

# NOTAS DE COMPOSITOR

Organizadores  
**Guilherme Nascimento**  
**José Antônio Baêta Zille**

**Edgar Alandia**

*Português • English • Español*

editora





# NOTAS DE COMPOSITOR

Edgar Alandia

## Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais | EdUEMG

### CONSELHO EDITORIAL

Thiago Torres Costa Pereira – UEMG  
Flaviane de Magalhães Barros – PUC Minas  
Fuad Kyrillos Neto – UFSJ  
Helena Lopes da Silva – UFMG  
Amanda Tolomelli Brescia – UEMG  
José Márcio Pinto de Moura Barros – UEMG / PUC Minas  
Ana Lúcia Almeida Gazzola – UFMG  
Thiago Torres Costa Pereira – *Editor-chefe*  
Gabriella Nair Figueiredo Noronha Pinto – *Coordenação*

### Expediente

Thales Santos – *Projeto gráfico e diagramação*

### Tradução e revisão

Rodrigo Miranda – *Língua portuguesa*  
Rodrigo Miranda e Daniel Pereira González – *Língua espanhola*  
Rodrigo Miranda e Daniel Pereira González – *Língua inglesa*

### Escola de Música da UEMG

Rua Riachuelo, 1.321 - Padre Eustáquio, Belo Horizonte – CEP: 30720-060  
Rogério Bianchi Brasil – *Diretor*  
Valdir Claudino – *Vice-Diretor*

### Centro de Registro

José Antônio B. Zille – *Coordenador*

### Núcleo de Produção Editorial

José Antônio B. Zille – *Coordenador*

### Centro de Música Contemporânea

Guilherme Nascimento – *Coordenador*

## Universidade do Estado de Minas Gerais | UEMG

Lavínia Rosa Rodrigues – *Reitora*  
Thiago Torres Costa Pereira – *Vice-reitor*  
Raoni Bonato da Rocha – *Chefe de Gabinete*  
Fernando A. F. Sette P. Júnior – *Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças*  
Magda Lúcia Chamon – *Pró-reitora de Pesquisa e Pós-graduação*  
Michelle Gonçalves Rodrigues – *Pró-reitora de Ensino*  
Moacyr Laterza Filho – *Pró-reitor de Extensão*

NOTAS DE COMPOSITOR é uma publicação produzida pelo Núcleo de Produção Editorial do Centro de Registro (CeR) e pelo Centro de Música Contemporânea da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais com o apoio da Fundação Simón I. Patiño.

Direitos desta edição reservados à Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais.  
Rod. Papa João Paulo II, 4001. Cidade Administrativa, bairro Serra Verde, BH-MG, CEP: 31630-900  
(31) 3916-9080 | e-mail: editora@uemg.br | [eduemg.uemg.br](http://eduemg.uemg.br)



Organizadores  
**Guilherme Nascimento**  
**José Antônio Baêta Zille**

# NOTAS DE COMPOSITOR

Edgar Alandia

*Português • English • Español*

editora |  UEMG

BELO HORIZONTE, 2020

N899 Notas de compositor [recurso eletrônico] : Edgar Alandia / Guilherme Nascimento, José Antônio Baêta Zille (organizadores). - Dados eletrônicos. - Belo Horizonte : EdUEMG, 2020.  
290 p. : il. - (Notas de compositor)

Livro eletrônico.

Vários autores.

Texto em português, inglês e espanhol.

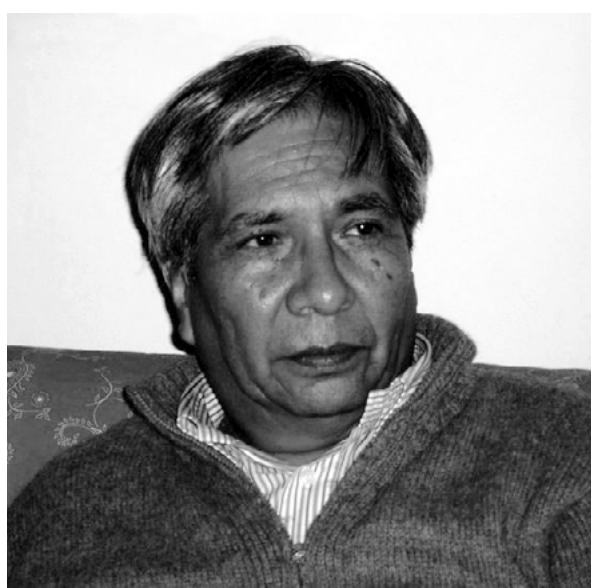
Modo de acesso: <<http://eduemg.uemg.br/catalogo>>

ISBN 978-85-5478-021-0

1. Música. 2. Compositores. 3. Edgar Alandia. I. Nascimento, Guilherme. II. Zille, José Antônio Baêta. III. Universidade do Estado de Minas Gerais. IV. Título.

CDU 929:78

Ficha catalográfica: Valdenícia Guimarães Rezende CRB-6/3099



*Edgar Alandia*

# Apresentação

No sentido amplo, antropológico, cultura é tudo o que o homem faz, seja material ou espiritual, seja pensamento ou ação. A cultura exprime as variadas formas pelas quais os homens estabelecem relações entre si e com a natureza. Em tais relações são desenvolvidas técnicas e produzidos signos por meio dos quais o homem atua no mundo e também o representa.

Nesse sentido, durante sua existência, o ser humano fomenta as diversas transformações no meio, em si mesmo e na sua existência. Notadamente, o processo de transformações sociais incrementado nos últimos tempos, principalmente pela ciência e a tecnologia, vem afetando profundamente vários aspectos da sociedade. A tecnologia, cada vez mais, está presente nas variadas práticas sociais, sendo um dos principais agentes de transformação, alterando o meio de conhecer o mundo, as formas de representar este conhecimento e os meios de transmissão dessas representações.

Em se tratando especificamente do fazer artístico, o surgimento dos vários dispositivos e técnicas, juntamente com mudanças paradigmáticas, proporcionaram e vêm proporcionando uma série de possibilidades para o desenvolvimento deste fazer. É inegável que dentro desse universo, a música também vem se beneficiando das possibilidades geradas nesse contexto, ao mesmo tempo em que proporciona reflexões a respeito de seu uso e democratização desse uso.

Por sua vez, nem sempre os autores desse fazer artístico, bem como seu produto e processos criativos, são devidamente registrados e difundidos. Na maioria das vezes, é necessário que muito tempo se passe para que sejam devidamente

valorizados, o que, frequentemente, se dá após a ausência permanente desses autores. E, neste momento, muito já se perdeu na memória falha e seletiva da história.

Sob esta perspectiva, a série **Notas de Compositor** busca fazer jus à memória cultural universal, de forma concreta, registrando e difundindo autores e seu fazer artístico. Mesmo que, de alguma forma seletiva, os registros que se propõem fazer se dão no momento histórico concomitante à vida de seus atores, uma forma de se reduzir lacunas histórico culturais. Nesse sentido, a série trará ao público elementos importantes da produção cultural mais recente, apresentando as ideias de e sobre compositores que, nos tempos mais recentes, estão atuando na produção cultural em torno da música, nas suas mais diversas nuances.

**Notas de Compositor** é uma publicação produzida pelo Núcleo de Produção Editorial do Centro de Registro (CeR), da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.

**José Antônio Baêta Zille**  
Organizador







# Conferência I

*Edgar Alandia*

Para começar, me dei conta, com o tempo, de que não tenho muito o que dizer, e mais, que não tenho nada a dizer através da música que escrevo. No máximo, o que faço é satisfazer uma curiosidade instintiva: a curiosidade de explorar dentro do som, de experimentar o jogo de misturar os sons em um passeio, uma excursão acústica ao desconhecido que me fascina e à qual, com sorte, algum ouvinte prontamente se une, tornando-se um companheiro nesse caminho. Exemplo: *Arie sospese*.

