida no Acervo Curt Lange, na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê ACL, 2.2. S33.1782, com o seguinte texto em inglês: “You will be interested to know that Carleton Sprague Smith is coming to Washington this Sunday to take part in a concert of The Works of Guarnieri, wich will be presented in the Hall of Americas of the program”.

⁴⁵² Trecho de correspondência enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., escrita em 1 de janeiro de 1945, contida no Acervo Curt Lange, localizado no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê 2.1.034.38, com o seguinte texto em espanhol: “EVERETT HELM: A noche nos fue presentado ese mozo y su señora en casa de Rex Crawford. Lo conocerá más cerca”.

⁴⁵³ Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., datada de 17 de fevereiro de 1945, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê 2.1.030.380, com o seguinte texto em espanhol: “Tengo una hora y media por delante para escribir a ud. Y algunos amigos más. Esta noche viene Helm a casa a cenar, con su señora. La he tomado simpatía y le he vendido ayudando y aconsejando en todo lo posible. También lo he incluido en la lista do los que van a Belo Horizonte en la misión de hacer una “Semana de Música contemporânea”. Se tocará allí también música estadounidense y una obra de Helm, tal vez dos”.

(GUÉRIOS, 2003, p. 231). Mesmo assim, podemos dizer que os esforços de sua presença o conectam ao projeto interamericanista de Seeger e Lange.

Entretanto, ao contrário da atitude discipular de Santoro e Guarnieri em sua adesão ao projeto de Seeger intermediado por Lange no Brasil, Villa-Lobos se manteve em uma situação mais típica dos grandes iniciados da política, optando por uma dualidade em relação à aceitação do projeto representado por Curt Lange, agindo, assim, de forma sempre reticente em relação ao musicólogo ao mesmo tempo que aceitou estar presente nos Estados Unidos, o que fazia parte do projeto de integração interamericana de Seeger e Lange. “Se, num primeiro momento, Villa-Lobos era resistente em relação ao projeto de integração musical que envolvia diretamente Curt Lange, num segundo, a ligação direta com os Estados Unidos foi levada a cabo pelo compositor brasileiro” (ARCANJO JÚNIOR, 2013, p. 167).

Decerto, Seeger era a face deste projeto nos Estados Unidos e, ao que parece, se ocupou da organização da presença de Villa-Lobos em seu país, possibilitando um roteiro de apresentações e participações em eventos ligados a institutos e organizações associadas ao projeto de integração das Américas.

Através dos esforços de Seeger — como representante da PAU⁴⁵⁴ — e do departamento de Estado, foi montada uma programação com envolvimento de outras orquestras norte-americanas e visitas a diversas cidades, pois Villa-Lobos condicionou o convite à participação em outros concertos nos grandes centros musicais, como Nova Iorque, Chicago, Boston, Filadélfia. (TACUCHIAN, 1998, p. 173).

Sá Pereira, Francisco Mignone e sua esposa estiveram nos Estados Unidos neste período para participar, dentre outros eventos, do VIII Congresso Nacional Bienal de Professores de Música. Mas, “[*além*] do congresso, o casal participou de turnê divulgando a música brasileira e Sá Pereira visitou diversas escolas de música norte-americanas” (ROCHA, 2012, p. 104). Também Villa-Lobos fora convidado, por organização de Charles Seeger, a se apresentar em tal evento.

Villa-Lobos foi convidado para conferência bienal da associação de educadores MENC, programa de março de 1942, em Milwaukee “e após o evento para uma apresentação como regente em Washington, nas comemorações do dia Panamericano, em 14 de abril”. (TACUCHIAN, 1998, p. 174).

The Music Educators’ National Conference, na sigla MENC, foi uma bem-estabelecida organização de supervisores de música das escolas públicas dos Estados Unidos. Pescatello afirma que “[o] diretor associado do MENC, Vanett Lawlor, concordou em participar do Projeto

⁴⁵⁴ Pan American Union (União Pan-Americana).

Interamericano de Seeger em novembro de 1941 e aceitou uma posição de meio período na PAU, efetiva em fevereiro de 1942” (PESCATELLO, 1992, p. 175, tradução nossa).⁴⁵⁵ Lawlor foi um grande colaborador da causa de Seeger, e sua ajuda “[foi] indispensável para o sucesso que Seeger desfrutou em suas atividades musicais com a União Pan-Americana” (PESCATELLO, 1992, p. 175, tradução nossa).⁴⁵⁶ Assim como Lawlor, outros colaboradores americanos ajudaram neste projeto: “Seeger também adaptou Gustavo Duran, de língua espanhola, e Luis Heitor Correia de Azevedo, professor do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, que sabia português” (PESCATELLO, 1992, p. 175, tradução nossa).⁴⁵⁷

No entanto, para a visita de Villa-Lobos no evento do MENC em Milwaukee, Seeger recorreu a outro educador: “Enquanto isso, Charles Seeger insistia junto ao educador John Beattie sobre a visita: ‘to be a prime importance. That is sure success will have beneficial repercussion in the interest of inter-American relation’” (TACUCHIAN, 1998, p. 174).⁴⁵⁸

Como se vê, presença do compositor em solo estadunidense esteve alinhada ao projeto de Seeger, com o qual Lange colaborou. Entretanto, nenhuma das contrapartidas que motivaram sua ida aos Estados Unidos parecem ter-lhe feito mais próximo de ser um colaborador passivo dos projetos que Lange pretendia concretizar com verbas pan-americanas. Ao contrário, Villa-Lobos se manteve em uma posição sempre de dificultador das práticas americanistas de Lange no Brasil.

Villa-Lobos tornou-se o principal correspondente de Curt Lange no governo Brasileiro. O compositor dificultou ao máximo o projeto de publicação do boletim dedicado ao Brasil. Lange mudou-se temporariamente para o Rio de Janeiro e ali permaneceu entre os anos de 1944 e 1945 na tentativa de concretizar a publicação, mas o boletim foi publicado somente em 1946. (ARCANJO JÚNIOR, 2011, p. 30).

Se, com o editorial de Lange, Villa-Lobos se manteve como um opositor, com os outros projetos para os quais o musicólogo atuou como porta voz da música estadunidense e — por que não dizer — do “pan-americanismo” de Seeger isso não parece ter sido diferente. Tal fato se evidencia, sobretudo, quando tratamos da execução das audições no Brasil e de certas opções de Lange para a escolha de seus executores.

Se Mário de Andrade sempre se manteve reticente ao “adorável sonhador” professor Curt Lange e seu sonho americanista, Villa-Lobos parece ter sido ainda mais combativo com a

⁴⁵⁵ The MENC’s associate director, Vanett Lawlor, agreed to participate in Seeger’s inter American Project in November 1941, and accepted a half-time position with PAU, effective February 1942.

⁴⁵⁶ Was indispensable to the success that Seeger enjoyed in his music activities with the Pan American Union.

⁴⁵⁷ Seeger also hired Spanish-speaking Gustavo Duran, and Luis Heitor Correia de Azevedo, professor at Rio de Janeiro Music Conservatory, who knew Portuguese.

⁴⁵⁸ Tradução do trecho em inglês da citação do texto de Tacuchian: “Ser de suma importância. É certo que o sucesso terá repercussões benéficas no interesse das relações interamericanas”.

presença da produção interamericanista no Brasil, haja vista a repercussão desse embate na correspondência trocada com Seeger.

Foi também intenção de Villa-Lobos me isolar do resto da família musical brasileira, limitando os artigos do *Boletín* apenas ao que pudesse elogiar o seu “Conservatório de Canto Orfeônico”, uma instituição bastarda que não tem razão de ser, nem de existir, que consome anualmente uma quantia fabulosa que seria necessária em obras mais importantes e que no final só fica a serviço do próprio Villa-Lobos, do primeiro ao último funcionário. (LANGE, 1945, ACL, 2.1.030.459, tradução nossa).⁴⁵⁹

Decerto, as queixas de Lange contra Villa-Lobos, feitas para Seeger, podem sugerir um triângulo relacional entre os dois musicólogos e o compositor brasileiro, já que Seeger aparentemente tinha interesse nesta comunicação de Lange, mas também porque o célebre compositor foi convidado para ir aos Estados Unidos. Segundo Guérios: “Desde 1941, organismos oficiais dos Estados Unidos articulavam um convite para leva-lo ao país, como parte da chamada ‘política da boa vizinhança do governo Roosevelt’” (GUÉRIOS, 2003, p. 231). E, de fato, Villa-Lobos visitou o país de Seeger na década de 1940, onde, com patrocínio de instituições governamentais, pôde, além de reger orquestras, compor música com o intuito de adentrar aquele mercado musical.

No final de 1944, enfim, várias instituições governamentais, culturais e educacionais patrocinavam sua primeira ida à América do Norte, para apresentar e reger algumas de suas obras. Villa-Lobos começaria então a ser convidado a reger orquestras no exterior, e um empresário agendaria diversos compromissos nos Estados Unidos. Em 1948, comporia uma comédia musical, *Magdalena*, para ser apresentada na Broadway. (GUÉRIOS, 2003, p. 231-232).

Segundo Curt Lange, seu êxito artístico nos Estados Unidos não favoreceu uma opinião positiva sobre a música estadunidense. Pelo contrário, Villa-Lobos teria criticado de público a produção musical dos Estados Unidos:

Agora de volta de sua viagem aos Estados Unidos, e encerradas as homenagens aos, por ele viciados e apoiados, eventos em que foram ditas por ele as mais horrendas bobagens sobre a vida musical nos EUA, em benefício, naturalmente, da música brasileira, realizou reunião da Comissão Auxiliar e declarou mais uma vez enfaticamente que não haverá nenhum artigo estrangeiro na obra e que também não possui outro dinheiro além daquele que foi reservado para a impressão da obra. (LANGE, 1945, ACL, 2.1.030.459, tradução nossa).⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., contida no dossiê ACL, 2.1.030.459, com o texto original em espanhol: “También fue intención de Villa-Lobos aislarme del resto de la familia musical brasileña, ciñendo los artículos del *Boletín* unicamente a lo que pudiera ensalzar su “Conservatorio de Canto Orfeónico”, institución bastarda que no tiene razón de ser, ni de existir, que consume anualmente una fabulosa suma que haría falta en obras de mayor importancia y que al fin de cuentas está solo al servicio del propio Villa-Lobos desde el primero hasta el último empleado”.

⁴⁶⁰ Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., contida no dossiê ACL, 2.1.030.459, com o texto original em espanhol: “Vuelto ahora de su viaje a Estados Unidos, y terminado

Os impasses entre Lange e Villa-Lobos parecem ser bem representativos das dificuldades que o musicólogo enfrentou para estabelecer sua produção no Brasil. Neste contexto, a queixa de Lange contra o compositor brasileiro não parece estar ligada a um fato isolado, mas a um embate de difíceis circunstâncias:

Tentei aos poucos me desvencilhar daquela situação e consegui muita independência, o que Villa-Lobos não aceitou de bom grado, mas que acabou tomando como inevitável. Mas o que sofri, em discussões inúteis e lamentáveis, com um homem que não sabe falar nem escrever e que só pensa em si e nos seus interesses imediatos, foi muito! (LANGE, 1945, ACL, 2.1.030.459, tradução nossa).⁴⁶¹

Lange foi ainda mais direto quando denunciou a Seeger os supostos desvios de dinheiro cometidos pelo compositor brasileiro:

Fiz vários alertas ao Ministro da Educação, através do Dr. Drummond Andrade, sobre o desperdício de dinheiro. Villa-Lobos queria comprar por mais de 10 centavos móveis para a sala de reuniões da Comissão Auxiliar, que em um ano não se reuniu mais de 6 vezes. Naturalmente, os móveis permaneceram no Conservatório de Villa-Lobos, em seu feudo. (LANGE, 1945, ACL, 2.1.030.459, tradução nossa).⁴⁶²

Contudo, o ponto mais sensível a Curt Lange, no que diz respeito ao impasse com Villa-Lobos, seria a pretensão do compositor em se apropriar dos méritos de seu mais notável editorial, o *Boletín Latino Americano de Música*.

Agora preciso contar uma coisa mais séria: a intenção de Villa-Lobos, certamente ele me deu a entender uma vez, era publicar o volume como produto do seu Conservatório, eliminando, sei lá, o Instituto Interamericano de Musicología. (LANGE, 1945, ACL, 2.1.030.459, tradução nossa).⁴⁶³

A respeito desta suposta tentativa de apropriação indevida de seu produto editorial, Lange continua: “Durante sua viagem, Villa-Lobos não prestou nem deu qualquer garantia à

los homenajes de los adictos y mantenidos por él, actos en los cuales se dijeron, por parte de él, los más horrendos disparates sobre la vida musical en USA, en beneficio, naturalmente, de la música brasileña, hizo una reunión de la Comisión Auxiliadora y declaró de nuevo enfáticamente que no habrá artículo extranjero alguno en la obra y que además no tiene dinero no siendo el que fue reservado para la impresión de la obra”.

