

# Edgar Alandia: música andina no contexto europeu

*Jesús Villa-Rojo*

A relação comunicativa e de intercâmbios intelectuais e artísticos através dos sons tem aumentado a proximidade e a amizade entre os seres humanos do universo. Os sons têm facilitado a convivência desde o início dos tempos. A palavra, a linguagem falada em família e em círculos mais ou menos próximos, permite diversos matizes expressivos e íntimos. A música, possivelmente pela ampla dimensão do som, talvez exija um desenrolar temporal de maiores dimensões. Essa possibilidade linguística e de compreensão universal e tão direta levou os humanos ao conflito ilustrado pela construção da Torre de Babel, onde a palavra, cada palavra, segundo quem a pronunciava e segundo sua origem, tinha significados distintos, algumas vezes tão distintos que era impossível seu entendimento. Os sons não respondem a esses códigos, respondem à sensibilidade auditiva, porque o som não se compõe de palavras nem expressa uma linguagem determinada, expressa uma linguagem indeterminada que vai mais além da origem de quem os utiliza. Os que souberam aplicar o som em momentos conflituosos de entendimento humano, social ou religioso conseguiram os melhores resultados. A profunda convicção da expressão sonora conseguiu a resolução de conflitos extremos para convertê-los em irmandades inseparáveis.

Entre os muitos encontros sociais, raciais e religiosos produzidos no mundo através dos tempos, o que se produziu na América com a chegada dos espanhóis por volta do século XV contemplou uma sutil aproximação entre culturas

através da música. Esse encontro não podia ser mais violento e contrastante. Raças, culturas e religiões enfrentaram uma convivência inicialmente impossível. Os responsáveis por tentar melhorar essa convivência não hesitaram em recorrer à música (entre outros mecanismos) como meio expressivo, evitando a comunicação verbal que tanta confusão havia produzido em situações semelhantes. Efetivamente, os sons superavam qualquer matiz verbal e encontravam o mais humano e sensível das pessoas. Por isso, tudo que se produziu desde aqueles primeiros encontros leva a uma profunda reflexão; assombra que os responsáveis diretos por estudar aquelas situações sigam sem aclarar as circunstâncias e intenções por trás destas, como já se deu em outros casos.

A convivência da música na América em seus primeiros anos oferece exemplos e momentos que bem poderiam ser considerados entre o mais culto e sensível que se produziu então. O som, como bem sabemos, não tem cor nem raça alguma. Adota a mensagem que se lhe encomenda sem penetrar em outra concepção que não seja puramente musical. A evolução dos tempos conduz ao potencial acumulado daquela convivência que faz indivisível a origem dos autores. Eram espanhóis ou eram americanos? É certo que existem assinaturas que mencionam identidades, ainda que o anonimato seja o mais comum e o mais instrutivo.

A trajetória histórica (que conhecemos) de materiais musicais na América se faz necessária para poder se entender o que sucede nos momentos atuais. Houve intercâmbio de ideias musicais desde o primeiro momento, assim como houve fusão de sensibilidades artísticas (sobretudo das heranças milenares recebidas), superando o que se pode considerar diferenças raciais. A trajetória, caminhada em união, levou-nos a uma concepção equalizadora do mundo sonoro, com a diversidade pessoal que em cada caso imprime o criador, em função de sua sensibilidade humana e artística. Assim, quando se chega ao século XX, o potencial musical acumulado entra nos mais altos níveis de originalidade criativa, dada a soma de resultados conseguidos.

Admirar na atualidade os maestros artífices desse potencial, situados entre os valores mais reconhecidos do mundo, é sintetizar as origens da música nos tempos e nas culturas. Encontrar os nomes históricos de Villa-Lobos, Chávez, Ginastera, Revueltas e Roldán entre tantos outros gênios serve para valorizar e reconhecer as margens de acumulação obtida através dos séculos entre raças e entre culturas. Acumulação que nos leva a nossos dias e que é