Supõe-se que as atividades musicais estejam contidas no que se define como CULTURA. Por isso, é lógico que em um certo ponto, depois de ter diligentemente estudado, lido e praticado “arte e cultura”, sendo a dúvida um de meus principais “defeitos”, tenha-me ocorrido tentar entender o significado de tal palavra. Felizmente, haver crescido em um ambiente propício fez com que em uma ocasião o poeta e escritor boliviano Jaime Sáenz me esclarecesse: “Cultura não é entender, é compreender, o que não é o mesmo.” A compreensão implica a vivência de uma experiência e essa vivência constitui um fragmento, uma célula mais que forma a cultura e o conhecimento das pessoas. Se pensarmos bem, são as experiências da vida que formam nossa cultura, e o questionar ou mesmo compartilhar essas experiências com outras pessoas formam uma consciência coletiva, uma cultura compartilhada, os traços culturais de um grupo social e até de uma sociedade. Seguindo-se esse caminho, entendemos que não há culturas melhores ou culturas piores, que as coisas e as experiências da vida podem ser simplesmente “diferentes” e que as escalas de valores

estabelecidas não são outra coisa, e têm sido sempre, que uma invenção do sistema dominante.

Creio que por aí vá a música, que na verdade não comunica outra coisa que não sejam as relações entre os sons. No que se refere à parte emotivo-comunicativa da música, alguns neurologistas afirmam, e eu compartilho a ideia, que a música não comunica emoções; a música, na verdade, as provoca. Sobre esse ponto, diria que o jogo da música se passa entre a fantasia e a inteligibilidade dos processos utilizados pelo compositor, o profissionalismo e a capacidade criativa do intérprete e a sensibilidade do ouvinte. Tanto pode emocionar uma sinfonia de Mozart quanto uma obra de Luciano Berio ou uma canção dos Beatles, e em todo caso nenhuma delas é melhor ou pior que outra, são simplesmente diferentes. Quanto aos objetivos que me impus ou não, creio que valha a pena evidenciar como para mim cada coisa, cada intenção e cada resultado no ato recreativo do compor não são nunca um fim. No meu entender, são somente – e não por isso menos importantes – “referências” em torno das quais me movo, com a atenção máxima em não sair da esfera específica das mesmas, e ao mesmo tempo com a máxima liberdade de movimento e ação.

Exemplo: *Passacaglia*.

Desde criança, creio que como todos, aprendi que a linguagem universal era a música. Com o tempo, e depois de haver sofrido não pouco quando se tocava uma obra minha e o público ficava entre atônito, entediado e desgostoso, comecei a duvidar de tal definição e descobri que, na realidade, pelo número de pessoas que participam do evento e pelas paixões que desencadeia, o idioma universal não poderia ser outro que não o futebol. Refletindo bastante sobre o assunto, creio haver entendido que o “truque” está no código, nas regras e nos processos do jogo. A essência do jogo é tão simples – o que não é o mesmo que banal – que depois de dez minutos de uma partida entendem-se o propósito e sobretudo o desenrolar do jogo, de modo que a participação e a emoção da vivência são tais que não se pode negar nem sua universalidade nem seu valor cultural absoluto. Essas reflexões me ajudaram a entender que, na base de um evento qualquer que alguém deseje compartilhar com os demais, está a complexidade ou a simplicidade do código e os processos que se utilizam para compartilhar o jogo que se quisera expressar.

Já se falou de códigos e processos e, ainda que essas palavras possam ter significados restritivos, não encontro outras para definir as regras e o caminho lógico que seguem a imaginação e a fantasia e que me ajudam no itinerário de

minha excursão sonora. Longe de ser um teorizador de coisa alguma, creio que a música é, pelo menos para mim, segundo as circunstâncias, a articulação do pensamento que se expressa por meio de sons ou, ainda melhor, a articulação dos sons através do pensamento. Quando cito a palavra “pensamento”, subentendem-se emoções, fantasias, habilidade, engenhosidade e muitas outras coisas que se fazem necessárias para, uma vez ordenadas, poderem serem expressas em música. Em todo caso, som e pensamento me parecem ser os dois elementos imprescindíveis do fazer musical. Uma coisa sumamente importante, ademais, é realçar que a palavra pensamento corresponde à organização de ideias sonoras, fantasias sonoras, a coisas que soem e que se explicuem soando.

Exemplo: *A wolf in my living room.*

Creio que escolher um material ou outro dependa de fatores muito subjetivos e que realmente pouco têm a ver com a qualidade de uma obra. Tenho a ideia de que todo material contém em si características e possibilidades tais de poder-se ordenar em uma gramática e até em uma sintaxe próprias; fica para o compositor a tarefa de estudar o material o suficiente para logo poder fazer com que ele revele algumas de suas possibilidades e sugira-lhe os processos adequados. Material e processo estão intimamente ligados, e creio que da coerência entre esses elementos dependa a boa composição de uma obra. Voltando a minhas referências, devo dizer que as mesmas são e têm sido sempre um amálgama de elementos das duas culturas entre as quais tive a sorte de crescer e viver, a formação humanística e técnico-artística adquirida no colégio, meus estudos musicais na Itália, o conhecimento do processo da criação musical num sentido bastante amplo e a proximidade e a influência tão forte de um modo de pensar, de viver e de entender a vida como é o da cultura andina na Bolívia. Nenhuma das duas me absorveu totalmente e menos ainda me ocorreu representá-las como um ornamento com o qual disfarçar-me para chamar a atenção ou obter êxitos fáceis. O certo é que, conscientemente, alguns aspectos delas me interessaram e creio que, inconscientemente, as influências desses dois mundos, desses dois modos de pensar, de viver e de sentir fazem parte da minha sensibilidade, da minha ética e, para quem se interesse, da minha estética. Além disso, e não de uma maneira marginal, os contrastes sociais entre a opulência da sociedade dominante e a miséria da sociedade dominada, a injustiça social e a luta contra ela, tudo isso sempre me tocou muito de perto, de maneira que, de um modo discreto, mas firme, tentei atuar muito claramente desde um dos lados da arena.

Exemplo: *¡Grito!*

Quanto a questões estéticas, a questão da beleza, enquanto conceito compartilhado, não me interessa: creio que seja uma ideia paradigmática a serviço da superficialidade. Outra coisa é a autenticidade e seu fascínio. Acredito que poucas coisas sejam mais belas que a expressão autêntica de uma emoção sincera através de um pensamento claro e essencial. Supondo-se ser capaz de escrever uma obra muito bela, esteticamente, segundo os ditames do momento, essa acabaria sendo parte das infinitas obras belas que já existem aos milhares e se perderia nesse catálogo sem fim sem nenhuma perspectiva mais que a casualidade. Por outro lado, creio que um pensamento de peso, um pensamento que gere interesse, um pensamento que gere dúvidas e sugira possibilidades tenha alguma probabilidade de perdurar no tempo como referência para as mais variadas interpretações. Daí minha incapacidade de representar-me através da música e em geral de representar-me num objeto, musical ou não. O objeto não me interessa; chama-me a atenção o que vai por trás do próprio objeto, ou seja, a fantasia e o pensamento que ele representa.

Em um certo momento, percebi que uma das características do meu modo de pensar e de inventar processos era a simetria. Curiosa coincidência com tudo o que havia visto desde criança em tudo que são os tecidos, gravuras, arqueologia e até a organização dos sons da suposta escala pentatônica, a qual se diz ser base da música andina, já que na realidade se trata de dois tricordes repetidos simetricamente. Decidi então tentar escrever uma coisa que jogasse declaradamente, seja com o material dos tricordes, seja com as simetrias, usando, ademais, um instrumento nativo como solista de um conjunto de câmara. A experiência surpreendente foi a cadência central da qual, combinando tudo por simetrias, saiu quase automaticamente uma melodia andina, feito que me convenceu da possibilidade de pensar que os objetos sonoros, as peças musicais, podem-se formar se se aplicam a um material os processos apropriados específicos e naturais que o mesmo material já contém. A música se revela através dos processos, independentemente de se havê-la imaginado.

Exemplo: *Tu avrai delle stelle, come nessuno ha.*

E para o conceito de que a fantasia e os processos levam as coisas por onde elas vão, proponho-lhes outra obra, de três anos atrás, que usa o mesmo material e utiliza processos parecidos mas diferentes, sempre simétricos e, para mim, mais evoluídos como experiência. Essa soa, me parece, muito diferente, ainda que não deixe de ter um certo parentesco com a obra anterior.

Exemplo: *...como una luz de invierno a mi lado.*

Para terminar esta apresentação, notei uma semelhança surpreendente entre a expressão gráfica de minha música e as representações da arqueologia pré-colombiana ou a textura de um tecido andino.