⁴⁶¹ Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., contida no dossiê ACL, 2.1.030.459, com o texto original em espanhol: “He tratado de zafarme lentamente de esa situación y logré mucha independencia que Villa-Lobos no aceptó de buen grado, pero que tomó, al fin, como asunto inevitable. Pero lo que he sufrido, en discusiones inútiles y lamentables, con un hombre que no sabe hablar ni escribir y que únicamente piensa en su propia persona y sus intereses inmediatos, fue mucho!”.

⁴⁶² Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., contida no dossiê ACL, 2.1.030.459, com o texto original em espanhol: “Hice diversas advertencias al Ministro de Educación por intermedio de Dr. Drummond Andrade sobre el despilfarro del dinero. Villa-Lobos llegó a comprar por más de 10 contos muebles para la sala de reuniones de la Comisión Auxiliadora, que en un año no ha estado más de 6 veces reunida. Naturalmente, los muebles queden en el Conservatorio de Villa-Lobos, en su feudo”.

⁴⁶³ Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., contida no dossiê ACL, 2.1.030.459, com o texto original em espanhol: “Falta decirle ahora algo más grave: fue intención de Villa-Lobos certamente me lo dió a entender una vez, de publicar el volumen como producto de su Conservatorio, eliminando no se como al Instituto Interamericano de Musicología”.

Imprensa Oficial de onde o volume deverá ser impresso, de modo que, se eu tivesse entregue a obra, ali, ele teria sido o primeiro a mandar que ela aparecesse como seu Editorial. (LANGE, 1945, ACL, 2.1.030.459, tradução nossa).⁴⁶⁴ Sem dúvida, as preocupações do musicólogo refletem a importância de Villa-Lobos no âmbito político brasileiro, onde as relações estabelecidas com membros do governo militar poderiam culminar na impossibilidade da publicação do editorial de Lange.⁴⁶⁵

E esse perigo persiste até que eu tenha uma garantia do Ministro: primeiro, que serei o único responsável pela obra e que ela será publicada, conforme consta no convite e em diversos documentos emitidos pelo Ministério, pela editora do instituto. Segundo, que me sejam assegurados pelo menos 1.000 dos 2.000 exemplares para garantir a distribuição adequada. Uma vez publicada a obra, Villa-Lobos a distribui aos seus amigos militares: coronéis, generais etc., e ela nunca chega às mãos de profissionais. (LANGE, 1945, ACL, 2.1.030.459, tradução nossa).⁴⁶⁶

Em suma, esses obstáculos supracitados não eram novidades para o musicólogo, pois Lange já havia passado por problemas com a publicação da revista *Música Viva* em 1942, que, em virtude de uma indisposição do governo brasileiro em publicar editoriais em línguas diferentes da língua portuguesa, acabou por ser um projeto arquivado.

5.4.4 *Música de Minas Gerais*

Cuando lees U.d. mi informe sobre documentos musicales en el Brasil si asombrará. (LANGE, 1944, ACL, 2.1.029.387).⁴⁶⁷

Outro ponto importante da presença de Lange no Brasil foram os avanços em sua pesquisa musicológica em Minas Gerais. Segundo Remião (2018, p. 138), Lange esteve em Minas Gerais de agosto a setembro de 1944 e em julho de 1945.

⁴⁶⁴ Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., contida no dossiê ACL, 2.1.030.459, com o texto original em espanhol: “Durante su viaje, Villa-Lobos no facilitó ni dió garantía alguna a La Imprensa Oficial, donde debe ser impresso el volúmen, de manera que si yo hubiera entregado la obra, allí, él hubiera sido el primero en ordenar que apareciera como Editorial suya”.

⁴⁶⁵ Curt Lange sofreu na pele o peso de ter um editorial já impresso não ser publicado, foi o caso da revista *Música Viva*, editada em 1942 com colaboração de Koellreutter e que por uma determinação do governo brasileiro não pode ser publicada por estar escrita em línguas diferentes.

⁴⁶⁶ Trecho de carta enviada de Lange, no Rio de Janeiro, para Seeger, em Washington, D.C., contida no Acervo Curt Lange, localizado na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê ACL, 2.1.030.459, com o seguinte texto em espanhol: “Y este peligro subsiste hasta que no tenga del Ministro una garantía: 1º de ser el único responsable de la obra y esta saldrá, como consta en la invitación y en diversos documentos expedidos por el Ministerio, con editorial del instituto. 2º que se me asegure siquiera 1000 de los 2000 ejemplares para garantizar la distribución adecuada de la obra. Villa-Lobos, una vez que sale la obra, la regala a sus amigos militares: coroneles, generales, etc., y no llega a manos de profesionales”.

⁴⁶⁷ Trecho em espanhol de carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., em 29 de setembro de 1944, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, localizada no dossiê ACL, 2.1.029.387, com a seguinte tradução para o português: “Quando você ler meu informe sobre documentos musicais no Brasil, se assombrará”.

Estive em Belo Horizonte, Sabará, Ouro Preto e Mariana. As autoridades brasileiras ficaram tão entusiasmadas com os resultados das minhas primeiras investigações no Rio e no interior que talvez seja possível estabelecer aqui uma biblioteca musical nacional com todos os documentos espalhados. (LANGE, 1944, ACL, 2.1.029.387, tradução nossa).⁴⁶⁸

Em 1944, Lange teria visitado também o arquivo de Manuel José Gomes, no Centro de Letras e Artes em Campinas, onde, entre outros autores como Padre José Maurício Nunes Garcia e André da Silva Gomes, teria também tido acesso a material de compositores mineiros (REMIÃO, 2018, p. 138-139). A esse respeito, Lange escreveu para Seeger: “No final, tenho que viver uma vida assim! Descobri um novo e importante arquivo em Campinas, Estado de São Paulo” (LANGE, 1945, ACL, 2.1.032.33, tradução nossa).⁴⁶⁹

Decerto, suas descobertas desencadearam a produção de um artigo que seria publicado no *Boletín* dedicado a produção musical brasileira.

Fazendo uso das informações que colheu ao longo das pesquisas no Brasil, Lange escreveu um texto intitulado: “La música en Minas Gerais: Un informe preliminar”, que foi publicado no próprio BLAM dedicado ao Brasil. Sem dúvida, quando chegou aqui, sequer imaginava que publicaria tal artigo. (REMIÃO, 2018, p. 139).

Pouco tem se falado sobre a relação entre este projeto e sua associação interamericanista com Charles Seeger, mas o fato é que Lange procurou sempre manter informado o colega estadunidense de seu êxito durante o período de sua visita ao Brasil.

Há poucos dias voltei do Estado de Minas Gerais, onde proferi uma série de conferências e realizei pesquisas com resultados muito surpreendentes e também muito importantes. A música no Estado de Minas Gerais, que até agora não foi tratada nas “histórias” da música brasileira, é um capítulo à parte e dá para um livro muito volumoso. Naturalmente, terei de regressar para obter maior documentação, embora tenha encontrado e examinado mais de 500 documentos e milhares de páginas de papel musical, retirados de sacristias, casas particulares e outros locais impossíveis de imaginar, no meio de poeira espessa e legiões de bichos que comiam aquele papel e aqueles documentos sem serem atrapalhados. (LANGE, 1944, ACL, 2.029.387, tradução nossa).⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Trecho de correspondência enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., em 29 de setembro de 1944, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê ACL, 2.1.029.387, com o seguinte texto em espanhol: “Estuve en Bello Horizonte, Sabará, Ouro Preto y Mariana. Las Autoridades brasileñas quedaron tan entusiasmadas con los resultados de mis primeras investigaciones aquí en Río y en el interior que, tal vez sea posible fundar aquí una biblioteca nacional de música con todos los documentos dispersos”.

⁴⁶⁹ Trecho de carta enviada por Lange, do Rio de Janeiro, para Seeger, em Washington, D.C., em 26 de outubro de 1945, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê ACL 2.1.032.33, com o seguinte texto em espanhol: “En fin, hay que tomar la vida como es! He descubierto un Nuevo e importante archivo en Campinas, Estado de São Paulo”.

⁴⁷⁰ Trecho retirado da Carta enviada de Curt Lange a partir do Rio de Janeiro para Charles Seeger em Washington, D.C., em 29 de setembro de 1944, contida no Acervo Curt Lange, na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê 2.1.029.387, com o seguinte texto em espanhol: “Hace pocos días que volví de Estado de Minas Gerais, donde di un ciclo de conferencias y realicé investigaciones con resultados muy sorprendentes y también, muy

De fato, Curt Lange percebeu que estava diante de algo muito maior do que havia imaginado e sua pesquisa precisaria de mais tempo de dedicação. Outrossim, assim como Lange, também Sprague Smith esteve interessado em desvendar os mistérios dos acervos musicais americanos no período da Política da Boa Vizinhança:

Sprague Smith viajava pela América do Sul para conhecer os acervos musicais, como eram mantidos e divulgados pelas instituições da Venezuela, Uruguai, Argentina, Chile, Bolívia, Equador, Peru, Colômbia e Brasil. Como representante da Biblioteca Pública de Nova Iorque, ele queria saber quais os principais autores, obras ou períodos abordados, como eram mantidos, se numa biblioteca, numa escola, numa igreja ou numa discoteca. Acervos particulares também interessavam, como os de Caracas e Montevideu, pertencentes a Rodolph Dolge e Curt Lange, respectivamente, e havia a preocupação em localizar livreiros que pudessem fornecer obras de interesse tanto para a *Biblioteca Pública* na qual ele trabalhava quanto para a Biblioteca do Congresso de Washington. (TONI; CARROZE, 2013, p. 197).

A pesquisa musicológica nos arquivos musicais e a posterior criação de bibliotecas faziam muito sentido na década de 1940, ainda motivada pela construção da identidade cultural nacional. No caso dos Estados Unidos de Seeger e Smith, tais medidas pareceram um elemento distintivo para dar procedimento aos processos de valorização da cultura musical estadunidense.

Como foi comum a muitos de sua geração, o pensamento musicológico de Seeger em certa medida parece estar construído sobre a premissa da importância de se encontrar um elemento constitutivo que integrasse os outros para a base da construção do *status* de uma disciplina acadêmica para a musicologia. Em *Music and Society: Some New-World Evidence of Their Relationship*, Seeger parte das percepções do efeito do processo de colonização dos Estados Unidos para tentar sistematizar o entendimento do fenômeno da colonização na América como um todo.

Embora reconheça a dominância da cultura estadunidense para sua definição de *New-World*,⁴⁷¹ sua perspectiva para o apontamento de parâmetros relacionais entre seu país e a outra porção mais ao sul do continente americano nos ajuda a perceber como as informações trocadas entre ele e Curt Lange contribuíram para edificar esta estrutura comparativa interamericana que

importantes. La música en el Estado de Minas Gerais, que no fue tratada hasta ahora en las “hitorias” de la música del Brasil, es un capitulo aparte y da para un libro muy voluminoso. Naturalmente, tengo que volver para lograr mayor documentación, si bien he encontrado y examinado más de 500 documentos y miles de páginas de papel de música, sacadas de sacristias, casas particulares y otros sitios impossibles de imaginar, en medio de los polvos espesos y de legiones de bichos que estaban comiendo ese papel y esos documentos sin ser estorbados”.

⁴⁷¹ Seeger escreveu pelo menos três artigos, contando com o já citado no corpo do texto, em que reporta especificidades musicológicas do Novo Mundo. Os outros dois são: *The Cultivation of Various European Traditions of Music in the New World* e *Music and Musicology in the New World-1946*.

permeou alguns de seus artigos. Isto se nota sobretudo quando analisamos as informações que se ligam à produção musical colonial no Brasil, especificamente em Minas Gerais:

Contemporaneamente, em locais amplamente separados e sem qualquer intercomunicação conhecida, música de câmara surpreendentemente abrangente e peças eclesiásticas instrumentais-corais foram compostas a partir de 1750, como, por exemplo, em Minas Gerais (Brasil), Caracas (Venezuela), Cidade do México, Santiago de Cuba e Pensilvânia (Estados Unidos). (SEEGER, 1976, p. 202, tradução nossa).⁴⁷²

Lange, por sua vez, teve o cuidado de reportar a Seeger os avanços de sua pesquisa nos acervos de Minas Gerais:

Comecei a transcrever as obras de Minas Gerais e espero ter cerca de 12 partituras até o final deste ano. Espero poder publicá-las. Também preparo material na forma de materiais de conferências e cursos sobre este e outros tópicos. (LANGE, 1946, ACL, 2.1.034.389, tradução nossa).⁴⁷³

É possível supor que parte do conhecimento que Seeger expressou em seus artigos sobre a produção musical no Brasil, e em específico sobre Minas Gerais, tenha sido ampliado pelo conjunto de informações que recebeu, com certa periodicidade, de Curt Lange. Entre a diversidade de assuntos com que Seeger trabalhou, sobretudo no que diz respeito à formação identitária da música americana, podemos perceber seu interesse em relacionar as estruturas do Norte as do Sul.

