

Escrever música

Edgar Alandia

Escrever música tem e sempre teve um significado muito especial em minha vida, mas, ainda que seja uma atividade prioritária, jamais deixou de ser algo que considerasse estreitamente relacionado aos cursos da vida e ao contexto no qual vivi.

Se se leva em conta a profunda diferença entre uma cidade do interior da Bolívia nas décadas de 1950 e 1960 (na qual seguramente foram marcados em mim os traços fundamentais de uma educação, de uma sensibilidade, de uma personalidade, de minhas curiosidades) e uma sociedade testemunha de uma atividade artístico-intelectual secular e em pleno desenvolvimento industrial, econômico e político como foi a Itália nos anos 1970 (na qual eu aprendi uma técnica, um ofício, defini meus interesses e amadureci as sementes de uma visão política do mundo, da sociedade e da vida), o quadro é bastante amplo, complexo e mesmo quase perigosamente confuso. De qualquer maneira, quem sabe o fato de ter a possibilidade de ver as coisas desde pontos de vista tão diferentes tenha sido uma vantagem que funcionou como filtro na tentativa de definir-me como indivíduo, como músico, como pessoa.

Seria aprazível contar a experiência de um jovem de 19 anos que aterrissa em Roma para estudar no Conservatório de Santa Cecília sem a menor ideia do que deve fazer e do que lhe espera em termos de trabalho, tempo e finanças e que, para completar, não fala uma palavra de italiano...

Tenho a ideia de que mesmo esse aspecto tenha contribuído para a síntese que se reflete na música que escrevo: a surpresa, a curiosidade, o interesse por algo alheio, mas nem tanto, que te atrai e que te repele, tanto como o que é teu, outro tanto ignoto que queres fazer próprio mas que tampouco conheces e, finalmente, pouco a pouco, às vezes uma, às vezes a outra, vão configurando essa síntese que, sem ser buscada ou rebuscada, manifesta-se no teu fazer musical e define tua identidade cultural geográfica, geracional, política e artística.

Seguramente, as influências familiares e existenciais foram muito importantes na formação de uma ideia de cultura, de um gosto, de conhecimentos que me levaram ao estudo do piano, à paixão pela música. Além disso, também me marcou o fato de haver crescido em uma cidade de trabalhadores em tempos de contrastes e injustiças sociais que levaram, em seu clímax, às guerrilhas de Che Guevara, num país de culturas ancestrais tão fortes quanto o racismo discriminatório. Esse racismo se manifestava precisamente contra os herdeiros dessas culturas ancestrais. Por outro lado, o encontro, o fascinante descobrimento e o choque com o mais significativo da sedutora cultura dominante são os demais ingredientes que se cozinham na música que faço, na qual tento não me abandonar, mas sim calibrar, ora uma, ora outra, as duas faces da medalha que tenho e sempre tive para prestar contas.

Quem sabe valha a pena comentar uma singular constante desde o princípio do processo de minha formação musical. Aos 11 anos, fui expulso da Escola Nacional de Música “M. L. Luzio” de Oruro, por ter tido o atrevimento de “compor”. Mais tarde, em uma audição com o então diretor do Conservatório Nacional de Música de La Paz, Humberto Vizcarra Monje, ele me aconselhava a dedicar-me à arquitetura. Ao final, nos cursos da Academia Nacional de Santa Cecília, Franco Donatoni opinou: “se queres ficar para trabalhar aqui, debes fazer o que nós fazemos; de outro modo é melhor que tu voltes ao teu país e faças folclore”. Esses pequenos incentivos e a preguiça congênita, da qual era vítima e caloroso praticante, fizeram o resto na natural decisão de continuar com o tema da criação musical e na de ser, em todo caso, um músico. Devo um reconhecimento particular a minhas primeiras professoras de piano: a Sra. Electra Guerrero de López Videla e a Sra. Jirina Kuklisinova de Liebermann, e o compositor Alberto Villalpando.

Resolvido o problema da formação e informação profissionais na Itália, uma série de outras experiências me foram importantes no momento em que

considerava, em meio a um turbilhão de ideias, aspirações e inspirações, por onde começar: o contato com personalidades artísticas de altíssimo nível como meus tios, os pintores Miguel Alandia Pantoja e Oscar Alandia Pantoja (Oscar Pantoja), os escritores Jaime Sáenz e Sergio Suarez Figueroa, políticos do nível de Guillermo Lora ou Filemón Escobar (durante minha infância e adolescência na Bolívia), o trabalho com o grande coreógrafo Maurice Bèjart na Bélgica e os encontros com compositores como Goffredo Petrassi e Franco Donatoni, além do entusiasmo inicial de Alberto Villalpando.