Um aspecto que influi bastante no resultado sonoro de meus trabalhos é a questão tímbrica. O som que imagino se concebeu de alguma maneira; para obtê-lo, frequentemente devo recorrer a soluções instrumentalmente nada fáceis, mas tais complicações são definitivamente funcionais em relação à ideia do “mural” sonoro que proponho. Tais soluções jamais são levadas a cabo pela complicação gratuita e exigem, de minha parte, um trabalho de detalhe, esse sim bastante complexo, longo e cansativo, além de exigir um estudo aprofundado sobre as possibilidades técnicas de cada instrumento, o que também tem seu lado apaixonante. Descobri por casualidade ou de uma maneira inconsciente que a música que escrevo tem uma característica típica do som e da maneira de se expressar da gente dos Andes. Os habitantes dos altiplanos andinos cantam silabando e falam cantando. Não obstante minha longa permanência (mais de quarenta anos) na terra do bel canto, minha sensibilidade melódica não supera as três ou quatro notas seguidas. Então, detalhes como esse me dão a ideia e a convicção de que uma pessoa não é mais do que é e que as culturas que viveu, as culturas que vive, as culturas que sente estão dentro de cada um. Vale a pena aceitar-se com as próprias possibilidades e as próprias limitações, e tomá-las como referência para viver com coerência, clareza e simplicidade sem pretender coisas como estilo ou outras. Para terminar, vale contar-lhes que ultimamente me dei conta de que uso pouco, ou melhor, não uso o silêncio. E é porque em meu ouvido o silêncio contém e está sempre cheio de sons. Exemplo: *...se me ha perdido ayer, el canto de las estrellas.*

# 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, deves 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 como<sup>1</sup>), 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

---

<sup>1</sup> 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?

# Novos sons antigos para a música de câmara

*Edgar Alandia*

Quando pensamos na música dos anos 50, 60 e 70, nos damos conta de que um dos parâmetros mais importantes para os compositores de vanguarda era o timbre. Os compositores começaram a explorar novas possibilidades de sons que podiam ser produzidos por instrumentos acústicos tradicionais, incluindo a voz, para acrescentar ao “menu” de sons a ser organizado e desenvolvido em seus trabalhos criativos.

Como exemplos mais significativos da literatura musical desse período, podemos mencionar as *Sequenze* de Luciano Berio, algumas peças de John Cage e várias composições de Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Luigi Nono, Gerard Grisey, etc. De fato, é possível dizer que nesse período muitos compositores e intérpretes estavam fortemente engajados nesses experimentos e investigações, os quais obviamente implicavam uma pesquisa gráfica, necessária para expressar todos aqueles novos sons na partitura. Também podemos mencionar compositores como Salvatore Sciarrino e Helmut Lachenmann, que usam novos sons e o parâmetro tímbrico como função estrutural principal em suas pesquisas e composições, de tal maneira que isto se converta não só na parte central de seu trabalho como também de sua poética.

Outra contribuição a essa investigação vem de culturas musicais diferentes da nossa, o que significa novos instrumentos, novos sistemas de afinação ou novos sistemas de organização musical, em um mundo menor onde a informação se

transmite muito rapidamente. Nessa conferência, a chave não está em discorrer sobre novas possibilidades para instrumentos acústicos tradicionais, mas em tentar entender a real e concreta utilidade sonora de novas maneiras de produzir sons, considerando a função antropológica e cultural da música na sociedade contemporânea.

Na sociedade europeia, a música se converte em um sujeito autônomo, na substância de um evento que começa com a interpretação e finaliza com a escuta da composição, sem formar nenhuma opinião sobre seu significado, que se deixa à sensibilidade dos ouvintes e artistas. Está claro que, ao escutar a música, a qualidade da interpretação e a clareza de sua percepção são as bases para entender seu sentido. Quase como consequência, torna-se extremamente importante a maneira como a música está escrita em relação ao seu entorno, ao espaço no qual a interpretação é levada a cabo.

Tendo em vista essas considerações, pode-se dizer, e a literatura musical apoia essa ideia, que o espaço físico em que ocorre a interpretação musical tem, ou deveria ter, uma importante influência sobre a razão de ser da música, sobre seu objetivo e sua representação material: a escrita da partitura. Como exemplo bastante significativo do que acabamos de expressar, podemos mencionar a grande música polifônica composta para a Catedral de São Marcos em Veneza, escrita considerando-se as duas distintas e dialéticas fontes sonoras (dois coros) situadas nos dois lados opostos da igreja.

É sabido que as características da escrita da música sinfônica são limitadas, se considerarmos a complexidade das possibilidades instrumentais. Também podemos falar de sua riqueza, se pensamos nas cores tímbricas que podem provir de um grande número de combinações, dado que bem sabemos quão variados e poderosos podem ser os sons produzidos por tal quantidade de fontes sonoras.

Também é possível, dado que cada “parte” é uma parte singular, destacar quão tecnicamente desenvolvida e complexa pode ser, desde um ponto de vista instrumental, a escrita musical de cada instrumento e a textura musical do conjunto, considerando o nível de controle que os músicos podem exercer sobre suas partes individuais na música de câmara. Em ambos os casos, as características arquitetônicas e as possibilidades do espaço físico (o auditório) onde ocorre o evento musical (o concerto) influenciam a escrita musical, sua audibilidade, gramática, sintaxe e sobretudo a fantasia do compositor.

Como exemplo: há algum tempo, um concerto para violão e orquestra interpretado em um auditório grande costumava ser um verdadeiro tormento para o violonista, forçado a tentar fazer sua parte audível e sem possibilidade de fazer jogos de dinâmica e cor. Também era difícil para os ouvintes, que viam o violonista mover-se muito mas não escutavam quase nada, desgastando a relação dialética entre ambos e sofrendo com o absoluto desequilíbrio entre os dois elementos.

Obviamente, esses problemas podem ser resolvidos hoje facilmente com microfones e sistemas de amplificação de alta fidelidade, que permitem ao solista expressar suas habilidades e suas ideias, oferecendo aos ouvintes a oportunidade de escutar detalhes da escrita musical solista em correto equilíbrio com esse monstro sonoro chamado orquestra.

Essas considerações deveriam fomentar algumas reflexões sobre como muitos compositores contemporâneos usam ou usaram certos sons experimentais sem nenhuma relação com o espaço onde se supunha que ocorreria a interpretação, obtendo, se não um péssimo resultado, quase nada. Mesmo se todos esses sons fossem estruturalmente necessários e parte do jogo no projeto teórico, o conceito real, acústico e sonoro nunca alcançaria os ouvintes, descartando-se toda possibilidade de compreensão musical e, ao final, todo esse novo mundo acústico se converteria simplesmente num menu de efeitos banais.

Respiração de ar, respiração com som, toque de teclas, golpes e outros sons usados por instrumentos de sopro; pizzicato, harmônicos, batidas na caixa ou outras partes do instrumento e muitos outros sons usados na escrita para cordas; sons e ressonâncias para piano preparado: em algumas composições, tudo isso é inaudível para o público, convertendo-se para os ouvintes simplesmente em uma coreografia enfadonha. Como resultado, essas “lacunas sonoras” perturbam o significado musical e sua compreensão, criando uma autêntica dislexia entre a partitura e sua interpretação.

Considerando esses fatos, surge naturalmente uma questão: é possível, para os compositores, permitir que esse mundo acústico se converta em algo real e concreto – dado que se pode tornar audível –, um elemento a ser estruturalmente tão considerado quanto os sons, os intervalos ou as figuras rítmicas?

É provavelmente possível imaginar um novo espaço físico-acústico no qual a música que usa esses sons desenvolva sua natureza e características, porque, no



projeto e sua estrutura, todos esses sons inaudíveis se convertem em audíveis e, portanto, em matéria-prima usável para ser elaborada. Esse espaço pode ser o disco; assim, a música escrita para ser gravada e tocada ou retransmitida por CD ou rádio se converte em uma nova categoria musical a se acrescentar à música sinfônica e de câmara: a música de estúdio.

É óbvio que também a música tradicional se grava e difunde por CD e rádio. Intérpretes e técnicos vêm desejando encontrar novos espaços e tecnologias para melhorar a fidelidade musical e a qualidade de reprodução, assim como a música contemporânea gravada pode reproduzir sons que não percebemos em performances ao vivo. A chave não é essa, mas criar música tendo-se em conta uma nova dimensão e espaço auditivos que façam dos sons inaudíveis um parâmetro real a se considerar já que, no caso de serem gravados em estúdio, se transformam em sons reais. Com o objetivo de encontrar uma nova forma de se escutar música com um nível diferente de atenção e concentração, o ouvinte se converte em um sujeito ativo que põe um disco para tocar ou que liga o rádio. Assim, ele escolhe ouvir uma peça de música esperando perceber detalhes sonoros que contribuam para uma melhor compreensão da estrutura e seu significado. Essa música, na verdade, também pode ser interpretada em concertos ao vivo, com apenas uma importante condição: a de se dispor de um bom equipamento de amplificação.