Essa onda de composição musical do final do século XVIII foi afetada de várias maneiras pelos movimentos de secessão. Na Venezuela, não deixou seguidores notáveis. Nos Estados Unidos e no Brasil, o progresso foi constante. Mas em todos os lugares, a independência política iniciou uma onda de nacionalismo que surpreendeu a uniformidade em regiões amplamente separadas, completamente fora da comunicação com outras, constituindo assim uma quinta evidência de que a ocasião para o aumento da atividade musical foi principalmente um desenvolvimento da sociedade colonial e não apenas secundariamente da competência técnica e estilística de músicos individuais, que se destacaram na ocasião da melhor forma que puderam. (SEEGER, 1976, p. 188-189, tradução nossa).⁴⁷⁴

⁴⁷² Contemporaneously, in widely separated locals without any Known intercommunication, surprisingly competent chamber music and instrumental-choral ecclesiastical pieces were composed from 1750 on as, for example, in Minas Gerais (Brazil), Caracas (Venezuela), Mexico City, Santiago de Cuba and Pennsylvania (United States).

⁴⁷³ Trecho da carta enviada por Lange, de Montevideu, para Charles Seeger, em Washington, D.C., em 31 de agosto de 1946, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê 2.1.034.389, com o seguinte texto em espanhol: “me he comezado la transcripción de las obras de Minas Gerais, y espero llegar para fin dese año unas 12 partituras. Tengo la esperanza de poderlas publicar. También preparo material en forma de dispositivo para conferencia e curso sobre este y otros temas”.

⁴⁷⁴ This late-eighteenth-century wave of music composition was affected variously by the secession movements. In Venezuela it left no conspicuous following. In United States and Brazil progress was steady. But everywhere, political indenpendence started a rash of nationalism that developed with surprising uniformity in widely separate regions, quite out of communication with anoter, thus constituing a fifth evidence that the occasion for

Seeger percebeu na migração de músicos para os centros culturais americanos uma possibilidade de desenvolvimento de suas possibilidades musicais, ocorrendo de maneira similar em diversos centro da América.

A imigração contínua de músicos profissionais competentes, somada ao crescente nacionalismo, levou a uma sucessão de ondas de atividade musical nos maiores centros do leste dos Estados Unidos, Cidade do México, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Havana, para cujos círculos foram atraídas áreas vizinhas de menor concentração. (SEEGER, 1976, p. 189, tradução nossa).⁴⁷⁵

Na tentativa de se adequar aos padrões europeus de produção musical, centros importantes de produção musical tiveram um peso expressivo para o desenvolvimento musical nas antigas colônias da América:

A sociedade nos grandes e mais prósperos centros urbanos durante o século XVIII, modelando seus valores nas modas europeias contemporâneas, pedia os serviços das artes populares e das belas-artes. Antes dessa época, os músicos coloniais eram trabalhadores solitários, poucos e distantes entre si. Muitos eram imigrantes. Alguns eram treinados profissionalmente, outros estavam fora. Mas durante a segunda metade do século, um pequeno grupo de compositores nativos começou a produzir música de câmara em localidades tão separadas como Caracas, Venezuela, Morelia, México, Pensilvânia, Minas Gerais, Brasil, e Santiago, Cuba. (SEEGER, 1976, p. 189, tradução nossa).⁴⁷⁶

Num cômputo geral, como podemos ver, as relações estabelecidas entre Lange e Seeger — que mediarão esta rede interamericana de musicologia, a qual intercedeu pelo *Americanismo Musical* dos Estados Unidos e pelo *Americanismo Musical* de Curt Lange, embora se apresentassem de maneira bastante desproporcional, sabendo-se da dominância estadunidense frente à construção deste relacionamento — auxiliaram para que projetos e carreiras protagonizadas a partir do Sul fossem beneficiados tanto por sua circulação ao Norte quanto por seu financiamento vindo das políticas de relação internacional para a América do Sul durante o governo de Franklin Delano Roosevelt, para o qual Seeger trabalhou.

the increased music activity was primarily a development of colonial society and not only secondarily of technical and stylistic competence of individual musicians, who rose to the occasion as well as they could.

⁴⁷⁵ Continued immigration of competent professional musicians, plus the growing nationalism, led to a succession of waves of music activity in the larger centers of eastern United States, Mexico City, Rio de Janeiro, Buenos Aires, and Havana, into whose orbits neighboring areas of less concentration were draw.

⁴⁷⁶ Society in the large, more prosperous urban centers during the eighteenth century, patterning its values upon contemporary Europeans fashions, called for the services of popular and fine arts. Prior of this time, colonial musicians were solitary workers, few and far between. Many were immigrants. Some were professionally trained, others were out. But during the second half of century a small group of native composers began to produce chamber music in such separated localities as Caracas, Venezuela, Morelia, Mexico, Pennsylvania, Minas Gerais, Brazil, and Santiago, Cuba.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se, nas primeiras décadas do século XX, a música estadunidense precisou de esforços conjuntos de músicos e agentes políticos para a construção de suas estruturas indentitárias, no Pós-Guerra este processo parece ter alcançado seu maior nível de edificação. Àquela altura, os esforços para a instauração de um americanismo com base na pesquisa e na valorização da produção musical considerada tipicamente estadunidense acabaram por engendrar uma música que em sua relação imperialista internacionalista alcançou um *status* de música universal, juntamente com o cinema de Hollywood e a língua inglesa falada com o sotaque estadunidense.

Desse modo, vale aqui retornar brevemente à discussão sobre a importância dos atos de fala como estruturas que são capazes de modificar o contexto linguístico e, por consequência, toda a estrutura que é prevista a partir deste, o que se torna mais evidente quando as ideias são levadas a cabo, por exemplo, no exercício das políticas governamentais. Precisamos então considerar, como fez Pocock, que “a história é feita de atos, eventos e processos. Os eventos são resultados das ações das pessoas” (POCOCK, 2011, p. 120, tradução nossa).⁴⁷⁷ Assim, os novos vocabulários que surgem naquele contexto americanista dos Estados Unidos, como *pan-americanismo* e o próprio *americanismo musical*, são linguagens que, embora se esvaziem no universo linguístico posterior a este período, não negam que suas implicações no campo político não tenham cumprido um papel nas ações futuras ligadas à produção cultural dos Estados Unidos. E não é este o valor das políticas públicas que sobrevivem aos governos que as proclamaram? Neste sentido, é possível evidenciar que “ações são realizadas e eventos ocorrem em contextos que os tornam possíveis e inteligíveis para os historiadores. Mas ações e eventos mudam de maneiras que tornam possíveis outros atos e eventos inteligíveis para nós” (POCOCK, 2011, p. 120, tradução nossa).⁴⁷⁸ É preciso então se perguntar de que maneira o projeto americanista estadunidense das décadas de 1930 e 1940 impactou a produção musical nos anos seguintes.

Cyndi Lauper já tinha trinta anos, no início dos anos 80, quando sua imagem de garota rebelde em um visual *punk*, embora suavizado pelas cores e por um discurso pequeno-feminista associado a uma certa comicidade de costumes e um sotaque aparentemente forjado,

⁴⁷⁷ la historia está formada por actos, sucesos y procesos. Los sucesos son resultados de la acción de las personas.

⁴⁷⁸ Las acciones se realizan y los sucesos ocurren en contextos que los hacen posibles e inteligibles, para los historiadores. Pero las acciones y sucesos modifican de forma que se pueden realizar otros actos y tener lugar en ellos otros sucesos inteligibles para nosotros.

personificava a presença da cultura estadunidense no mundo, invadindo a cultura jovem no globo como uma arma avassaladora de intervenção cultural ianque.

Parecerá inocente acreditar que o que circunda os processos criativos da cantora foram somente atitude, feminismo e cultura jovem de rebeldia, sobretudo se passarmos a contextualizar o lugar que os Estados Unidos ocuparam naquele momento diante da cultura mundial. Entretanto, é preciso ficar atento aos detalhes que edificam esta construção artística personificada na garota rebelde vivida por Lauper. Exige-se aqui um detalhismo típico das análises de Adorno em relação à celebração protagonizada por Stravinsky no episódio da *Sagração da Primavera*:

Mas o que continuou impulsionando o Stravisnki do *Sacre* não foi de modo algum a insuficiência implícita no empobrecimento em alto grau estilizado. Antes Stravinski deve ter-se dado conta de um elemento histórico romântico que existia na pré-história anti-romântica, deve ter-se dado conta aqui e agora pode ser evocado somente em sua roupagem. No íntimo, os russos primitivos parecem-se aos antigos germânicos de Wagner. (ADORNO, 2004, p. 125).

O que Adorno pretendeu realmente com esta acusação não foi somente alegar a supremacia da música de seu país, mas a condição de celebrador de Stravinsky, que usou de um subterfugio arquetípico para esconder seu desejo de compor como os antigos. O compositor russo, como um amante das obras de arte, era alguém que tinha interesse evidente no estado coisificado das artes pré-modernistas.

Decerto, não é preciso atestar a celebração em Cyndi Lauper, mas sim o que poderia relevar certo estado de desconfiança exercitado por Adorno em uma análise da música da cantora estadunidense. O que se esconde por trás de um cabelo cortado em um semi-moicano e tingido de um vermelho irreal? Seria apenas uma distinção e uma adequação do visual *punk* europeu para uma versão mais factível à televisão? Tudo isso parece dar somente um contorno simplista à análise que se propõe aqui. Pois, assim como na análise de Adorno, precisamos nos ater aos elementos vistos em um plano geral para termos um melhor entendimento do conjunto que proporcionam na construção da imagem que se apresentou.

E se alguns elementos do experimentalismo de Lauper aparecem de forma isolada nos anos 80 — como o forçoso sotaque, potencializado por uma voz infantilizada que a cantora usou durante as entrevistas que deu em importantes *talk shows* estadunidenses, ou sua pequena performance introdutória em uma flauta doce para a música *She Bo*, no *The Tonight Show* em 1984, ou ainda sua opção por tocar tambor com seu cabelo esvoaçado que por vezes lembra um cocar indígena de alguma tribo estadunidense, olhando para a lua na abertura de seu videoclipe para a música *True Colors* —, também poderíamos falar da maneira como ela manipula as saias,

bem como de seu figurino cuidadosamente confeccionado para suas performances e aparições. Que elemento estaria escondido no modelo de vestidos que a cantora usou em vídeos como o da canção *Girls just want to have fun*?

Evidentemente, não é possível entender o experimentalismo estético de Lauper sem uma pesquisa mais elaborada, o que não é proposto aqui. Entretanto, quando olhados ao longo de sua longa carreira, podemos perceber que os elementos de seu experimentalismo ao longo dos anos acabam por denunciar a força que o americanismo exerce na produção musical que representa.

Falamos aqui do *rock* e suas vertentes estadunidenses, haja vista que, com o fim dos anos 80 e da cultura *new wave*, Lauper precisou agregar novos elementos em seu experimentalismo para seguir profissionalmente nas próximas décadas. Um exemplo disso seria a sua participação no programa de rádio *Live on the Howard Stern Show* em 1995,⁴⁷⁹ no qual, já em um visual menos extravagante, a cantora apresenta uma versão acústica da canção *Time after time* acompanhada por ela mesmo portando um *appalachian dulcimer*, por um violinista amigo seu e sua banda.

O dulcimer dos Apalaches, dulcimoor or dulcymore, é conhecido pelos folcloristas como um instrumento por volta de 1900, e provavelmente por algum tempo antes disso, por pessoas musicalmente analfabetas de áreas rurais e pequenas cidades nas montanhas e contrafortes do sudeste dos Estados Unidos, estendendo-se do sul da Pensilvânia ao norte da Geórgia, Alabama e Mississippi, passando pela Virgínia Ocidental, as terras ocidentais de Maryland, Virgínia e Carolina, e o leste além do Kentucky e Tennessee. (SEEGER, 1977, p. 252, tradução nossa).⁴⁸⁰

Ainda com base nos apontamentos de Seeger, entende-se que a década de 1940 foi decisiva para a redescoberta do instrumento no contexto musical urbano estadunidense:

Devido, em parte, ao incentivo ao artesanato rural por assistentes sociais treinados nas cidades durante os últimos cinquenta anos, [...] e em parte ao movimento nacional de renascimento da música folclórica nas cidades desde 1940, vários fabricantes [*de dulcimer*] encontraram um mercado entre os amadores urbanos. No entanto, nunca ouvi falar de um instrumento feito em fábrica. (SEEGER, 1977, p. 252, tradução nossa).⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Link para o vídeo da apresentação de Cyndi Lauper: <https://www.youtube.com/watch?v=5KwpWvaJf-U>.