Logo, com as dificuldades advindas de aprender o ofício e entender quão familiar e quão estranha me era a “cultura” europeia, o instinto primário foi tentar “identificar-me” com o que eu era ou queria dizer que era: um boliviano andino. O objeto artístico nunca me atraiu senão como reflexo de algo mais profundo, mais emocionante: o pensamento que o gerou. Portanto, não me ocupei nem me preocupei em reproduzir melodias ou teminhas que soassem como a música popular andina e, menos ainda, ideias estéticas e reivindicações culturais pseudoancestrais; pelo contrário, me atraía o som andino, o timbre do vento das montanhas e do altiplano andino, o timbre dos instrumentos de sopro não perfeitamente afinados com essa cor tão cálida e introvertida que amava desde os tempos de minha infância. Disso se trata, creio, a primeira parte das minhas composições, aquelas surgidas entre 1976 e 1983, baseadas em técnicas seriais e pós-seriais, buscando, além da realização tímbrica, a consciência de um modo de pensar a música, um modo de organizar o som.

Outro aspecto muito importante para mim foi tentar incorporar, no meu trabalho, uma perspectiva política... eram os tempos das ditaduras militares e minha educação, a experiência militante da família, as ações delituosas que se davam em toda a América Latina e a vivência da opulência egoísta dos países “desenvolvidos” deram-me a firme ideia de ter que ser, para sempre, comunista.

Duas obras foram muito importantes para o desenvolvimento de minhas curiosidades musicais seguintes: Rumi, para violoncelo e piano, e ¡Grito!, para soprano. A primeira, por haver-me dado a pauta de um mundo harmônico natural possível e a segunda, pela possibilidade de organizar uma estrutura rigorosa que desse a impressão de uma percepção e de uma dimensão quase improvisatórias. É relevante, ademais, Sajsayhuamàn, para orquestra, obra em que os sons “soltos” criam blocos “soltos” em uma estrutura muito rigorosa que flui de um modo natural, muito “solto”.

Em um período de grande entusiasmo, confiança e delírio intelectual, *Paititi* (tal como¹), para quarteto de cordas e orquestra, do período de 1984-1987, representa minha experiência de especulação estrutural de maior complexidade. A peça consiste em um material básico desenvolvido por um dos instrumentos do quarteto que, “tal como” o original, vem desenvolvido pelos outros três instrumentos do quarteto. Esse material se constitui no novo material base para o instrumento quarteto que se desenvolve na orquestra organizada em 13-16 quartetos que elaboram “tal como” o quarteto original; quartetos diferentes por timbre, registro, família, etc. A textura orquestral sugere o novo material básico a um dos instrumentos do quarteto que gera o novo ciclo, “tal como” ... etc. *Paititi* ficou incompleta; falta-lhe pouco, mas tendo sido abandonada por tanto tempo, tem-me sido difícil voltar a entender-me comigo mesmo.

A fase seguinte (1987-1995) representa a prática de estruturas firmes em torno a parafusos geradores de campos harmônicos naturais, resultado de combinações dissonantes e consonantes contextualizadas em cada obra pelo material original da própria obra. Foi nesse período em que me conscientizei de que todo material contém em si as possibilidades de ser organizado através de uma gramática e até uma sintaxe próprias.

Meu mundo tímbrico se enriquece das novas técnicas dos instrumentos e vão se definindo os “tiques” dos quais sou vítima. Entre eles, um modo de ver, de sentir, de perceber o tempo, o espaço e o mundo de um modo simétrico que vem a ser meu modo de trabalhar, de organizar os materiais e a própria composição: meu modo de pensar, meu modo de ser.

Neste ponto, é necessário esclarecer como cada obra segue um “princípio” derivado das características intrínsecas de cada material. Obviamente, esse é um princípio sonoro, um princípio que soa. Não creio que nenhuma música necessite explicações verbais ou escritas. Ela se explica sozinha, por si mesma, no momento em que soa. É importante dizer que o “princípio” jamais é um objetivo; nada mais é que uma referência, muito importante e imprescindível, mas somente uma referência em torno da qual pode-se mover com a máxima liberdade e ao mesmo tempo com a maior clareza possível.