Torna-se quase automático refletir sobre a função antropológica e social do evento musical e também sobre a função do disco, usualmente explorada somente como veículo comercial e promocional. Pensando em música comercial – rock, por exemplo –, desde os concertos dos anos 60, as tournées e retransmissões eram os únicos instrumentos promocionais úteis para os objetivos comerciais da música gravada. Sob esta perspectiva, o foco era o marketing e o lucro. Em anos mais recentes, tem-se empregado a mesma técnica para a “música clássica”, o que significa que o concerto, que era o momento principal e final de um evento musical, mudou sua intenção original, convertendo-se, como a música comercial, em nada mais que um instrumento promocional e a temporada de concertos, em um subproduto da indústria discográfica. A consequência é que as companhias discográficas escolhem somente uns poucos artistas para promover em concertos e comercializar em gravações.

Todas essas ideias nos fazem refletir sobre a música gravada e suas possibilidades artísticas, a ideia de que o começo e fim de um evento musical ocorrem

no momento da reprodução do disco e sua escuta. Assim, os compositores deveriam tirar proveito desse hipotético “momento mágico” para expressar tanto quanto possível suas ideias e imaginação, usando um leque mais completo de possibilidades sonoras em seus projetos musicais e considerando também novos instrumentos de ampla difusão como a internet e as rádios livres.

# Reflexão sobre estilo

*Edgar Alandia*

Em “Reflexão sobre estilo”, tento estimular pensamentos, ideias e discussões sobre estilo, sua função, sua necessidade, seus limites e suas perspectivas, tomando como referência minha experiência como compositor. Em 1980, tive a oportunidade de realizar um “concerto-retrato”. Nessa ocasião, apresentei seis composições, pensando que cada uma delas era uma peça diferente, dado que o tópico de cada uma era diferente. No ensaio final, o qual presenciei com o fim de ver se tudo corria bem, notei pela primeira vez que as peças soavam muito parecidas. Imagine quão decepcionado e envergonhado me senti! O mais interessante foi que, ao final do concerto, muitos músicos, compositores e críticos se mostraram sinceramente surpreendidos pelo fato de que eu, em sua opinião um compositor tão jovem, havia encontrado meu próprio estilo. Essa experiência me ensinou a pensar sobre estilo, a tentar me conscientizar sobre o que pode ser o seu significado. De onde vem? Quão importante é, ou não, para a atividade criativa?

Ao ensinar composição, já tive que dar algumas respostas a essas perguntas, pois parece que a originalidade é um grande problema para os jovens compositores e, como consequência, o estilo se torna uma necessidade importante. Em minha opinião, estilo não é nada mais que uma fotografia que mostra claramente mais que nossas possibilidades, nossos limites.

Se compartilhamos a ideia de que cada composição é a expressão concreta de um pensamento – isto é, um objeto que reflete relações e ideias que combinamos

através dos sons, usando o som; ou que cada obra é os sons que combinamos usando nossas diferentes possibilidades de pensamento –, é possível dizer que, ao compor, temos dois elementos diversos que constituem a composição: sons e pensamentos, materiais e estratégias. Esses convergem em um resultado que é a obra musical. Essa obra é um objeto que faz soar as ideias que estão dentro dele. Esses dois elementos podem determinar as características de uma obra musical como também as particularidades do trabalho do compositor: o material (escalas, sequências, gestos, timbres, etc.) e as estratégias ou pensamentos que o compositor usa apontam a direção para se definir estilo.

Se o interesse principal de um compositor é um objeto, o objeto sonoro (o material), ele pode tentar desenvolver esse objeto, aplicando certas estratégias orientadas para a materialização desse objeto num outro, que é a obra musical. Se isso se alcança com êxito, talvez o compositor possa usar esse material em peças diferentes e de formas diferentes, repetindo-o, o que “cria”, tanto por similaridade dos resultados quanto pela repetição das características do objeto, um estilo particular, como ocorre no caso do compositor italiano Salvatore Sciarrino.

A outra maneira de se definir um estilo é investigar a atenção do compositor em certas estratégias ou processos, pois, mesmo que ele use diferentes materiais, é possível que, dado que o caminho e os processos são os mesmos, os resultados soem muito similares entre si. Isso concede ao ouvinte a ideia de uma “característica” presente na música (como ocorre com Bach, Schumann, Chopin). De fato, ambos os elementos podem ser simultaneamente empregados pelo compositor, o que seria um recurso intencional para melhor caracterizar sua música.

Sobre esse ponto, parece claro que, na busca de um determinado objetivo ou objetos, o compositor usará recursos limitados e ignorará outras possibilidades de sua criatividade. Bastante diferente é a exploração de elementos limitados: muitas faces de um objeto que finalmente mostram as diferentes faces de uma personalidade ou de suas características específicas. A fantasia não pode ser definida por ter muitas ideias, mas por ter múltiplos pontos de vista sobre uma ideia singular. Eu gosto de pensar que o mais importante não é tentar tirar vantagem de certas abordagens mas, simplesmente, tentar ser autêntico. Muriel Barbery, uma jovem escritora francesa, escreveu uma vez: “a arte é emoção sem desejo”. Se estamos de acordo, obviamente o estilo não é importante e não pertence a esse belo pensamento.

Não creio que, na História da Música, estilo tenha sido um problema para os compositores. Talvez, centrando-nos no estilo, possamos identificar melhor as características dos períodos históricos e, quando analisamos uma peça de música, tomando como referência o período cronológico, possamos encontrar materiais e estratégias que produzam resultados similares.

É difícil definir, por exemplo, a música de Stravinsky – podemos dizer qual é exatamente seu estilo? As composições de Schoenberg seguem um estilo específico? Em algumas das peças de Schoenberg, a semelhança se manifesta pelas estratégias e processos de composição, a técnica dodecafônica.

Como assinalei, tanto na música quanto no pensamento, na ciência, na filosofia e na arte, o estilo provavelmente depende dos interesses do compositor, de suas possibilidades, de seus limites. O estilo não deveria ser uma meta mas, quando muito, uma consequência. A arte não é fácil, a beleza tampouco é. A arte não é necessariamente complicada, mas seguramente não é fácil.

Nos últimos trinta anos, os compositores têm perseguido a ideia de encontrar algo “interessante” para uma percepção fácil e exitosa e, quando encontram, repetem os mesmos caminhos de uma maneira óbvia, exatamente como faz o mercado comercial com um produto exitoso (como é o caso de Arvo Pärt). É evidente que a música, como qualquer outra expressão artística, diversificou seus objetivos. O que considero mais importante e necessário é ser claro em definir o espaço em que cada corrente de música se move.

Voltando à minha experiência compondo música, como disse no início, nunca tive que pensar em ser original e, de fato, nunca pensei em procurar formar um estilo. As semelhanças nas minhas composições seguramente provêm de meus interesses e meus limites. Mesmo se tenha lidado com materiais muito diferentes, o som que emana é muito similar – isso se deve a meus processos intelectuais e à minha fantasia sonora dentro de minhas limitadas possibilidades, não a tentar escrever em um determinado estilo.

Dado que venho de uma região na qual o contexto cultural é bastante forte e tem características específicas em todas as suas formas e expressões, é provável que esse contexto tenha influenciado e condicionado minha música. Mas o que é mais importante que eu assinale é que não busquei expressar ou fazer referência específica a isso.

Em um dado momento, me dei conta, não sei por quê, de que penso simetricamente e também que instintivamente tenho uma forte memória auditiva de sonoridades particulares e, como resultado, a combinação de ambos os elementos produz objetos com características particulares.