⁴⁸⁰ The appalachian dulcimer, dulcimoor or dulcymore is known to folklorist as an instrument in fairly 1900, and probably for some time before that, by musically non-literate rural and small-towns-people in the mountains and foothills of southeastern United States, stretching from Southern Pennsylvania to Northern Georgia, Alabama and Mississippi, taking in West Virginia, the western countries of Maryland, Virginia, and Caroline, and the eastern parts of Kentucky and Tennessee.

⁴⁸¹ Owing partly to the encouragement of rural handcrafts by urban trained social workers during the last fifty years: handcrafts, and partly to Nationwide folk music revival movement in the cities since 1940, a number of makers have found a Market among urbans amateurs. I have, however, never known of a factory made instrument.

O estudo que Seeger fez do instrumento foi bastante descritivo, à maneira de sua musicologia, no que se refere ao detalhamento de suas dimensões: “É um cordofone com trastes, na minha experiência geralmente tem um pouco menos de um metro de comprimento, de 120 a 200 mm. na sua maior largura e cerca de oitenta a 100 mm. em profundidade” (SEEGER, 1977, p. 252, tradução nossa).⁴⁸²

Logo, precisaríamos de uma pesquisa mais elaborada para entender a real motivação de Lauper em usar tal instrumento em seu experimentalismo musical pós-anos 80, visto que o próprio Seeger era representante de uma musicologia que ainda não trabalhava com a expansão do fato musical, limitando-se a estudos que traziam à tona informações advindas somente dos enunciados musicais.

Mas o que podemos afirmar, com alguma tranquilidade, é que a presença deste instrumento junto à produção *pop* estadunidense pode nos dar indicativos de relações importantes que se estabeleceram entre a musicologia de Seeger e o projeto de construção identitária estadunidense por meio da música. Mesmo porque, para Seeger, “[o] dulcimer dos Apalaches pode ser classificado como um instrumento *folk* no sentido estrito do termo” (SEEGER, 1977, p. 252, tradução nossa).⁴⁸³ E o seu uso nos anos 1990 por Lauper remonta a um passado extenso de apropriações do instrumento e seu caráter simbólico para a música estadunidense ao longo das décadas.

É preciso que se diga que a música popular estadunidense teve um grande surto de *folk* nos anos 50 e 60, o que contribuiu significativamente para o fortalecimento do *rock* como cultura popular, por muitas décadas referência para a música dos brancos nos Estados Unidos — sobretudo na maneira de este país impor esse ritmo musical ao mundo.

Deste fenômeno, poderíamos destacar a carreira de Peggy Seeger e de seu marido Ewan MacColl, que migrou para a Inglaterra no final da década de 1950. A filha de Seeger e Ruth Crawford, além de tocar banjo, violão, concertina, tocava dulcimer, como podemos conferir no áudio do programa de rádio gravado em janeiro de 1979 no *Regent Theatre Sydney*, no qual MacColl apresenta o instrumento como algo que foi trazido dos Estados Unidos para o Reino Unido, como foi o caso de sua esposa.⁴⁸⁴ Ruth Crawford também sabia tocar Dulcimer.

⁴⁸² It is a fretted cordophone, in my experience usually a little less than a meter long, from 120 to 200 mm. at its widest and about eighty to 100 mm. in depth.

⁴⁸³ The Appalachian dulcimer may be classed as a folk instrument in the strict sense of term.

⁴⁸⁴ Link para o vídeo do programa (Jan 79 Regent Theatre Sydney Ewan MacColl & Peggy Seeger - Penny Wager): <https://www.youtube.com/watch?v=b-HAjWDIXi8>.

Há uma forte interligação entre os projetos políticos de uma geração de etnomusicólogos e a expansão da música *folk* estadunidense nas décadas de 1940 e 1950. E certos fatos da carreira de Charles Seeger tiveram um peso, segundo Kerman, para a exemplificação desta premissa:

Em primeiro lugar, [*a carreira de Seeger*] exemplifica nitidamente um fator típico na constituição da ideologia da etnomusicologia, o antagonismo da classe média em relação a cultura convencional da classe média (antagonismo da classe média: pois, enquanto música pode vir de baixo ou ser imposta de cima, a musicologia vem sempre de cima). (KERMAN, 1985, p. 221).

Isso pode ajudar a entender o grande desinteresse de musicólogos em relacionar os avanços do *Americanismo Musical do Norte* às atitudes performáticas de artistas como Cyndi Lauper, filha de uma garçonete do Queens, Nova Iorque. Decerto, essa restrição epistemológica não passou despercebida por Kerman, para quem, “[*de*] modo geral, não existem nomes aceitos para estudiosos das músicas populares ocidentais, como jazz, rock ou reggae” (KERMAN, 1985, p. 5).

Evidentemente, o nome de Charles Seeger é o mais importante exemplo de incursão no universo político por parte de um intelectual da música estadunidense. Como ressalta Kerman: “Certamente nada de semelhante tenha aparecido num órgão oficial da sociedade desde os tempos em que Charles Seeger estivera ativo nela” (KERMAN, 1985, p. 323). Mas foram seus filhos, já destituídos dos preconceitos musicológicos da época do pai, que levaram a cabo a inserção da etnomusicologia como uma prática viva no contexto da performance musical, sobretudo no universo da música popular.

Foi seu filho, o radical *folksinger* dos anos 40 e 50, Peter Seeger, quem pôde atingir as massas de um modo que era impossível para o relutante aristocrata natural que enviara esse filho (e sua irmã Peggy, também cantora popular) para Harvard, tal como, antes deles, também ele tinha sido mandado. (KERMAN, 1985, p. 221).

Não podemos dizer ao certo qual a proximidade Cyndi Lauper teve com a produção musical da geração dos filhos do casal Seeger e da cultura *folk* dos anos 1950 e 1960, mas podemos perceber que essa cultura foi muito importante para a construção da canção popular moderna tipicamente estadunidense. Construção esta relacionada diretamente ao *folk rock* de vozes como a de Bob Dylan,⁴⁸⁵ e sua interpretação idiomática de *Barbara Allen*,⁴⁸⁶ que adquiriu um caráter de *traditional song* na voz de Art Garfunkel no episódio de sua performance e gravação em 1973 na Grace Cathedral, em São Francisco, Califórnia.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ Dylan gravou ao vivo a canção *Barbara Allen* em seu álbum *Live at The Gaslight 1962*. A este respeito o cantor estadunidense se pronunciou.

⁴⁸⁶ Link para a performance de Bob Dylan: https://www.youtube.com/watch?v=fy_y3h02FgY.

⁴⁸⁷ Link para a performance de Art Garfunkel: <https://www.youtube.com/watch?v=BxQdl9cP3e0>.

Dentro de uma análise ainda generalista do desenvolvimento identitário da cultura estadunidense, podemos creditar um avanço importante feito pelo projeto de Ruth e Charles Seeger a partir de suas pesquisas sobre as baladas tradicionais para música de seu país. O que não podemos deixar de destacar é que se correu o risco de que a balada ocupasse o lugar identitário da música dos homens brancos nos Estados Unidos, uma vez que ela pareceu ser o elemento conector entre a música dos povos originários e a dos afrodescendentes, adquirindo um caráter dominante em relação aos outros elementos, sobretudo na cultura popular urbana do *rock* e do *pop* nos anos 1980 e 1990.

Neste contexto, poderíamos falar dos elementos percussivos influenciados pela música latino-americana na obra de Cyndi Lauper, sobretudo nos anos do *new wave*, porém, à medida que se aprofunda em sua carreira, já com certa maturidade ela parece mais conectada à música *folk* do que a qualquer outro elemento identitário, como podemos perceber em sua performance da canção *All Through the Night* no programa *Live on the Stern Show* de 2008.⁴⁸⁸ O que podemos dizer então de outros artistas da cultura do *rock* no final do século passado, como Jon Bon Jovi, Bruce Springsteen, dentre outros músicos brancos estadunidenses?

Outro ponto importante a ser analisado a partir do avanço identitário americanista nos Estados Unidos seria o caráter ideológico que foi impresso na produção etnomusicológica, no momento em que a cultura, como contexto das práticas artísticas, não podia mais ser separada das análises do fato musical nas perspectivas etnomusicológicas.

De John Lomax até Joan Baez, nos Estados Unidos, e desde Cecil Sharp, até Peggy Seeger e seu marido Ewan McColl, na Inglaterra, os entusiastas da música folclórica foram propensos a alinhar-se, vaga ou explicitamente, a vários partidos de esquerda. E essa tendência encontra eco global na etnomusicologia. (KERMAN, 1985, p. 222).

Naquele contexto, os filhos de Seeger pareciam estar claramente ligados a um projeto ideológico que não contradizia os paradigmas do casal Seeger:

Mas, acima de tudo, era claramente necessário para ambos tratar do problema também em termos ideológicos. Ives tornou-se um populista místico, e Seeger uma espécie de comunista utópico e um metafísico da comunicação humana na mais ampla escala possível. (KERMAN, 1985, p. 224).

Sem dúvida, a força de Ives se fez presente nas relações interamericanas protagonizadas por Seeger e intermediadas por Lange, no contexto de seu *Americanismo Musical*. Como o próprio Lange declara: “A contribuição de Charles Ives é magnífica e eu fiquei sem conteúdo. Sou um velho admirador desse compositor” (LANGE, 19-- , ACL, 2.1.017.508, tradução

⁴⁸⁸ Link para a performance de Cyndi Lauper: <https://www.youtube.com/watch?v=Yr9uXtpr5V4>.

nossa).⁴⁸⁹ Lange soube como ninguém conduzir seus relacionamentos, tanto na privacidade dos textos de suas missivas quanto na esfera pública. A presença da música de Ives na América Latina foi sem dúvida uma grande vitória para a geração americanista de Seeger, que creditou à pessoa de Ives um lugar de gênio modernista incompreendido.

Um ponto importante acerca da lenda de Ives é como sua história é apresentada como uma opção contra os processos homogeneizadores que definiram também as opções estéticas de Schoenberg, e como ambos ocuparam um lugar importante para o entendimento das estruturas sociais a que a música estava submetida naquele momento.

Entretanto, precisamos reconhecer que os estadunidenses estiveram aptos a flertar com quaisquer tendências musicais com que se interessassem a partir do ultramodernismo da década de 1920. E não é só de serialismo e experimentalismo, por assim dizer, que viveu a música daquele país. Outros nomes importantes das vanguardas do princípio do século passado influenciaram os compositores estadunidenses.

Também é preciso lembrar a importância da presença de Stravinsky e de sua música nos Estados Unidos. Se para muitos é criticável a forte influência do compositor russo na música de concerto brasileira, por exemplo na obra de nomes como Guarnieri e em algumas peças de Villa-Lobos, no contexto estadunidense essa influência e os sentidos impostos no discurso do som, depois da estreia da *Sagração da Primavera*, não parecem ser tão combatidos, tal como foi feito por certos críticos ao nacionalismo de Mário de Andrade no Brasil.

A influência da música do compositor russo se fez sentir em diferentes tempos em obras de compositores estadunidenses, como Aaron Copland, George Gershwin, Ruth Crawford Seeger e John Williams. Adorno, em sua crítica à *Restauração*, protagonizada por Stravinsky e seus seguidores, ou em seu protocolo de inversão da crítica para o cinismo, como entendeu Safatle (SAFATLE, 2008), acusa o compositor de, em especialmente na *Sagração da Primavera*, renunciar ao drama musical, visto que não há dúvida do sacrifício da adolescente na trama do balé, construindo uma estrutura baseada nos *Shocks*, durante a qual “o sujeito musical renuncia a impor-se e contenta em expressar os *Shocks* e refleti-los. Comporta-se literalmente como um ferido grave, vítima de um acidente que não pode recuperar-se e que por isso repete continuamente o esforço desesperado dos sonhos” (ADORNO, 2004, p. 123). Esta perspectiva dos *Shocks* proposta por Adorno não se inaugura em Stravinsky, porquanto já podia

⁴⁸⁹ Carta enviada de Lange, a partir de Montevidéu, para Seeger, em Washington, D.C., contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê 2.1.017.508, com o seguinte texto em espanhol: “La contribución de Charles Ives es magnífica y me ha dejado contento. Soy un viejo admirador de esse compositor”.

ser percebida no texto musical de Berlioz. Como o próprio teórico alemão atestaria: “Berlioz foi talvez o primeiro para cuja obra os *Shocks* eram essenciais” (ADORNO, 2004, p. 123). De fato, o exercício musical na sociedade estadunidense, tanto dos grandes musicais quanto da Broadway, apresenta vários elementos que nos ajudam a perceber as necessidades dos músicos de lançar mão das estratégias estéticas que favoreceriam um enfrentamento diante da máquina do sistema.