igualmente representada por Mario Lavista, Manuel Enríquez, Leo Brower, Rafael Aponte-Ledée, Gerardo Gandini, Alcides Lanza, Roberto Sierra, Marlos Nobre, Alfredo del Mónaco, entre tantos outros. Quase todos levam uma bagagem de conhecimento e experiências adquirida em suas origens, mas foram também informados das correntes de renovação e atualização realizadas nos cursos internacionais de Darmstadt por volta dos anos 50, depois da Segunda Guerra Mundial, e concentrados posteriormente a partir de 1961 no Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales do Instituto Torcuato Di Tella, dirigido por Alberto Ginastera em Buenos Aires e nos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea, celebrados em vários países americanos, onde se reúnem uma série de valores fundamentais para a convivência do mundo musical futuro. Todavia, a reflexão a que se propõe este escrito nos faz caminhar no tempo e nos leva a conhecer e estudar uma das figuras centrais mais representativas do conjunto de novos valores, cunhados ao redor de raças e culturas na renovação musical entre América e Europa: o compositor boliviano Edgar Alandia pode ser considerado figura central dentre esses movimentos, por sua posição privilegiada como mestre na cena educacional italiana e sua visão universal das músicas contemporâneas americana e europeia, ao coincidir ser membro de uma comunidade milenar e encontrar as vias evolucionadas da atualidade, permitindo-se conjugar, ao longo do tempo, o mais claro e representativo.

Alandia veio ao mundo em Oruro (Bolívia) em 1950, filho de uma família culta, vista desde os padrões da tradição andina, ainda que consciente dos movimentos sociais e culturais que lhe correspondem, movimentos que afronta com decisão e entusiasmo, mesmo admitindo as situações de risco tão comuns naqueles anos que culminaram com as guerrilhas de Che Guevara. Foi nesse contexto que Alandia teve o atrevimento de compor, para ser censurado pelos professores da Escuela Nacional de Música de Oruro. Posteriormente, em seus cursos na Academia Nacional Santa Cecília de Roma, já havia sinais de sua discreta idoneidade, ao não perceber Franco Donatoni o alcance intelectual e artístico de seu aluno boliviano e sugerir-lhe que, se quisesse continuar na Academia, deveria fazer música como ele, Donatoni, a fazia; de outro modo, seria melhor voltar à Bolívia e fazer música folclórica. A capacidade pedagógica de Donatoni ofereceu excelentes resultados àqueles que optaram por seguir suas diretrizes e continuaram em alguma medida sua concepção compositiva, mas nosso compositor possuía um pensamento musical que era na verdade de difícil entendimento desde uma perspectiva organizativa centro-europeia matizada seguindo as filosofias germânicas de Darmstadt.

Alandia já havia transitado por outros árduos caminhos didáticos nada desapreciáveis, em busca de uma educação profunda e com uma sensibilidade que potencializava suas curiosidades, no contexto de uma sociedade plenamente desenvolvida, não apenas artística e intelectualmente, como também industrial, econômica e politicamente, a Itália dos anos 70. Nesse país, à margem dos estímulos donatonianos, adquiriu uma técnica, um ofício, definiu seus interesses e amadureceu as sementes de uma visão política do mundo, da sociedade e da vida. O conjunto das experiências vividas desde sua formação inicial andina, em contraste com a experiência europeia, que lhe possibilitou ver as coisas de pontos de vista diferentes, foi uma vantagem a mais para ajudá-lo a se definir como indivíduo e músico. Essas realidades, juntamente à sua curiosidade e interesse por culturas distintas, contribuíram para definir sua identidade artística e se refletiram, indubitavelmente, na música que escreve.

Sua produção musical, em consonância com seu pensamento cultural e artístico, sempre parte de uma origem na qual é necessário sintetizar ideias para configurar um presente. Essa produção contém exemplos cheios de novidade conceitual que somente podem se conceber a partir de uma imensidade conjunta de valores de amplas e distantes latitudes. O reconhecimento desses valores foi rápido e abrangente: prêmios Valentino Bucchi de Roma, Carreño de Caracas, Venecia Opera Prima e a presença nos mais importantes festivais e programas em temporadas de concertos tanto na Europa quanto na América. Entre seus títulos, deve-se destacar obras que tiveram um desenvolvimento importante pelas curiosidades musicais de seu pensamento político-social.

Em primeiro lugar, citaremos *Rumi*, para violoncelo e piano, pela possibilidade de um mundo harmônico natural, e *¡Grito!*, para soprano, pela organização estrutural rigorosa que permitia a impressão de uma peça quase improvisatória. Além dessas, *Paititi*, para quarteto de cordas e orquestra, na qual um material básico desenvolvido por um dos instrumentos do quarteto acaba desenvolvido pelos outros três instrumentos, criando, assim, um novo material que servirá como base para o desenvolvimento orquestral. A textura musical que surge da orquestra, por sua vez, volta para o quarteto, que gera um novo ciclo que será aproveitado, novamente, pela orquestra, e assim sucessivamente.

A compreensão instrumental de Alandia não seria imaginável não fossem as experiências e conhecimento da música andina aprendida em sua terra natal, cuja simetria definiu seu modo de pensar, de trabalhar e de organizar os materiais composicionais.