Fig. 1. Portal do Sol – Tiwanaku, Bolívia



Fig. 2. Relevo de Tiwanaku – La Paz, Bolívia

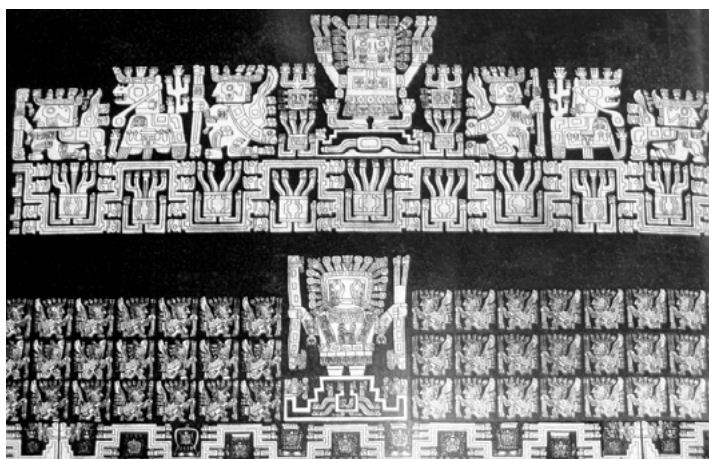


Fig. 3. Escala pentafônica andina dividida e tratada em dois módulos de três notas

-21-

The score is a full orchestral arrangement. It features a variety of instruments including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tbn.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin (Vni.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *ff*. The score is divided into two main sections, with the second section showing a more melodic and harmonic development. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and strings in the front and percussion in the back. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks.

*Ma la direzione solo per PNB il ritard.*



Posso dizer que, durante vários anos, o tópic de meus trabalhos foi fazer soar minhas possibilidades. Não tinha referências ou objetivos especiais a cumprir. Mesmo estando comprometido com a situação política de meu país, minha busca musical era a mesma, tentar detectar e fazer-me mais consciente de minhas possibilidades e meus limites. Nessas obras, fica bastante claro que, mesmo se não as tenha buscado, existem algumas semelhanças.

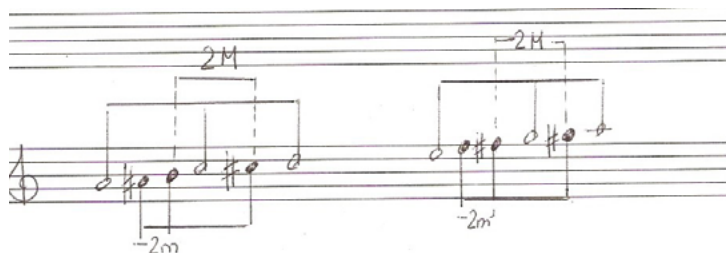
Em certo momento me senti atraído pela estrutura da música andina. Nessa música, duas pequenas sequências simétricas de três sons são tratadas quase sempre simplesmente por adição e subtração.

**Fig. 4.** Tricordes principais e derivados que mantêm as proporções: intervalo grande – intervalo pequeno (material utilizado e tratado em várias obras de Edgar Alandia)



Muitas de minhas peças mais recentes têm sua origem nesse material porque, como disse, as simetrias me atraem. A esses três sons originais adiciono outros três na sequência principal, com a finalidade de completar a sequência como um cluster de seis sons.

**Fig. 5.** Fragmento de ... *como se suena de la rosa y del viento* se relaciona com a figura 1





Outro tópico no qual estou interessado é a natureza do som, suas possibilidades e limites naturais. Assim, eu passei a combinar todos esses interesses em uma pesquisa sonora na qual eu uso a anteriormente citada memória sonora.

Estou convencido de que cada material contém sua própria gramática e sintaxe, mas a dificuldade reside em observá-lo sem nenhuma intenção ou propósito. Suas características emergem através da experimentação, e sua estrutura sugere os caminhos que deveriam seguir seus desenvolvimentos. Para todas as perguntas, as respostas vêm por si mesmas. Nós só temos que observar e escutar nosso entorno com um tipo de atenção especial, e as respostas virão até nós.

## **...sobre questões de “identidade cultural” na criação musical**

*Edgar Alandia*

Depois da queda do muro de Berlim e com a globalização, que deveria haver permitido a todos acessar e compartilhar uma variedade de pontos de vista, observamos que houve, ao contrário, uma tendência dos vários grupos sociais, religiosos, políticos, culturais e mesmo étnicos a se fecharem, provocando desastres de dimensões apocalípticas, como os que ocorreram com a desintegração da Iugoslávia ou os movimentos de fanatismo islamista no Oriente Médio.

A globalização, longe de permitir o intercâmbio de ideias, de pensamentos e de culturas, não fez outra coisa que facilitar a exploração para as multinacionais e a alta finança internacional, determinando, quase como reação natural, a intensificação de sentimentos nacionalistas como resposta às incertezas sociais e ao avanço avassalador do poder econômico.

Uma das respostas espontâneas que surgiram foi a “necessidade” de definir uma suposta “identidade”, o que chega a ser uma obsessão em alguns casos ou uma manipulação demagógica em outros. Pessoalmente, creio que cada um não é mais do que é: síntese de uma experiência temporal, geográfica, social, intelectual, etc.

Passando à questão da “identidade cultural” e considerando a arte como algo intimamente ligado à cultura, recordemos Paul Klee, que definia a arte como algo que não reproduz o que se vê, mas faz possível ver o invisível. Vale a

pena também refletir sobre algumas “definições” ligadas a estudos de psiquiatria que enunciam que a arte não comunica nenhuma suposta mensagem, emoções e muito menos sentimentos. A arte, ao contrário, provoca emoções, provoca sentimentos.

A arte não comunica outra coisa que não sejam relações entre os elementos matéricos das várias linguagens. Cores e formas na pintura, palavras na literatura, sons na música. A arte é um meio de expressão dos pensamentos. O pensamento pode expressar emoções, o pensamento pode expressar sentimentos, mas, sobretudo, está claro que o pensamento se expressa por meio das linguagens, quer dizer, por meio de códigos. Ainda que o conhecimento do código seja uma pré-condição para a compreensão intrínseca de uma obra de arte, nada impede a ninguém poder fazer, em diferentes níveis, com que a obra provoque sensações e até emoções. A obra de arte cumpre precisamente essa função, quer dizer, de brindar-nos com a possibilidade de viver uma experiência única, de “compreender” algo que está além da própria obra, algo que está dentro de nós, algo que entendemos à nossa maneira, algo que nós mesmos descobrimos.

A música é uma linguagem que tem seus próprios códigos e seus próprios processos estruturais, assim como também têm seus códigos as várias épocas, estilos, regiões e civilizações. O código vem a ser, então, o meio fundamental para expressar um pensamento. Sendo o som e o pensamento os elementos constitutivos da música, é interessante imaginar uma definição para a mesma e lançar duas questões: seria a música a articulação do pensamento através dos sons? Ou ainda melhor: seria a articulação dos sons através do pensamento? Sem optar por uma só resposta, posto que qualquer uma das duas é possível, fica evidente que a música engloba som e pensamento num equilíbrio sutil e necessário. Creio que se trata precisamente disso: de organizar uma maneira de pensar por meio dos sons ou, ainda melhor, de organizar os sons segundo uma maneira de pensar.

Creio, além disso, que a ideia de investigar esse conjunto de problemas não só é interessante mas me parece, na verdade, necessária. Menos interessante, certamente, me pareceria finalizar essa pesquisa e, menos ainda, finalizá-la ao descobrimento de uma suposta identidade cultural que na verdade já existe. É como se descobríssemos a água fervida, que de todas as maneiras é sempre H<sub>2</sub>O. Qualquer investigação sobre os recursos técnicos dos instrumentos – em nosso caso, andinos –, suas possibilidades expressivas e seu contexto estrutural

de pensamento não garantem de maneira alguma outra identidade que não seja a do compositor.

Cultura é compreender, não entender. Compreender supõe a vivência de um acontecimento, a interiorização de uma experiência e, por conseguinte, seria relativamente mais útil pensar a cultura como uma referência e não como um fim. A cultura é uma experiência individual e a soma de experiências individuais dá lugar a uma experiência coletiva, a uma consciência coletiva; em suma: a uma cultura compartilhada. Não creio que existam culturas melhores ou culturas piores; existem culturas diferentes, e creio firmemente que a riqueza cultural não está na quantidade dos idênticos mas na qualidade dos inumeráveis diversos.

# Sobre música

*Edgar Alandia*

A música é uma linguagem cujos códigos têm sido compartilhados pela cultura dominante desde os princípios do século XX, e posteriormente ampliados a mil e uma possibilidades que na verdade levam ao código pessoal do compositor, quando não a um código específico em cada obra. Por outro lado, a matéria-prima da música tem sido desde sempre, e segue sendo, o som e seus campos de desenvolvimento, ou seja, o tempo e o espaço.