Todavia, o recurso de Stravinsky traz uma perspectiva de aceitação e adequação cínica aos processos homogeneizantes da sociedade em relação ao indivíduo. Isto se evidencia na asserção de que “[pelos] *Shocks* o indivíduo percebe diretamente sua própria nulidade frente à gigantesca máquina do sistema” (ADORNO, 2004, p. 123).

Decerto, a influência do efeito construído na *Sagração da Primavera* repercutiu na produção musical estadunidense. E não é isso que podemos perceber no *prologue* de *West Side Story*, de Leonard Bernstein, quando os bailarinos apresentam a dualidade de dois grupos rivais nas ruas de Nova Iorque? E a comicidade da música jazzística de Bernstein vem sendo pontuada por estruturas rítmicas bruscas e por uma tensão que não esconde o estado de gravidade a que estão submetidos os personagens. Os bailarinos duelam, e sombriamente o espectador sabe que aquilo só pode acabar em uma morte, como de fato ocorre. Não seriam os *Shocks* que se escondem atrás da melodia sinuosa de *Jewish Town (Krakow Ghetto, Winter '41)*, composta por John Williams para o filme *A Lista de Schindler*.

E também não é este o elemento que conduz a sonata para violino, escrita em 1926, de Ruth Crawford Seeger? Contudo, no seu caso é preciso reconhecer que é Schoenberg quem influencia sua música, o que não causa ônus à análise. Para Adorno, “[o] conceito de *Shock* corresponde justamente a essa época. Pertence ao estrato fundamental de toda música nova, mesmo ao da mais oposta à da obra de Stravinsky: já se falou da importância que tinha para o Schoenberg impressionista” (ADORNO, 2004, p. 122).

Portanto, o que podemos subtrair desta perspectiva adorniana é a importância da música estadunidense para a continuidade do pensamento musical que se concretiza em Stravinsky e que apresenta elementos importantes para o entendimento das relações sociais já no século XXI, segundo Safatle. Decerto, para entender a inversão da crítica para o cinismo, bem como o retorno do tonalismo, Safatle precisou recorrer primeiramente aos compositores estadunidenses:

Esse é o quadro social de análise que poderíamos chamar de “novo tonalismo”, ou seja, dessa tendência cada vez mais hegemônica na contemporaneidade de retornar às noções como centro tonal e pulsação regular. Tendência maior no contexto musical

anglo-saxão (Steve Reich, John Adams, Terry Riley, Phillip Glass, Thomas Adès, Howard Skeptom, entre outros) e eslavo (Avo Pärt, Schnittke, Penderecki). (SAFATLE, 2008, p. 194).

O experimentalismo estadunidense pós-Cage parece ter sido um novo elo que conduziu a música, desviando suas novas perspectivas ao fim do século XX e ao início do século XXI, reduzindo as correntes europeias ao título de vanguardas históricas. E o minimalismo de um ex-aluno de Schoenberg nos Estados Unidos parece estar na ordem do dia, se considerarmos as músicas de nomes como Hania Rani, Nils Frahm e outros jovens compositores de um novo estilo tonal que não poderia ser previsto sem a música minimalista de Steve Reich e de outros contemporâneos, posto que “[há] por exemplo uma linha reta que vai de Stravinsky até John Adams e Thomas Adès” (SAFATLE, 2008, p. 195).

Claro que ainda é possível se perguntar se realmente Ives ocupa um lugar de importância hoje, em relação ao lugar que foi ambicionado para sua música na década de 1940. Ainda hoje, vemos os esforços de musicistas como Hilary Hahn em tentar emplacar a carreira do compositor nacional de seu país em seus vídeos no YouTube. Porém, é preciso considerar se não foi John Cage quem passou a representar o afastamento do Estados Unidos em relação às ditas vanguardas históricas de Pierre Boulez e seus companheiros. E sua música, o lugar de “experimentalista” à tão distintiva nominação artística proposta pela arte estadunidense.

O fato é que Ives representa claramente o caminho liberal que a sociedade estadunidense optou, e ele mesmo foi um executivo liberal e viveu este liberalismo. Exemplo que poderíamos contrapor com o de Villa-Lobos, este outrora funcionário público envolvido em pequenas corrupções, como Lange denunciou a Seeger em suas cartas. Mas é possível constatar quem tem mais representatividade no mundo da música de concerto, Ives ou Villa-Lobos? Estados Unidos ou Brasil?

Em 1946, no pós-Guerra, a música dos Estados Unidos ampliou o espectro de sua recepção, não somente na América Latina, mas na própria Alemanha destruída pela guerra, que contou com esforços dos Estados Unidos e de outras nações para sua reconstituição. Durante esse processo, destaca Taruskin, as “[músicas] de Ives, Harris, Copland, Walter Piston, Wallingford Riegger e outros compositores ‘americanistas’ foram tocadas em Darmstadt, assim como a música de Paul Hindemith, que se tornou cidadão estadunidense” (TARUSKIN, 2010, n. p., tradução nossa).⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Music by Ives, Harris, Copland, Walter Piston, Wallingford Riegger, and other “Americanist” composers were performed at Darmstadt, as was the music of Paul Hindemith, who had become an American citizen.

Notadamente, na cidade de Darmstadt, onde ocorreram os famosos cursos internacionais de composição com o nome em alemão *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, (Curso internacional de Música Contemporânea), que ajudaram a interligar a produção de vanguarda do período entreguerras com as novas gerações, também esteve presente a música de compositores estadunidenses, como Ives.

Durante os primeiros anos, a presença americana foi fortemente pronunciada na “escola de Darmstadt” (como os Cursos rapidamente ficaram conhecidos). Palestras de músicos americanos eram frequentes, assim como aquelas de alemães que tinham fugido para a América, como Leo Schrade, um famoso musicólogo que, embora primariamente um medievalista, falou em Darmstadt sobre Charles Ives, e Stefan Wolpe, cujos compromissos esquerdistas tinham sido silenciados na esteira da Zhdanovshchina. (TARUSKIN, 2010, n. p., tradução nossa).⁴⁹¹

É preciso que se diga que Darmstadt ficava na zona de ocupação estadunidense na Alemanha pós-guerra. Assim, a presença do capital estadunidense foi determinante para a realização dos cursos em Darmstadt.

Esses Cursos Internacionais de Verão de difusão da música contemporânea (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*) foram fundados por Wolfgang Steinecke (1910–61), um crítico musical, e Wolfgang Fortner (1907–87), um compositor, primeiro com a permissão, depois com o apoio financeiro ativo do governo militar dos Estados Unidos, canalizado por Everett Helm (1913–99), um compositor e musicólogo americano que ocupou o cargo de diretor musical do Departamento de Teatro e Música do Governo Militar Americano. (TARUSKIN, 2010, n. p., tradução nossa).⁴⁹²

Como já vimos, durante os anos em que colaborou com Seeger no Rio de Janeiro, Curt Lange também teve certa aproximação com Everett Helm, que teve um papel importante para o projeto interamericanista que interligou as redes dos dois musicólogos. Helm foi enviado à América Latina dentro do projeto de construção de um relacionamento interamericano patrocinado por Washington, e sua passagem pelo Brasil, ao que parece, foi apenas um capítulo de sua carreira como embaixador musical.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Helm foi classificado como 4-F (“incapaz de atirar em pessoas”, ele alegou), e o Departamento de Estado o enviou para a América Latina como embaixador musical. Após a guerra, Helm retornou a Nova Iorque, onde

⁴⁹¹ During the first few years, the American presence was strongly pronounced at the “Darmstadt school” (as the Courses quickly became known). Lectures by American musicians were frequent, as were those by Germans who had fled to America such as Leo Schrade, a famous musicologist who, though primarily a medievalist, spoke at Darmstadt about Charles Ives, and Stefan Wolpe, whose leftist commitments had been muted in the wake of the Zhdanovshchina.

⁴⁹² These International Summer Courses for New Music (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*) were founded by Wolfgang Steinecke (1910–61), a music critic, and Wolfgang Fortner (1907–87), a composer, first with the permission, later with the active financial backing of the United States military government as channeled through Everett Helm (1913–99), an American composer and musicologist who held the position of chief music officer with the Theater and Music Branch of the American Military Government.

atuou brevemente no conselho de diretores da Liga dos Compositores. (BEAL, 2006, p. 32, tradução nossa).⁴⁹³

Logo depois, Helm foi enviado para a Alemanha para atuar na ocupação estadunidense no país, destruído e dividido pela guerra. Sua presença na zona de ocupação estadunidense na Alemanha derrotada garantiu que vários projetos como os cursos de Darmstadt fossem possíveis.

Helm recebeu ordens para visitar o local de Steinecke em Darmstadt para certificar-se de que o investimento militar era justificado. Como compositor, Helm descobriu que a nova atividade musical em Darmstadt constituía uma causa digna, cumprindo a esperança da OMGUS [*sigla em inglês para Escritório Militar Governamental dos Estados Unidos*] de que “a reconstrução da vida cultural da Alemanha deve ser em grande medida obra dos próprios alemães”. (BEAL, 2006, p. 39, tradução nossa).⁴⁹⁴

Evidentemente, a ajuda estadunidense ao desenvolvimento da produção musical em Darmstadt não ocorreu sem garantir contrapartidas para seus patrocinadores. Nesse intuito a aliança entre Helm e Steinecke foi importante para trazer a obra de Ives a Darmstadt:

Em 1955 e 1956, Steinecke e Helm trabalharam juntos em um projeto de Charles Ives para ser exibido em Darmstadt, embora o projeto pareça ter resultado apenas na palestra de Helm em 1956 sobre Ives e Satie e em uma apresentação do IFNM de *The Unanswered Question* de Ives naquele verão. (BEAL, 2006, p. 40, tradução nossa).⁴⁹⁵

Com a ajuda de outro músico estadunidense, o pianista John Evarts,⁴⁹⁶ que atuou como oficial músico na Alemanha pós-guerra, o projeto Musica Viva da cidade de Munique, liderado por Karl Hartmann, discípulo de Hermann Scherchen, pôde sobreviver naqueles tempos difíceis do pós-guerra.

Apesar dessas dificuldades, Evarts realizou muito. Com sua ajuda organizacional e o apoio de outros líderes militares locais da ocupação americana que seguiram sua liderança, o festival anual de música contemporânea Musica Viva de Karl Amadeus

⁴⁹³ During the Second World War Helm was classified 4-F (“incapable of shooting people,” he claimed), and the State Department sent him to Latin America as a music ambassador. After the war Helm returned to New York, where he served briefly on the board of directors for the League of Composers.

⁴⁹⁴ Helm received orders to visit Steinecke’s venue in Darmstadt to make sure that the military’s investment was justified. As a composer himself, Helm found that the new music activity in Darmstadt constituted a worthy cause, fulfilling OMGUS’s hope that “the reconstruction of the cultural life of Germany must be in large measure the work of the Germans themselves.”

⁴⁹⁵ In 1955 and 1956 Steinecke and Helm worked together on a Charles Ives project to be exhibited in Darmstadt, though the project seems only to have resulted in Helm’s 1956 lecture on Ives and Satie and an IFNM performance of Ives’s *The Unanswered Question* that summer.

⁴⁹⁶ EVARTS, John. (1908–1989). Compositor e pianista. Após a sua formação musical em Yale, Evarts estudou em Munique e em Berlim. Lecionou no Black Mountain College de 1933 até ingressar no exército em 1942. Após a guerra, Evarts permaneceu na Alemanha para auxiliar na reconstrução. Foi contratado pelo Departamento de Estado como administrador cultural, ajudando a restaurar a infraestrutura cultural alemã, especialmente no que se referia a concertos, festivais de música e orquestras. Após 1951, Evarts viveu na França e na Alemanha, trabalhando para a UNESCO. De 1959 a 1974, foi editor do *The World of Music*, um boletim do Conselho Internacional de Música (UNESCO) em associação com o Instituto Internacional de Estudos e Documentação Musical Comparada (Berlim).

Hartmann sobreviveu aos anos mais desesperadores de Munique. Registros financeiros listando fundos de reorientação da OMGUS revelam que entre outubro de 1948 e outubro de 1949 o maior apoio foi diretamente para Hartmann, que recebeu DM (Marco Alemão) 4.200 para Musica Viva. (BEAL, 2006, p. 30, tradução nossa).⁴⁹⁷

De modo semelhante, a cooperação entre Curt Lange e Koellreutter, líder do grupo Música Viva do Brasil, teve também uma importância para a difusão da música estadunidense na América Latina. Lange também teve uma significativa relação profissional com Hermann Scherchen, mentor de Karl Hartmann e Koellreutter, e, nos anos em que auxiliou Charles Seeger no Rio de Janeiro, também se aproximou de Everett Helm.