Não deveria me esquecer, na listagem de obras que demonstram experimentação e contribuição instrumental, *Phucuy*, para clarineta solo, pois trata-se, sem sombra de dúvidas, de um excelente exemplo (entre os melhores realizados no gênero) de conhecimento e técnica inovadora do instrumento escolhido, com uma precisão natural e factível dos recursos mais complexos do mundo dos multifônicos: sons quebrados, som real e resultantes, som real e harmônicos, combinações de harmônicos e sons reais, trinados e trêmolos com esses sons, etc. Funcionam perfeitamente, como fenômenos possivelmente únicos. *Phucuy*, que significa “sopro” no idioma Quechua, parte de um ruído ordenado de nove notas que, paulatinamente, projetam-se até o ponto de constituírem um canto melódico. Nessa obra, o compositor, numa clara alusão à sua terra natal, renuncia à solidez e clareza formais para recriar uma ambiência tímbrica do altiplano andino.

Os pontos de partida de Alandia, quando se lança a trabalhar em novas obras, raramente se desprendem ou se esquecem de seu vocabulário de origem ou, o que acaba sendo o mesmo, de sua sensibilidade intelectual e humana acerca do momento em que vive. Em *Khana*, cujo significado é luz, um instrumento propõe figuras musicais que são captadas pelos outros instrumentos, adaptadas às suas próprias naturezas e refletidas de volta, criando assim uma textura tímbrica extremamente rica.

Excepcionalmente, é possível que Alandia recorra ao espanhol para expressar o título, como quando o LIM programou uma série de eventos em homenagem a Olivier Messiaen, e a Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa (BBK) encomendou-lhe a obra *Como una luz de invierno a mi lado*, por ocasião do aniversário de nascimento do compositor francês. Mais do que tomar como tema elementos estritamente musicais do homenageado, Alandia encontrou algumas perspectivas comuns do pensar a música – “... eu não busco a música... deixo que a música me encontre” – para refletir, de modo pessoal, suas aplicações. Nessa obra, uma estrutura principal (melódica, harmônica, tímbrica e gestual) se sobrepõe a outras estruturas secundárias, em segundo plano. As estruturas secundárias se contaminam de alguns dos elementos da estrutura principal e os reelaboram de acordo com seus próprios princípios, com pequenas variações que sugerem novas ideias para a estrutura principal.

Em *Perla, fábula triste*, a música se expressa através das palavras, a partir de uma inversão do princípio operístico que busca valorizar o texto, onde as partes recitadas (*recitativo*) acontecem nos instrumentos (*recitativo instrumental*), e

o canto (*aria*) se dá no recitativo vocal. Efetivamente, uma peculiaridade experimental, uma novidade no mundo operístico que se distancia da concepção habitual. Alandia rompe um modelo em uso permanente, assumido de forma unânime, e cria um formato que bem mereceria um intenso desenvolvimento.

Uma particularidade atrativa na personalidade de Edgar Alandia é, além de sua importância criativa, sua didática. Sua capacidade comunicativa e de intercâmbio coloquial com os colegas em geral e com seus alunos em particular é de especial interesse, ajudando a definir a personalidade criadora de cada um deles. Essa disposição especial indica uma entrega comunicativa com matizes ilustrativos que somente se pode encontrar em pessoas muito convencidas de suas experiências e que efetivamente puderam experimentar muitos fenômenos do conhecimento. Todos os alunos de Alandia, que estão espalhados por todo o mundo – por haver exercido o magistério em prestigiosos centros internacionais como os Conservatórios Rossini de Pesaro, Santa Cecilia de Roma ou o Conservatório Morlacchi de Perugia (todos em Itália), além de numerosos cursos de aperfeiçoamento em distintos países –, possuem uma mentalidade aberta e disposta para a experimentação e a criação imaginativa, sendo dotados de uma bagagem técnica e formativa de alta distinção.

Exemplos da condensação de tantos elementos históricos e contemporâneos de culturas tão diversas como a americana e a europeia, como sucede com Edgar Alandia, são fundamentais na relação comunicativa e de intercâmbios intelectuais e artísticos através dos sons. Deles se pôde fortalecer esse mundo de fantasia mas também de realidade objetiva. Sem eles, a possibilidade de conviver de forma tão ampla e variada teria sido muito distinta, mas sobretudo muito reduzida.

Muito obrigado a Edgar Alandia e a todos que puderam contribuir com tanta riqueza musical e artística ao nosso tempo.