Outro elemento constante no fazer musical é a interação entre quem faz música e quem ouve música, ou seja, a relação entre o compositor e o ouvinte, problema que desde sempre tem determinado os caminhos a serem traçados por muitos compositores que enfocam a questão da percepção, com todos os seus desdobramentos.

Quem sabe não valeria a pena tentar descobrir como conjugar as relações entre esses dois pontos, problema tão óbvio e nada fácil de se resolver quando se escreve música. Em outras palavras, como e quando tentar elaborar o pensamento musical através de sua matéria-prima, o som, tanto no tempo quanto no espaço, de modo que o resultado seja perceptível ou ao menos possa ser intuído pelo ouvinte?

É evidente que um dos instrumentos e um dos recursos fundamentais de que está dotado o gênero humano é a memória, que, para se ativar, necessita de informações as mais claras possíveis. Parece-me oportuno que nesse

cruzamento de elementos (informação e memória) se consiga aquele equilíbrio sutil e nada fácil (além de completamente subjetivo) que brinda o ouvinte com a possibilidade de perceber as informações (sinais sonoros e seu desenvolvimento no espaço e no tempo) de maneira que possa participar de um evento sonoro, assim como brinda o compositor com a possibilidade de compartilhar sua experiência criativa ou recreativa.

No decorrer do tempo e considerando, simplesmente como referência, a música de concerto, nos damos conta dos aspectos que os compositores, segundo a própria índole, as próprias possibilidades e limitações, têm privilegiado: ora o aspecto especulativo (a combinação dos sons no espaço e no tempo), ora o som, no espaço e no tempo (organizado por combinações relativamente simples e por vezes mesmo banais).

Sem sentir-me obrigado a expressar necessariamente uma opinião acerca de qual das duas opções considero melhor ou pior (categorias típicas do poder dominante, desde sempre), limito-me a evidenciar que são pontos de referência simplesmente diferentes e, se devo declarar uma predileção por um deles, essa vai à música pensada, estruturada, que expressa ou tenta expressar pensamentos e possibilidades de ver e de ouvir os sons de maneira diferente e que, para consegui-lo, recorre a elaborações mais ou menos complexas, que não é o mesmo que complicadas. Creio que um pensamento belo, com um desenvolvimento inteligente, produz um objeto belo. Fazer um objeto belo, predeterminando o conceito de beleza, soa falso.

Voltando ao som e aos âmbitos nos quais se desdobra (tempo e espaço), as regras combinatoriais que utilizo ao tentar fazer música são relativamente simples e essenciais (parece-me que a simplicidade é o grau mais evoluído da especulação; além do essencial não resta mais que o vazio), tentando acompanhar o som e, ademais, seguindo suas leis naturais. É óbvio que toda operação e todo “sistema” especulativo violam a natureza das coisas – neste caso o som – mas, se se respeita essa natureza, parece-me que o resultado pode ser mais “lógico”, mais fluido e, em todo caso, mais “compreensível”.

Já escrevi e declarei em diversas oportunidades como a simetria constitui um elemento instintivo e constante em meu trabalho, em minha maneira de pensar, em meu modo de ser. Utilizo materiais simples (simétricos) e seu desenvolvimento harmônico natural, tentando criar uma sucessão de sinais e gestos sonoros que se transformam ao longo do tempo, ao mesmo tempo que tentando

manter sua natureza, de modo que sua percepção não seja alterada mas possa ser captada e, por que não, compreendida através do ouvido. Isso faz com que a organização dos sons prescindia de caracterizações de figurações rítmicas. O modo de expressão dos gestos, dos aglomerados e dos sons é proporcional: longos e curtos, de diferentes dimensões, mas em complementaridade, assim como são complementares os timbres, as alturas, etc., coisas que na verdade não são nenhuma novidade. A complementaridade está em Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Mahler ou Bartók. Finalmente, parece-me que a complementaridade faz parte do equilíbrio universal...

Havendo compreendido que, ao escrever música, não tenho nada especial que expressar, limito-me a explorar o som “por dentro”, tentando entender como se comporta, como reage, que “diz” através de seus meios (os instrumentos) no espaço e no tempo. Sem um tempo... sem um tempo... até quase se fazer espaço.

# Edgar Alandia, o músico, o amigo

*Julio Estrada*

Conheço Edgar Alandia há exatamente um quarto de século, desde 1990, quando apareceu em Roma com sua presença familiar em um curso que, graças a seus esforços, ministrei na Associação Musical Astaldi. O “clique” foi imediato, e iniciamos uma amizade duradoura, somente entrecortada geograficamente. No início, por motivos tão triviais como a simples coincidência de sermos ambos latino-americanos de Europa – ele, de origem boliviana, residente na Itália, e eu, mexicano, filho de refugiados políticos espanhóis –, mesmo que nunca tivéssemos nos conhecido em nosso próprio continente; com o passar do tempo mantivemos a amizade, porque não foi indispensável para um ou para outro manter uma coincidência no terreno da estética – ele, um músico esmerado de origem acadêmica, e eu, um antiacadêmico até a alma.

Naqueles primeiros encontros, Alandia me deixou como cartão de visita suas Etiquettes para piano, que eu trouxe cuidadosamente ao México e que, anos depois, interpretou minha esposa Velia Nieto. Desde então segui sua pista por diversos festivais europeus – Alemanha ou França, por exemplo – e em particular na Itália, como na Rassegna di Nuova Musica, organizada por um grande amigo em comum, Stefano Scodanibbio, de trágica memória.

Há dois anos, voltamos a coincidir, Alandia e eu, no México, onde ele ministrou um seminário e uma conferência na Cátedra Conlon Nancarrow, atraindo a atenção de jovens criadores musicais de minha universidade, que apreciaram tanto como eu sua inteligência e sensibilidade para explicar sua obra ou para



discorrer com sensatez e tino sobre a música como um todo. Que conste aqui o recado de que Edgar deveria polir suas perceptivas ideias, colocando-as por escrito.

É difícil que, em nossos países, se chegue a apreciar um trabalho como o de Alandia, devido ao fato de que nesses locais são escassos os festivais, as rádios e mesmo os executantes interessados em abordar obras musicais recentes. Há várias décadas, fazem justiça à música de Edgar intérpretes principalmente europeus, que afrontam as dificuldades e dão sentido artístico à aspiração criativa de suas partituras.

Alandia, o acadêmico intuitivo boliviano, está longe de impor na sua produção a máscara discursiva – para alguns, obrigatória – da “identidade latino-americana”, porque sua concepção parte de alguém que escuta e pensa com o ouvido para expressar-se de maneira solitária mediante o rigor da escrita. Isso pode ser considerado, por um lado, exigência de reter vivências da fantasia e, por outro, requerimento intelectual que aspira a cifrar o fantasma.

Percebo na obra de Edgar Alandia um selo íntimo, cuja raiz inventiva se libera em busca de atmosferas de sonho, despertadas ao voo por instantes fugazes – como os *Intermezzi* para quarteto de cordas – ou permite a candidez que ilumina o explorador que encaminha a sua própria obra – escute-se em ... *sottili canti invisibili I-II* para piano, instrumento que sabemos que domina como intérprete e que incita a supor que seja o laboratório privado de suas ressonâncias borrosas, ruidosas ou estridentes. Mais tarde, Alandia implanta esses experimentos em outros instrumentos, como ocorre em ... *se me ha perdido ayer el canto de las estrellas* – título que, junto a vários outros, foi inspirado pelo desaparecido poeta boliviano Jaime Sáenz. A veia musical do compositor cria melodias cujo caráter harmonioso traz, sem espanto, o *Grito de Pablo Neruda* – “...y nosotros los muertos, los escalonados en el tiempo...” – ou nos remete ao *Pequeno Príncipe* de Saint-Exupéry, ao dialogar como grande criança solitária com os astros do firmamento – *Tu avrai delle stelle, come nessuno ha* – semente, à sua vez, de composições mais recentes, como *Thunupa*, título de uma obra para clarineta baixo, na qual insere uma rubrica poética: “en medio del profundo silencio”.

A música de Alandia está, sem dúvida, confeccionada com as novas ferramentas do velho continente, ainda que, a partir de minha escuta, distinga traços particulares que o conduzem a empregar esses hábitos, habilidades ou habitáculos de

uma maneira que não se ajusta necessariamente nem ao sistema nem à bússola com que a maioria navega, mas que cria um gozo à parte, o de perder-se em tortuosos caminhos. Alandia sabe lidar com maestria com esses caminhos que, com o risco de ser parco por não poder me aprofundar mais aqui, consigo assimilar sob a perspectiva de três vertentes principais: um interesse na solidez estrutural da simetria, uma inclinação a tecer microfiligranas temporais e uma afinidade por um universo arcano, o ensimesmamento perante a nebulosidade do vento – memória que percorrem os instrumentos andinos.