Podemos perceber que o projeto de ampliação do campo de recepção da música estadunidense na década de 1940 permaneceu em curso durante as próximas décadas, e ainda hoje os músicos estadunidenses reúnem esforços para alcançar um lugar de projeção para sua música no cenário internacional. E o interamericanismo de Seeger e Lange foi somente uma pequena etapa deste processo.

Em suma, o que podemos perceber é que desde o começo as relações interamericanas pautadas na música e protagonizadas por Lange e Seeger foram construídas em um modelo estruturalmente desigual, o que favorece a análise de que Lange fora somente um oportunista. Mas precisamos considerar a importância de suas ações interamericanistas para o desenvolvimento da música da América Latina e do Brasil. Lange não só tentou ajudar os compositores como também a outros músicos, o que parece ter sido parte de seu projeto de emancipação artística para a América Latina.

Outra coisa: em Recife conheci uma jovem violinista muito talentosa que quer conseguir uma bolsa de estudos nos Estados Unidos. Tem 15 anos. Diga-me quais instituições podem ajudá-la. Concordei em notificá-los para que possam ir até uma entidade e solicitar a bolsa lá. (LANGE, 1944, ACL, 2.1.030.093, tradução nossa).⁴⁹⁸

Em todo caso, seria relevante perguntar se, apesar do impacto positivo do *Americanismo Musical* de Lange e seu pretensão altruísmo para com intérpretes e compositores brasileiros,

⁴⁹⁷ Despite these difficulties, Evarts accomplished a great deal. With his organizational help and support from other local military leaders of the American occupation who followed his lead, Karl Amadeus Hartmann's annual festival of contemporary music Musica Viva survived Munich's most desperate years. Financial records listing OMGUS reorientation funds reveal that between October 1948 and October 1949 the greatest support went directly to Hartmann, who received DM (Deutsche Mark) 4,200 for Musica Viva.

⁴⁹⁸ Trecho de carta enviada de Curt Lange, no Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., em 14 de dezembro de 1944, contida no Acervo Curt Lange, no prédio central da Biblioteca da UFMG, no dossiê LANGE, 1944, ACL, 2.1.030.093, com o seguinte texto em espanhol: "Otra cosa: en Recife encontré una joven violinista, de bastante talento, que desea obtener una beca en los Estados Unidos. Tiene 15 años. Dígame cuales son las instituciones que están en condiciones de ayudarlo. He quedado en avisarle a ellos para que se dirijan a una entidad y soliciten allí la beca".

como no caso acima, no caso do favorecimento de Santoro e Guarnieri, não havia contrapartidas específicas que Lange almejava do relacionamento com Seeger:

Se tenho o desejo de ir aos EUA, eles respondem sobretudo ao desejo de participar de uma reunião da *American Musicological Society* e da *Music Teachers Association*: para conhecer melhor o país, para servir de elo e de bom informante, sincero e determinado; para tratar a todos e retornar com a esperança de ter encontrado maneiras de intensificar nossas relações em momentos em que elas estão mais expostas à perda, seja por causa da política de certos países, seja porque a Europa é uma região de fuga para muitos estudantes, intérpretes e compositores. (LANGE, 1947, ACL, 2.1.039.186, tradução nossa).⁴⁹⁹

No entanto, seus interesses em ser o colaborador dos Estados Unidos não se deram de forma tão espontânea, como se supõe, sobretudo, quando se questiona o uso do vocabulário político do *Americanismo Musical* no tempo em que os Estados Unidos abraçam seu próprio americanismo. Em maio de 1944, já passado algum tempo do início de sua colaboração com Seeger, Curt Lange lhe faz um pedido especial, que nos dá alguns indicativos de seus interesses em relação aos Estados Unidos:

PEDIDO URGENTE: Acabou de ser nomeado pelo *American Council*. É uma pena que os EUA não ajudem no final. Vejo uma miopia em tudo isso. Não pretendo ser um indivíduo excepcional, mas acredito que sou mais capaz do que qualquer outra pessoa na América Latina de trabalhar ativamente pelos EUA. Até minha orientação política pode convencer qualquer um. (LANGE, 1944, ACL, 2.1.025.404, tradução nossa).⁵⁰⁰

O apelo de Lange denuncia uma possível desconfiança de sua situação como imigrante alemão, embora já sabido naturalizado uruguaio.

Em sua defesa, Lange expõe as dificuldades de seu trabalho solitário em contraponto com as estruturas que amparam seu interlocutor estadunidense. Dessa forma, ele apresenta aquilo que realmente deve ser considerado meritório em qualquer análise de seu *Americanismo Musical*.

Se o *American Council* dera US\$ 8.500. — Para defender adições de autores americanos. Se você observar o trabalho que fiz, e que anexo como meu primeiro

⁴⁹⁹ Fragmento de texto de carta enviada de Curt Lange, em Montevideu, para Charles Seeger, em Washington D.C., datada de 30 de dezembro de 1947, contida no Acervo Curt Lange, localizado na Biblioteca Central da UFMG, no dossiê 2.1.039.186, com o seguinte texto em espanhol: “Si tengo deseo de ir a USA, ellos responden ante todo al afán de tomar parte en un *meeting* de La American Musicological Society y la Music Teachers Association: de conocer mejor el país, de servir de lazo de unión y buen informante, sincero y decidido; de tratar a todos y de volver con la esperanza de ter hallado medios de intensificar nuestras relaciones en momentos en que más están expuestos a perderse, ya sea por la política de ciertos países, ya porque Europa es una región de escape para muchos estudiantes, intérpretes y compositores”.

⁵⁰⁰ Trecho de carta enviada de Lange para Seeger em 5 de maio de 1944, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê ACL, 2.1.025.404, com o seguinte texto em espanhol: “PEDIDO URGENTE: Acabou de ser designado por el American Council. Es una lástima que al fin, USA no ayude. Yo veo en todo esto una miopia. No tengo pretensiones de ser un individuo excepcional, pero sí, me creo en condiciones, mejor que nadie en la América Latina, de trabajar activamente por U.S.A. Hasta mi orientación política puede convencer a cualquiera”.

envio para publicação, você perceberá duas coisas fundamentais: 1. Lutei como indivíduo sozinho, sem apoio, durante anos, conquistando muito. Vocês sempre representam um país que faz trocas com os outros, eu fiz trocas e estimulei entre os 21 países com as consequentes dificuldades. (LANGE, 1944, ACL, 2.1.025.404, tradução nossa).⁵⁰¹

Sem duvidar de que conseguiria ser apoiado pelo colega estadunidense, Lange se adiantou em oferecer elementos para uma negociação intermediada por Seeger. “Para garantir tempo, envio-lhe o índice completo do *Boletín*, do Editorial, do Álbum de música de arte latino-americana para piano, ‘Música Viva’ e das publicações venezuelanas” (LANGE, 1944, ACL, 2.1.025.404, tradução nossa).⁵⁰²

Para mais (mas tão importante quanto), o que se somaria a este escopo de produção intelectual de Curt Lange seriam os avanços que obteve em suas pesquisas em Minas Gerais, que foram determinantes para aloca-lo junto aos grandes nomes da musicologia brasileira.

⁵⁰¹ Trecho de carta enviada por Lange para Seeger em 5 de maio de 1944, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê ACL, 2.1.025.404, com o seguinte texto em espanhol: “Si el American Council mi dera U\$8.500. — Para propugnar por adiciones de autores americanos. Si UD observa la labor realizado por mí, y que adjunto, como primer envio para su publicación se dará ciente de dos cosas fundamentales: 1 he luchado como individuo solo, sin respaldo, desde años, logrando mucho. UDS siempre representan país que intercambia con los demás, yo he intercambiado y estimulado entre los 21 países con las conseguientes dificultades”.

⁵⁰² Trecho de carta enviada por Lange para Seeger em 5 de maio de 1944, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG, no dossiê ACL, 2.1.025.404, com o seguinte texto em espanhol: “Para garantir tiempo, le mando lo índice completo de *Boletín*, de la Editorial, del Álbum of Latin America Art Music for the Piano, de “Música Viva” y de las publicaciones venezolanas”.

REFERÊNCIAS

ACHTER, Barbara Ann Zuck. **Americanism and American Art Music, 1929-1945**. Ph.D. diss., University of Michigan, 1978.

ADORNO, Theodor. **Filosofia da Nova Música**. Tradução de Magda França. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

ANDRADE, Mário de. **Música Doce Música**. 3ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

ANSARI, Emily Abrams. **The Sound of a Superpower: Musical Americanism and the Cold War**. New York: Oxford Academic, 2018. URL: <https://doi.org/10.1093/oso/9780190649692.001.0001>. Accessed: 13 Ago. 2022.

ANTOKOLETZ, Elliot. A Survivor of the Vienna Schoenberg Circle: an Interview With Paul A. Pisk. **Tempo**, issue 154, p. 15-21, 1985. DOI: 10.1017/S0040298200021458. Accessed: 20 May 2022.

ARCANJO JÚNIOR, Loque. Heitor Villa-Lobos entre o nacionalismo de Mário de Andrade e o americanismo de Francisco Curt Lange. **Modus**, ano VI, n. 9, p. 21-35, 2011.

ARCANJO JÚNIOR, Loque. **Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos**. 221 p. Tese — (Doutorado) — Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Programa de Pós-Graduação em História) — UFMG/Fafich, 2013.

ARCANJO JÚNIOR, Loque; MIRANDA, Márcio Antonio de. Práticas musicais, redes de sociabilidade e cultura intelectual na correspondência entre Francisco Curt Lange e Claudio Santoro — 1940-1946. **E-hum (Dossiê: “Música, Linguagem e Sociedade”)**, v. 9, n. 1, p. 105-115, 2016.

BEAL, Amy. Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-1956. **Journal of the American Musicological Society**, v. 53, n. 1, p. 105-139 (Spring, 2000). URL: <http://www.jstor.org/stable/831871>. Accessed: 11 Apr. 2022.

BELLAMANN, Henry. Charles Ives: The Man and His Music. **The Musical Quarterly**, vol. 19, no. 1, p. 45-58 (Jan., 1933). Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/738823>. Accessed: 03 Mar. 2025.

BENDA, Julien. **A traição dos Intelectuais**. Coleção Fiilosogia. Editora Peixoto, São Paulo, 2007.

BOTSTEIN, Leon. Two American Masters in Memoriam: George Perle (1915–2009) and Lukas Foss (1922–2009). **The Musical Quarterly**, v. 93, n. 1, p. 1-5, 2010. DOI: 10.1093/musqtl/gdq001. Accessed: 19 Fev. 2023.

BUSCACIO, Cesar Maia. **Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri, 1943-1956**. Editora UFOP, Ouro Preto, 2010.

BUSCACIO, Cesar Maia; BUARQUE, Virgínia Albuquerque de Castro. Imbricação entre “popular” e modernidade: um projeto biográfico-musical de Claudio Santoro no período entre 1947 e 1957. **OPUS**, Porto Alegre, v. 23, n. 3, p. 142-165, dez. 2017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2017c2307/463>. Acesso em: 01 nov. 2024.

BUYS, Peter. Breve historia de las Bandas. *En*: LANGE, Francisco Curt. **Boletín Latino Americano de Música**. Montevideo, Instituto Interamericano de Musicología, 1942.

CHASE, Gilbert. The Music of Charles Ives. **The Kenyon Review**, vol. 17, no. 3, p. 504-506 (Summer, 1955). Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/4333606>. Accessed: 23 Jun. 2016.

CHASE, Gilbert. **Do Salmo ao Jazz: A música do Estados Unidos**. Porto Alegre, Editora Globo, 1957.

CHASE, Gilbert. **La música de los Estados Unidos**. Buenos Aires: Guillermo Kraft LTDA, 1957.

CHASE, Gilbert. **The American Composer Speaks**. Louisiana: Louisiana State University Press, 1969.

CHUA, Daniel. **Charla inaugural**. IV congresso ARLAC/IMS Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad internacional de Musicología. 2020.

COPLAND, Aaron. **A Nova Música**. Tradução de Lívio Dantas. Rio de Janeiro: Record, 1969.

COSTA, Adriane Vidal. Uma proposta teórico-metodológica para o estudo de redes intelectuais latino-americanas formadas nos exílios nas décadas de 1960 e 1970. *In*: COSTA, Adriane Vidal; MAÍZ, Claudio (orgs). **Nas tramas da “cidade letrada”**: Sociabilidade dos intelectuais latinoamericanos e as redes transnacionais. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018.