Outro aspecto importante é entender que a obra musical não é mais que a materialização, a cristalização do pensamento que se desenvolve musicalmente

¹ N. do T.: Uma das hipóteses para a etimologia de *Paititi*, nome de uma lendária cidade de ouro perdida dos Incas, é que a palavra seja derivada do quechua, significando “tal como”.

partindo das características básicas do material segundo um princípio. Dito em outras palavras: a obra musical é o pensamento do compositor soando; isso e nada mais. Creio que os trabalhos que melhor representam esse período são ...*se me ha perdido ayer, el canto de las estrellas*, para cinco instrumentos, e ...*y sigue la escondida senda*, para viola e orquestra de câmara. Nesse período tive, além disso, a possibilidade de constatar minha incapacidade de escrever melodramas. A ópera tal como é entendida não chega a conformar uma dimensão ideal na qual, segundo meu entender, um texto importante por sua poesia e significado possa ser expresso. Então, voltando ao assunto anterior, se se aplica um princípio compositivo musical similar ao princípio que se supõe haver gerado um texto, obtém-se um “objeto” profundamente unitário e homogêneo.

Em *Perla, fábula triste*, o princípio do “estado de ânimo” é o que se expressa em todos os parâmetros criativos da obra, com um “truque” útil valorizando sobretudo o texto. O “recitativo” se dá na parte instrumental (recitativo instrumental) e as “árias” são dadas ao recitante, quer dizer, a música é expressa pelas palavras (os fonemas) do texto. A peculiaridade e o experimento, creio que bem logrado, consistem no fato de que o escritor, o coreógrafo e o compositor trabalham autonomamente em torno de uma novela e “compõem” a própria parte singularmente e sem a interferência das outras linguagens. A montagem total se faz somente na fase final, determinando simplesmente a cronologia e a duração de cada cena. O experimento ocorreu sucessivamente em ...*sottile canti, invisibili* e em *Oruro, 3706 s.n.m.*, com os mesmos excelentes resultados do ponto de vista da unidade formal.

Nesse período se revela a mim a possibilidade de entender o denominador comum entre minha natureza simétrica e a cultura originária andina. Quem sabe são somente coincidências, mas fato é que a coincidência me é útil para investigar materiais, ou melhor dito, o material essencial da música andina. Não para reproduzi-la, mas para desenvolvê-la de uma maneira atual e consciente. Nessa investigação coincidem, de uma maneira evidente, os “princípios” simétricos da arqueologia andina, dos tecidos andinos, de alguns instrumentos musicais andinos, da música autóctone andina.

...*como se suena de la rosa y del viento*, para orquestra (1988-2009), é a obra em que me tranco por longo tempo. Não consigo integrar a estrutura, o rigor, a caracterização do material, a fluidez do som em algo homogêneo e interessante e que ao mesmo tempo se explique soando de maneira inteligível não obstante a complexidade de sua estrutura.

Tentando entender por onde ir, percebo que não tenho, nem nunca tive, muito que dizer, nada que expressar na música que faço que não seja a simples curiosidade de “descobrir” o som e suas características internas. Trata-se simplesmente de uma excursão dentro do som e suas possibilidades, uma experiência a compartilhar com uma audiência; com sorte, algum ouvinte se unirá a essa viagem da fantasia para desfrutar dessa experiência.

As obras nas quais creio haver conseguido um certo equilíbrio, em respeito ao que foi dito no parágrafo anterior, são dedicadas ao contrabaixo: *Como silenciosas gotas de lluvia... caen*, para contrabaixo e piano, e *Concerto grosso*, para oito contrabaixos, além de *...como una luz de invierno a mi lado*, para cinco instrumentos.

O material utilizado nos trabalhos desse período é muito essencial e se baseia numa interpretação da assim chamada “escala pentatônica” presente na música andina que, a meu ver, não corresponde ao conceito de escala, sendo na verdade a sucessão simétrica de dois tricordes formados por uma terça menor e um tom: um intervalo grande e um menor. Essa proporção caracteriza, ademais, os sons complementares que estão entre esses sons (um tom – intervalo grande – e um semitom – intervalo pequeno). Todo o desenvolvimento desse material segue princípios simétricos, não por definir algo “*a priori*”, mas por seguir meu modo de pensar mais natural.

São fundamentais, entre outras, as reflexões sobre a importância do gesto, do timbre, das proporções de duração dos sons e a definição indefinida dos eventos, levando-se em conta, sempre, que na compreensão ligada à percepção, tudo o que se ouve se relaciona com o anteriormente ouvido. Há uma absoluta necessidade de um senso de equilíbrio (o qual é verdadeiramente subjetivo) entre a clareza das informações (sinais sonoros) e o recurso da memória.

Descubro, finalmente, que em minha música não há silêncio; meu silêncio sempre soa. Leio sucessivamente que as civilizações andinas, condicionadas pelos imensos espaços em que viveram, nasceram e cresceram, estão obcecadas pelo *horror vacui*, o medo do vazio... será?