Alandia tem a natureza do músico lírico e intuitivo, mesmo quando não quer ser espontâneo para alcançar seus objetivos, porque Edgar é feito de boa fibra intelectual e do repouso próprio do homem feliz que escuta sem pressa o interior de seu universo privado. É desse último que se pode esperar que surjam novos impulsos carregados do habitual fundo poético, como talvez enfrentar à sua maneira a ópera *Perdido viajero*, libreto inédito de seu velho e venerado amigo, Jaime Sáenz, à espera de que chegue o canto que o faça soar.

# Sobre Edgar Alandia

*Giancarlo Schiaffini*

Foi por culpa de uma famosa soprano que tive a oportunidade de conhecer Edgar Alandia nos finais dos anos 70. Michiko Hirayama havia me falado de um jovem compositor de origem boliviana que tinha conhecido em um juri internacional. Michiko e eu trabalhávamos no Grupo Instrumental Nuove Forme Sonore em Roma, que havíamos fundado na década precedente, junto com os intérpretes-compositores Jesús Villa-Rojo y Bruno Tommaso.

A ideia era de que o grupo se dedicasse à “música contemporânea” desde um ponto de vista não somente compositivo, mas que priorizasse o momento da execução, com um interesse particular pela improvisação. Bruno e eu temos sido ativos também no campo do jazz, e consideramos importante que a contribuição participativa dos intérpretes no processo criativo possa reduzir as margens entre a composição e sua realização. Por outro lado, não é que a ideia fosse particularmente original: personalidades ilustres como Bruno Maderna já haviam experimentado esse tipo de solução. Pensávamos e pensamos que o parcelamento das várias fases do processo criativo leva quase a uma esquizofrenia entre o momento criativo e o momento da realização. No princípio, faziam também parte do grupo Alvin Curran e Roberto Laneri.

O grupo se constituiu (por motivos burocráticos e de apoio oficial) em uma Associação e definiu o orgânico instrumental, que, além de mim e de Michiko, estabeleceu-se incorporando Francis-Marie Uitti (violoncelo), Marianne Eckstein (flauta) e Michele Jannacone (percussão). Vale a pena recordar que até então o grupo havia obtido excelentes resultados e havia despertado o

interesse de vários compositores, que começaram a escrever e dedicar a Nuove Forme Sonore várias obras, mas, como logicamente costuma acontecer, entre mudanças de residência e o desenvolvimento de interesses artísticos diferentes, o grupo começou a manifestar sintomas de crise.

O começo da colaboração com Edgar Alandia trouxe nova energia e ideias que revitalizaram o grupo, que desde então consolidou extensa atividade. Mas não quero me limitar a seguir contando o destino de nossa associação, da qual Edgar se tornou membro e diretor musical por mais de vinte anos.

Apresentaram-me Edgar Alandia como um jovem e brilhante compositor, impressão positiva bastante difundida nessa época, sobretudo porque era um tempo de grande interesse pela composição na Itália. Recordo-me de um comentário de Jesús Villa-Rojo acerca do incrível número de bons novos compositores italianos no panorama internacional, certamente superior ao de outros países. Nosso primeiro encontro me deixou uma impressão muito positiva. Alandia era uma pessoa amável e muito gentil, de maneira alguma fazendo o papel de “compositor”, mas ao mesmo tempo preparada, com ideias bem claras e seguramente muito disponível. Conversamos sobre nossas experiências, não só as musicais, encontrando grande consonância de pontos de vista, não obstante nossas histórias musicais terem sido muito diferentes. Edgar havia vivido em uma pequena cidade boliviana até seus 19 anos, ou seja, em plena etapa formativa. Além disso, pertencia a uma família na qual havia uma forte dose de interesses culturais e de artistas com os quais, de alguma maneira, pôde compartilhar experiências. Como logo pude perceber, ele sempre manteve estreitos laços com seu país e não precisamente de cunho exclusivamente musical. Esse aspecto não lhe impediu de capitalizar muitas outras experiências quando chegou à Europa. Sua curiosidade e sua abertura mental foram de grande ajuda para tirar proveito dos diferentes contextos de cada experiência, tanto no campo da vida quanto do trabalho. Pessoalmente, penso que ter trabalhado com o coreógrafo Maurice Bèjart tenha lhe ajudado bastante a conseguir não se confinar no rol exclusivo do compositor de música “séria”. É notável sua capacidade de trocar opiniões e experiências, em qualquer que seja o contexto, social ou de trabalho, com todas as pessoas com as quais se relaciona: seus colegas, compositores, intérpretes, técnicos musicais ou estudantes.

Voltando a nossas relações de trabalho, Edgar sugeriu reestruturar nosso grupo instrumental, conformando-o em um quarteto duplo (madeiras e cordas), com

a possibilidade de incluir, quando fosse necessário, voz ou outros instrumentos. Estava a cargo também da direção musical e obtinha resultados excelentes. Dessa maneira, aumentou-se bastante, entre outras coisas, a possibilidade de se recorrer a um repertório existente e estimular um novo.

Creio, de todos os modos, que o que mais nos interessa aqui é o aspecto criativo e a evolução do trabalho de Edgar Alandia. Meu primeiro contato com a música de Edgar foi com a obra *Antes, divertimento per Schiaffini*, para trombone, composta para mim. Começamos com uma análise detalhada das possibilidades de meu instrumento, seja no sentido geral, seja nos aspectos peculiares da minha técnica pessoal, de modo que esses pudessem ser úteis e funcionais a seus critérios expressivos, como no caso dos multifônicos, dos sons parciais, das surdinas, etc. Edgar me explicou as referências da tradição andina que amava e que eram parte de sua cultura e de sua personalidade. Pela natureza de meu instrumento, a referência aos instrumentos de sopro andinos era direta: o timbre cáldo, às vezes agressivo, mas sempre denso de expressividade. Da mesma maneira, a afinação, não enquadrada no sistema temperado, era um poderoso recurso expressivo. Faço notar que muitos grandes intérpretes do jazz, como Eric Dolphy, usavam frequentemente uma afinação “equivocada” e, ainda que Dolphy possa ser considerado um espírito excêntrico, podemos citar J. J. Johnson, um trombonista possuidor de uma técnica magistral, que, na famosa balada de Duke Ellington, *Sophisticated Lady* (do álbum *A Touch of Satin*), utiliza uma afinação imprecisa para caracterizar uma atmosfera adequada à peça.

Em *Antes*, a organização do material musical varia entre esse tipo de recurso e outros recursos mais próprios das técnicas compositivas da época. Mas é bom aclarar que não se trata de uma espécie de *collage*, como é comum suceder quando alguns compositores tentam mesclar idiomas diferentes, sem afinidade. No caso de *Antes*, dois formantes evidentes convivem de uma maneira absolutamente coerente e contínua no desenvolvimento do discurso musical. Não se dá nenhum tipo de “citação”, nem se opera uma opção aristocraticamente vegetariana de levar o discurso a um idioma único “superior”. A música procede fluida e contínua, em uma estrutura rigorosa e com uma coerência muito pessoal e de forte valor comunicativo.

Continuando a trabalhar com Alandia, tive outras oportunidades de tocar sua música em contextos mais complexos. Trabalhamos com *live electronics*,

com instrumentais mais vastos e também com meu outro instrumento, a tuba, obtendo sempre resultados notáveis.

Nos anos 90, Alandia se dedicou a projetos mais articulados, como projetos multimídia, que, junto ao teatro e à música eletrônica, passaram a fazer parte de seu repertório. Lembro-me com prazer de Perla, *fábula triste*, que se deu na Sala dello Stenditoio, no complexo de San Michele, sede do Ministério dos Bens Culturais, em Roma. Tratava-se de música para vozes e instrumentos, com textos elaborados e ações coreográficas. Creio que foi seu primeiro trabalho a demonstrar suas diferentes facetas (músico, escritor, coreógrafo), obtendo ademais grande êxito. Seguiram-se ...*sottili canti invisibili e Oruro, 3706 metros s.n.m.*, com imagens e muito mais.