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

CRESPO, Horacio. **En torno a la historiografía latinoamericana**: Conceptos y ensayos críticos. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2016.

CRIST, Elizabeth Bergman. **Music for the common man**: Aaron Copland during the depression and war. USA: Oxford University Press, 2005.

DEVOTO, Mark. Ives in No Danger From This Writer. **The Boston Musical Intelligencer** — a virtual journal and essential blog of the classical music scene in greater Boston, 2021. URL: <https://www.classical-scene.com/2021/07/20/ives-danger/>. Accessed: 11 Apr. 2021.

DUNAWAY, David King. **The Origins of Pete Seeger** / Produced by David king Dunaway. Interviews with Pete Seeger and his father Charles Seeger. Includes songs by Seeger. Los Angeles: Pacifica Radio Archive, 1976.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: Sociologia de um Gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ELIAS, Norbert. **Os Alemães: A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX.** Editado por Michael Schröter; tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

EMERSON, Ralph Waldo. **Natureza** — A Bíblia do Naturalista. Tradução de Davi Araújo. Franca, SP: Editora Dracaena, 2015.

ESPINOSA, Christian Spencer. Ser o no ser, he ahí el dilema: Reflexiones epistemológicas en torno a la relación entre ciencia y musicología. *En*: SANS, Juan Francisco; CANO, Rubén López (Eds.). **Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina.** (25-64). Colección Francisco Curt Lange. Caracas: CELARG, 2011.

FEISST, Sabine. Henry Cowell und Arnold Schönberg — Eine unbekannte Freundschaft. **Archiv für Musikwissenschaft**, v. 55, n. 1, p. 57-71, 1998. URL: <http://www.jstor.org/stable/930957>. Accessed: 11 Mar. 2020.

FEISST, Sabine. **Amerikanismus, Americanism, Weill.** Die Suche nach kultureller Identität in der Moderne. Alemanha, Edition Argus, 2003.

FEISST, Sabine. **Schoenberg's New World: The American Years.** Oxford University Press, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Estética, literatura e Pintura, Música e Cinema.** Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.

FOUCAULT, **Vigiar e punir: Nascimento da prisão.** Tradução de Raquel Ramalhete. — 20. ed. — Rio de Janeiro: Pretópolis, Vozes, 1987. 288 p.

FUGELLIE, Daniela. Zur Rezeption der Wiener Schule in Lateinamerika (1935–1950). *In*: STORCH, Christian (Hg.). **Reflexion — Improvisation — Multimedialität: Kompositionsstrategien in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts**, Göttingen, 2015 (=Freie Referate. 15. Internationaler Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 2), S. 29-48.

GIENOW-HESCHT, Jessica. **Sound Diplomacy Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850-1920.** Illinois: University of Chicago Press, 2009.

GRIMES, Robert. Form, Content, and Value: Seeger and Criticism to 1949. *In*: YUNG, Bell; REES, Helen (Eds.). **Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology.** Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1999.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação.** FGV Editora, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. — 11. ed. — Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTZ, Jason Michael. **The Plow That Broke the Plains: An Application of Functional Americanism in Music.** Doctoral dissertation. Ohio University: Interdisciplinary Arts (Fine Arts), 2010.

HESS, Carol. **Representing the Good Neighbor: Music, Difference and the Pan American Dream**. New York: Oxford University Press, 2013.

HORSMAN, Reginald. **Race and Manifest Destiny: The origins of American racial anglo-saxonism**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1981.

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

IVES, Charles Edward. La pregunta incontestada (para cuarteto de flautas, trompeta, y cuarteto o orquesta de cuerdas). *En: Boletín Latino Americano de Música — Suplemento Musical, Tomo 5*. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1942.

IVES, Charles Edward. **Ensayos para una sonata**; La mayoría y otros ensayos / Spanish English. — 1. ed. — Buenos Aires, Argentina: Rodolfo Alonso-Editor, 1973.

KANTOROWICZ, Ernst Hartwig. **Os dois corpos do Rei: um estudo sobre teologia política medieval**, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

KAUFMANN, Eric. **The Rise and Fall of Anglo-America**. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2004.

KERMAN, Joseph. **Contemplating music: challenges to musicology**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LABORDE, Denis. Etnomusicologia serve ainda para alguma coisa? **Música em contexto**, Brasília, n. 1, p. 27-46, 2008.

LANGE, Francisco Curt. **Boletín Latino Americano de Música — Suplemento Musical, Tomo 5**. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1942.

LANGE, Francisco Curt. Nuestros Principios. *En: Revista Música Viva, nº 1*. Montevideo: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1942.

LAUDON, Robert Tallant. **Concerts of Minnesota Composers, 1889-1935, and other related events: A Chronology**. University Digital Conservancy, 2001. URL: <https://hdl.handle.net/11299/48430>.

LEDBETTER, Steven. The “Second New England School”. *In: CHADWICK, George; PARKER, Horatio. Symphony No. 2 / A Northern Ballad*. New World Records: Recorded Anthology of American Music, Inc, 1986.

MACDONALD, Matthew. **Breaking Time’s Arrow: Experiment and Expression in the Music of Charles Ives**. Bloomington: Indiana University Press, 2014.

MAÍZ, Claudio; BRAVO, Alvaro Fernández (orgs.). **Episodios en la formación de redes culturales en América Latina**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009. (Introducción. Los sistemas de religación en la literatura, p. 11-45).

MICELI, Sérgio. “Mário de Andrade: a moderna invenção do intelectual brasileiro.” *In: Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

MOURÃO, Rui. **O Alemão Que Descobriu a América**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1990.

MOYA, Fernanda Nunes. Francisco Curt Lange e o Americanismo Musical nas décadas de 1930 e 1940. **Faces da História**, Assis-SP, v. 2, n. 1, p. 17-37, jan./jun. 2015. MOYA, 2015.

NASCIMENTO, Guilherme. **Música Menor: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea**. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2005.

OJA, Carol. **Making Music Modern: New York in the 1920s**. New York: Oxford University press, 2000.

OLIVEIRA, Lucas Amaral de; FERREIRA, Mariana Toledo. Sobre o conceito de “afinidade eletiva” em Max Weber, Michael Löwy. **PLURAL, Revista Ciências Sociais da USP**, São Paulo, v. 17, n. 2, p.129-142, 2010. DOI: 10.11606/issn.2176-8099.pcs.2010.74543. Acesso em: 28 abr. 2022.

OWEN, Barbara. Nineteenth-century American concert organ music. *In: MORRIS, Richard (Org.). FUGUES, FANTASIA & VARIATIONS — New World 80280 — Nineteenth-century American concert organ music by Dudley Buck, W. Eugene Thayer, Horatio Parker, John Knowles Paine, and George E. Whiting*. New World Records: Recorded Anthology of American Music, Inc, 1994.

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

PALTI, Elías J. La nueva historia intelectual y sus repercusiones en América Latina. **História Unisinos**, v. 11, n. 3, p. 297-305, set./dez. 2007.

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

PERNET, Corinne. Pela Cultura genuína das Américas: Folclore musical e política cultural do Pan-americanismo, 1933-1950. **Revista Brasileira de Música/PPG de música-Escola de Música da UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 19-51, jan./jun. 2014.

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

POCOCK, John Greville Agard. **Pensamiento político e historia: Ensayos sobre teoría y método**. Ediciones Akal, Madrid, 2011.

QUERINO, Daniel. **Música Viva, 1942**: Práticas de cooperação internacional e estratégias de consagração cultural no contexto do Americanismo Musical de Francisco Curt Lange. São Paulo: Big Time, 2019. 168 p.

REIS, Claire. **Composers in America**: Biographical sketches of contemporary composers with a recorder of their works. Revised enlarged edition. New York: The Macmillan Company, 1947.

REMIÃO, Cláudio Roberto Dornelles. **O caso Curt Lange**: Análise de uma polêmica (1958-1983). 334 p. Tese — (Doutorado) — Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Escola de Humanidades (Programa de Pós-Graduação em História) — Porto Alegre: PUCRS, 2018.

REVISTA MÚSICA VIVA, Nº 1. Montevideu, agosto de 1942. *In*: **Acervo Curt Lange**. Belo Horizonte: Biblioteca Central da UFMG, 1942.

ROCHA, Inês de Almeida. “Quanta coisa para pensar nos tem dado essa gente”: educadores musicais brasileiros em viagem aos Estados Unidos. **OPUS**, [s.l.], v. 18, n. 1, p. 101-126, 2012. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/180>>. Acesso em: 29 ago. 2024.

ROSS, Alex. **The rest is noise**: Listening to the twentieth century. Macmillan Publishers, 2007.

ROTHER, Friede. 20 años de música estadounidense. *En*: LANGE, Francisco Curt. **Boletín Latino Americano de Música — Suplemento Musical, Tomo 5**. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1942.

SAAVEDRA, Leonora. The American Composer in the 1930: The Social Thought of Seeger and Chávez. *In*: YUNG, Bell; REES, Helen (Eds.). **Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1999.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. — 1. ed. — São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

SARTRE, Jean Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

SEEGER, Charles. The importance to the Cultural understanding of Folk and popular music. *In*: LANGE, Francisco Curt. **Revista Música Viva, Nº 1**. Montevideu: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1942.

SEEGER, Charles. Interview with Seeger by David Dunaway (manuscrito, abril de 1976). *In*: DUNAWAY, David King. **The Origins of Pete Seeger** / Produced by David king Dunaway. Interviews with Pete Seeger and his father Charles Seeger. Includes songs by Seeger. Los Angeles: Pacifica Radio Archive, 1976.

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

SEEGER, Charles. Versions & Variants of the Tunes os “Barbara Allen”. The Library of Congress — Music Division — Recording Laboratory. By the Regents of the University of California. **Reprinted from Selected Reports of the Institute of Ethnomusicology**,

University of California, Los Angeles, v. 1, n. 1, 1996. URL: http://www.loc.gov/folklife/LP/BarbaraAllenAFS_L54_sm.pdf. Accessed: 01 May 2020.

SILVA, Cintia Rufino Franco da. O caso Dreyfus, Émile Zola e a imprensa. **Revista Contemporâneos de Artes de Humanidades. Laboratório de estudos e pesquisas da contemporaneidade**, n. 11, nov. 2012-abr. 2013. Disponível em: <https://revistacontemporaneos.com.br/n11/dossie/Dossie4-dreifus.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2022.

SIMMS, Bryan. The German Apprenticeship of Charles Ives. **American Music**, vol. 29, no. 2, p. 139-167 (Summer, 2011). Retrieved from: <https://doi.org/10.5406/americanmusic.29.2.0139>. Accessed: 23 Apr. 2021.

SKINNER, Quentin. **Visões da Política: Sobre os métodos históricos**. Miraflores: DIFEL, 2005. 293 p.

SMITH, Reed. La balada tradicional. *En*: LANGE, Francisco Curt. **Boletín Latino Americano de Música — Suplemento Musical, Tomo 5**. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1942.

STALLINGS, Stephanie. The Pan/American Modernisms of Carlos Chávez and Henry Cowell. *In*: SAAVEDRA, Leonora (Ed.). **Carlos Chávez and His World**. (p. 28-45). Princeton: Princeton University Press, 2015.

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. **Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)**. Tese — (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01092022-160603/>. Acesso em: 29 jan. 2025.

TARUSKIN, Richard. Darmstadt. *In*: TARUSKIN, Richard. **The Oxford History of Western Music**. Oxford University Press. New York, USA, 2010. Retrieved from: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857-div1-001008.xml>. Accessed: 23 Apr. 2025.

THOREAU, Henry David. **Walden, ou A vida nos bosques**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo, SP: Edipro, 2020.

TICK, Judith. Ruth Crawford, Charles Seeger, and “The American Folk Songs”. *In*: YUNG, Bell; REES, Helen (Eds.). **Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1999.

TONI, Flávia Camargo; CAROZZE, Valquíria Maroti. 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**, Brasil, n. 57, p. 181-204, 2013. DOI: <https://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0.n.57181-204.2013>.

TUTHILL, Burnet. La música de cámara en los Estados Unidos *En*: LANGE, Francisco Curt. **Boletín Latino Americano de Música — Suplemento Musical, Tomo 5**. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1942.

VARINEAU, John. **The Unanswered Question — Charles Ives (1874–1954)**. 2018. URL: https://assets.speakcdn.com/assets/2216/18-19_c4_program_notes.pdf?1536237816905. Accessed: 29 Apr. 2022.

WALTER Burle Marx. **MUSICA BRASILIS**, Rio de Janeiro, 20--. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/pt-br/compositores/walter-burle-marx/>. Acesso em: 01 maio 2025.

WELCH, Roy Dickinson. La música en universidades y colegios. *En*: LANGE, Francisco Curt. **Boletín Latino Americano de Música — Suplemento Musical, Tomo 5**. Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1942.

WILLMANN, Hannah. **Defined, but not Confined: Transnationalism, Transcendence, and Exclusion in the Works of Horatio Parker**. Thesis submitted to the University of Ottawa in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts in Musicology. Ottawa, Canada: School of Music, Faculty of Arts, University of Ottawa, 2020.

YUNG, Bell; REES, Helen. **Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology**. Illinois: University of Illinois Press, 1999.

Vídeos Online

KYLECRAZYFORD. **Art Garfunkel — Barbara Allen**. YouTube, 9 de agosto de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BxQdl9cP3e0>. Acesso em: 26 abr. 2025.

SUGARMAN, Peter. **Bob Dylan — Barbara Allen**. YouTube, 30 de novembro de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fy_y3h02FgY. Acesso em: 26 abr. 2025.

THE HOWARD STERN SHOW. **Cyndi Lauper “Time After Time” Live on The Howard Stern Show (1995)**. YouTube, 6 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5KwpWvaJf-U>. Acesso em: 26 abr. 2025.

THE HOWARD STERN SHOW. **Cyndi Lauper “All Through The Night” Live on The Howard Stern Show (2008)**. YouTube, 4 de dezembro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yr9uXtpr5V4>. Acesso em 26 abr. 2025.

ZIMNY1113. **Ewan MacColl & Peggy Seeger — Penny Wager**. YouTube, 12 de maio de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b-HAjWDIXi8>. Acesso em: 26 abr. 2025.

Cartas enviadas entre os autores citados na tese

Cartas de Curt Lange enviadas a compositores (Acervo Curt Lange — ACL)

2.1.024.276	Carta enviada por Curt Lange, de Buenos Aires, na Argentina, para Adolph Weiss, em Hollywood, na Califórnia, em 12 de novembro de 1942.
2.1.024	Carta enviada por Curt Lange, de Montevideu, para Gerald Strang, em Hollywood, Los Angeles, em 5 outubro de 1939.
2.1.032.431	Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Paul Pisk, em Redlands, na Califórnia, em 19 de novembro de 1945.
2.1.036.987	Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Paul Pisk, em Redlands, na Califórnia, em 19 de novembro de 1946.
2.1.024.275	Carta enviada por Curt Lange, de Buenos Aires, na Argentina, para Paul Pisk, em Los Angeles, nos Estados Unidos, em 12 de novembro de 1942.
2.1.019.363	Carta enviada por Curt Lange, sem localidade de origem determinada, para Paul Pisk, em Redlands, na Califórnia, em 14 de julho de 1941.
2.1.025.277	Carta enviada por Curt Lange, de Montevideu, para Walter Piston, na Universidade de Harvard, em Cambridge, em março de 1943, nos Estados Unidos.
2.1.021.241	Carta enviada por Curt Lange, sem localidade do envio indicada, para George Perle, em Chicago, Illinois, em 24 de novembro de 1941.
2.1.025.291	Carta enviada por Curt Lange, sem local de origem determinado, para Tuthill em 26 de março de 1943, contida no Acervo Curt Lange.
2.1.034.53	Carta enviada por Curt Lange, de Montevideu, para Claudio Santoro, no Rio de Janeiro, em 27 de junho de 1946.
2.1.014.431	Carta enviada por Lange, de Montevideu, para Gerald Strang, em Hollywood, Los Angeles, em 5 outubro de 1939.

Cartas de Curt Lange enviadas a Charles Seeger (Acervo Curt Lange — ACL)

2.1.014.222	Carta enviada por Curt Lange, de Nova Iorque, para Charles Seeger, em Indianápolis, em 26 de setembro de 1939.
2.1.032.207	Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, em 1º de outubro de 1946, para Charles Seeger, em Washington, D.C., nos Estados Unidos.
21.030.248	Carta enviada por Curt Lange, a partir do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., em 1º de dezembro de 1945.
2.1.033.056	Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., em 7 de dezembro de 1945.
2.1.030.248	Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, Brasil, para Charles Seeger, em Washington, D.C., nos Estados Unidos, em 12 de janeiro de 1945.
2.1.030.380	Carta enviada de Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., datada de 17 de fevereiro de 1945.
2.1.030.093	Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., no dia 14 de dezembro de 1944.
2.1.024.037	Carta enviada por Curt Lange, de Montevideu, para Charles Seeger, em Washington, D.C., no dia 2 de janeiro de 1940.

2.1.034.38	Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., escrita em 1º de janeiro de 1945.
2.1.030.459	Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C.,
2.1.032.33	Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., em 26 de outubro de 1945.
2.1.029.387	Carta enviada por Curt Lange, do Rio de Janeiro, para Charles Seeger, em Washington, D.C., em 29 de setembro de 1944, contida no Acervo Curt Lange, no prédio da Biblioteca Central da UFMG.
2.1.034.389	Carta enviada por Curt Lange, de Montevidéu, para Charles Seeger, em Washington, D.C., em 31 de agosto de 1946.
2.1.024.246	Carta enviada por Curt Lange, de Buenos Aires, para Adolph Weiss, em Hollywood, na Califórnia, em 12 de novembro de 1942.
2.1.017.508	Carta enviada por Lange, a partir de Montevidéu, para Seeger, em Washington, D.C., sem data especificada.
2.1.039.186	Carta enviada de Curt Lange, de Montevidéu, para Charles Seeger, em Washington, D.C., datada de 30 de dezembro de 1947.
2.1.025.404	Carta enviada por Lange, sem local de origem, para Seeger, sem local de destino, em 5 de maio de 1944.

Cartas de Charles Seeger recebidas por Curt Lange (Acervo Curt Lange — ACL)

2.2.S33.1782	Todas as cartas de Charles Seeger recebidas por Curt Lange estão contidas neste dossiê.
2.2.S.33.1782	Carta enviada por Charles Seeger, de Washington, D.C., para Curt Lange, sem referência clara de localidade do destinatário, em 6 de março de 1947.
2.2.S.33.1782	Carta enviada por Charles Seeger, de Washington, D.C., para Curt Lange, sem local específico, em 8 de fevereiro 1946.
2.2.533.1782	Carta enviada por Seeger, em 29 de setembro de 1939, de Silver Spring, em Maryland, para Curt Lange, provavelmente ainda em Nova Iorque.
2.2.533.1782	Carta enviada por Charles Seeger, de Maryland, para Curt Lange, em local não determinado, em 28 de outubro de 1939.

Outros arquivos de Curt Lange contidos no Acervo Curt Lange — ACL

3.142	Manuscritos de programas de concertos.
3.165	Programas de audições de música de câmara estadunidense.
3.142	Do <i>Latin American Art Music for the piano, by twelve contemporary composers</i> , publicado pela G. Schirmer em 1942.
3.142	Notas de jornal.
3.122	Trecho retirado do editorial escrito por Lange para a revista <i>Musica Viva</i> , publicada em 1942.
3.151	Fonte das Imagens 3 (Edward Alexander MacDowell) e 4 (Ciclo de Música Estadunidense) , sobre o programa de <i>Audições de Música de Câmara Estadunidense</i> , ocorrido no Uruguai.
314	Fonte da Imagem 8 .

3.143	Cartas cujos assuntos dizem respeito ao livro <i>Latin American Art Music for the piano, by twelve contemporary composers</i> , publicado pela G. Schirmer em 1942, e ao Editorial Cooperativa Interamericano de Compositores, também de 1942.
2.1.034.054	Trecho de uma carta de Curt Lange, de 1946.

ANEXOS

Anexo I — Carta de Curt Lange para Charles Seeger⁵⁰³

Nova Iorque, 26 de setembro de 1939

*Mein lieber Freund Seeger,**Ich habe Ihnen nicht vorher geschrieben weil ich ihre adresse nicht wusste. Ich bekam sie heute von Frau Romero James und sende Ihnen also einige Zeilen in Bezugnahme auf den kommenden Kongress und die Letzte Unterhaltung nach Schluß des Kongresses hier in New York.**Wie Sie Vielleicht bemerkt und gesehen haben, ist das Lage in Lateinamerika eine ganz andere. Bei uns handelt es sich um 20 Nationen, jede von einer anderen musikalischen Einstellung und Organisation, jede sehr empfindlich auf Grund des Überlebens Nationalitätsfühle, jede egozentrisch denkend. Ich unterstütze natürlich ihre Ideen über eine sofortige Verbindung zwischen Musikwissenschaftlern beider Amerikas. Aber, da ich unser Kontinent sehr gut kenne, lege ich dagegen folgendes ein:*

- 1. Wenn sich USA um unsere Arbeiten kümmert ist es mehr als selbstverständlich dass auch unsere Leute sich um die USA Arbeiten interessieren muss. Das ist jedoch sehr schwer erreichbar weil unsere Leute sich mehr auf ihr Land und evtl. auf das Kontinent einstellen und meisten sehr schreibfaul sind.*
- 2. Man kann die Beziehungen nicht forzieren sondern soll sie langsam in die Wege leiten. Spreche, verschiedene Felder der Untersuchung, M.s.w., haben uns weit auseinandergebracht. USA interessiert sich in deutscher, französischer und englischer Musik und der Einfluss war auch sehr stark. Lateinamerika hat einen rein Mittelmeerinfluss Spanisch, Portugal. Italien, Afrika.*
- 3. Zur Herstellung der Beziehungen könnte ich natürlich sofort eine complete Liste der Wissenschaftler Lateinamerikas zu ihrer Verfügung stellen. Aber man müsste gleichzeitig jedwede über die Tätigkeit des anderen aufklären, sein Feld beschreiben, u.s.w.*

Ich bin der Meinung dass ein Ausbau des Instituts immer das Beste sein wird, und vor allen Dingen der beste Weg, zu einem positiven Austausch zu kommen. Und das wird Jahre

⁵⁰³ Carta enviada por Curt Lange, de Nova Iorque, para Charles Seeger, em Indianápolis, em 26 de setembro de 1939, contida no dossiê 2.1.014.222 do Acervo Curt Lange, da UFMG.

deuern. Sie haben is vielleicht beobachten können was und v d e die anwesenden Cubane dachten. Nur persönlich. Sie waren je garnicht suf dem Kongress anwesend, komen enine Montag und denn am Sonnabend um ihre "Arbeit" zu lesen.

Ich Verstehe Irhen Wunsch, durch Musikwissenschaft den Weg für die Musik vorzubereiten. Er ist unbedingt der Bessere. Aber um beide Kontinente musikwissenschaftlich vorsubereiten, für einen späteren Austausch von Ideen und Arbeiten, wird sicher sehr viel Zeit vergehen. Jeder Musikwisenschaftler hat sein Feld und die Spaltung der Ieressen ist zu gross.

Ein wissenschaftler der spanischen Romanzen und mexikannischen corridos arbeite kan sich nicht für Händeluner suchunes oder um Mozart Handschirift interressieren. Natüriliche wird er es seiner eigenen Kultur halber tun, aber nicht aus interesses für seine gebiet. Es kann also nicht mitarbeite, kein enges Verhältins entstehen.

Ich Weiss nicht ob ich mich nun klar ausdrüken, hoffe jedoch dass sie mich verstehen werden.

Meines Erachtens nach ist der best Weg, der weg eintes efektiven verständnisses immer der einer zentralen intituitión. Sie nimmt sich der verschiendenen Musikwissenschaftler an und vermittelt. Das ist die Hauptsache. Denn selbst bei besthenden Gebieten und Interessen (Z.B. Indianer oder Neger musik im Norden und Südern) kann ein regelmässiger Austausch Kaum erfolgen und wr dannebe auch wieder lansam und vor allen Dingen persönilich sein.

Die Ausfürug der Musik wird wichtiger sien. Sie gewinnt Anhänger und führt di Soezialagebiete ein. Musik Latein-americanischer Künstler, sowie die der USA-komponisten, sind di besten Förderer sogar dr Musiksisenschaftlichen Beziehungen.

Ich hoffe, dass verschiedene Freunde gesagt, dass es sehr importante wäre, eine schrifliche und zwar staatliche Bessätigung der Nowendigkeit das intitutis zu bekommen, und können (Rockefeller, Carnegie, Guggenheim, etc.). Es wäre villeicht sehr angebracht, gleich bei Anfang des Kongresses Wert darauf zu legen das sämtlich Beschlüsse gedruckt werden sollen. Auch sagte man mir dass ein Wort Herr Dr. Cordell Hull's genügen würde die Institutionen für eine Unterstützung des Institus zu interessieren.

Entschuldigen Sie, wenn ich Ihren nun so kurz und ausserden so schnell schreibe. Ich möchte gern dass der Brief heute noch abgeht und es is schon etwas spät geworden. Antworten Sie mir bitte ruhig in Englisch.

Ich Hoffe Sie bald zu sehen und gegrrüsse Sie ibzwischen, Ihr ergebener,

Francisco Curt Lange.