Não sendo meu trabalho, não quero e não posso fazer uma análise geral da obra de Edgar Alandia, mas, tendo compartilhado sua música por cerca de uma década, pude apreciar a característica complexidade e a leveza calviniana do pensamento de Alandia. Compartilho de modo absoluto o conceito de Alandia de que a ideia primária de uma composição seja puramente musical. É óbvio que os motivos que induzem o compositor a escrever podem ser muito diferentes: experiências da vida, razões literárias, estéticas, etc., mas tudo isso não passa de estímulos, pretextos para compor. A composição mesma, portanto, se desenvolve com liberdade e significações puramente musicais. A tentativa de se associar a uma obra musical significados ou mensagens de outro tipo é, frequentemente, uma operação mistificatória.

Outro tique muito frequente, no trabalho do músico, é a copiosa atenção que se dá à elaboração intelectual, negligenciando assim a eficácia do resultado. Um exemplo é John Cage, no período central de sua atividade, com a diferença de que nesse caso se tratava de questões de princípio, teorias que atribuíam um valor significativo a qualquer que fosse o resultado aleatório que se obtivesse. Tive a oportunidade, em diversas circunstâncias, de trabalhar com compositores que, ao descrever suas obras, ilustravam-nas com algoritmos sofisticados e estruturas fascinantes, que despertavam curiosidade e estimulavam positivamente a vontade de ouvi-las. No momento de tocá-las ou simplesmente escutá-las, minha desilusão era grande, apesar das condições favoráveis determinadas pelas explicações mencionadas anteriormente. Infelizmente, o detalhe da clareza do resultado auditivo costuma ser um elo ausente. Talvez pelo parcelamento dos papéis na criação musical, do qual somos frequentemente vítimas, como já expliquei mais acima, muitas vezes o

compositor se enamora de suas ideias e se deleita com a relação com sua obra, negligenciando o fato de que, como dizia Franco Evangelisti, “a música existe somente no momento em que soa”.

Nada disso acontece na música de Alandia. Ao contrário, em sua obra já me encontrei em situações exatamente opostas. Antes de estudar ou ouvir uma peça sua, enquanto olhava a partitura, quem sabe por minha incapacidade de síntese ou por minha alergia a certas grafias particulares, ficava perplexo ante a complexidade da escritura, imaginando, equivocadamente, um desenrolar da música complicado e cansativo. Logo, no momento da execução, tudo se resolvia da melhor maneira, com um desdobramento natural, claro e prazenteiro, apesar da complexidade estrutural. Neste ponto, percebo que estou descrevendo a música de Alandia sublinhando como ela “não é”, mas me parece justo dar a conhecer as armadilhas nas quais ele não caiu.

Creio que seja importante, também, trazer à tona a sensibilidade de Alandia pelo som, seu timbre e seu valor expressivo primário. O que disse mais acima sobre Antes e suas referências andinas é sempre válido e preeminente na música de Alandia, ainda que nela não haja uma referência explícita às cores típicas da referida tradição.

O som é a célula geradora de todo evento musical. Infelizmente, o som não pode ser descrito de maneira clara, mas fica estabelecido que é o coração da música, e sua expressão imediata é fundamental. Às vezes o orgasmo da escrita pode levar a se descuidar do valor fundamental e significativo do som, mas esse não é o caso, seguramente, da música de Alandia.

Eu gostaria também de mencionar outro aspecto do trabalho de Alandia: o de educador. Ensinar uma disciplina que se presume ser criativa pode ser muito delicado. Frequentemente, o docente, mesmo involuntariamente, pode formar seus estudantes como seus clones. Mesmo Alandia, em seu passado de estudante, pode haver passado por semelhante experiência. Um professor de composição (como qualquer outra arte) utiliza, seguramente, o patrimônio de sua experiência, mas sobre essa base deveria proporcionar a seus alunos uma técnica fundamental, além de critérios de avaliação e os meios com os quais o estudante possa desenvolver um processo de trabalho coerente com sua personalidade e com sua cultura.

Eu conheci vários jovens compositores que se formaram com Alandia, e pude notar como, entre eles, as diferenças artísticas e a maturidade eram evidentes. Em 1994 e 1995, fomos trabalhar em Cuba, em pleno Período Especial, convidados pela Unión Nacional de Artistas de Cuba (UNEAC) para ministrar seminários, oficinas e concertos. Era o período dos “*balseros*”<sup>1</sup>, e a situação econômica certamente não era das melhores. De todos os modos, desenvolvemos nossas atividades, e notei quão grande era a curiosidade dos cubanos pela música, digamos, europeia – ainda que na verdade a nossa fosse bastante “contaminada”, mas ainda assim muito distante do que eram as tradições cubanas. Mas o que mais me chamou atenção foram os resultados das classes de Alandia, a relação humana que rapidamente estabeleceu com os alunos e a grande eficiência conseguida com poucos dias de trabalho. Seguramente não foram classes *ex cathedra*, e provavelmente o caráter dos cubanos e sua disponibilidade facilitaram as coisas, mas creio que o grande fator motivador foi sua experiência didática eficaz, aberta e disponível. Já houve grandes músicos que não sabiam como ensinar e grandes educadores de um nível musical bastante relativo. Edgar Alandia, com sua independência de ideias e de juízo, seu valor estético e sua humanidade, sintetiza em si grande capacidade didática e criativa.

---

<sup>1</sup> N. do T.: *Balseros* eram as pessoas que tentavam fugir de Cuba na época do regime totalitário, utilizando balsas improvisadas para alcançar outros países, principalmente os Estados Unidos.



# Sobre a obra do compositor boliviano Edgar Alandia Cañipa

*Luigi Pestalozza*

Alandia é boliviano, mas não leva consigo, nem leva sua música, a tragédia implacável de seu povo, de seu país. Não vive exibindo “musicalmente” o que acontece lá, nas montanhas bolivianas onde nasceu nos meados do século passado.

Acaba sendo difícil desarraigar-se, mesmo para quem estudou longe, como o fez Alandia, em Roma. Alandia, por sua vez, não quer perder suas raízes, que se conservam em suas obras para serem utilizadas de maneira original e, assim, sua música se faz música de fronteira, música de um autor que, entre culturas diferentes, segue adiante, muito atento para não cair em levandades. Seguindo essa ética de trabalho há anos, Alandia tem atuado em diversos países, entre eles Itália, Bolívia e Bélgica. É interessante observar a clareza com a qual Alandia rechaça a tentação dos modismos compositivos europeus e a precisão com a qual utiliza as linguagens e as técnicas aprendidas nas metrópoles musicais da Europa; clareza e precisão que evitam o “estilo” de ser submetido pela retórica de suas fontes latino-americanas, às quais não renuncia.

Em Antes, por exemplo, o jogo compositivo revela uma atitude de pensamento e de expressão dos sons muito típica da música popular andina, pelas simetrias e outros elementos. Mas o trombone de Schiaffini (a quem o divertimento foi dedicado) não imita o folclore ou seus elementos, mesmo que, de todos os

modos, ouçamos que o trombone se “diverte” com eles. Por isso, falando de si mesmo e de algumas de suas obras apresentadas em um concerto, Alandia afirmou que: “os trabalhos que se apresentam são resultado dos estímulos e das contradições do ser latino-americano hoje, e esses fazem parte de uma série de reflexões sobre os parâmetros lógicos (incluindo às vezes questões elementares andinas através do som, o som como manifestação de um estado psicológico determinado por uma natureza macroscópica e pelas tristes condições existenciais). Uma busca, em suma, de si mesmo. Por isso, em cada uma das obras estão fundidos o fazer musical e os fazeres pessoais, fazeres pessoais complicados, delicados, que confirmam suas origens culturais sem se confundir com elas mesmas, mas que buscam mais exatamente o fazer musical, em suas margens de objetiva participação em uma cultura musical adquirida e aceita através das diferenças: a própria identidade. Por isso mesmo, a música vem antes de tudo, e me refiro às peças do álbum *Studio – gravado pelo grupo instrumental Nuove Forme Sonore em 1980 para o selo Edipan –*, que não se pode de nenhuma maneira sintetizar através de uma fórmula única: o elemento comum é uma ‘atitude compositiva’, que é uma maneira de pensar a música, mais que a música por si só.”

É frequente nas obras de Alandia, por exemplo, uma memória estruturalista. No entanto, a presença insistente, perceptível e evidente das estruturas sonoras, às vezes engendradas por um único som, não produz uma organização estrutural da peça, mas segue uma articulação de figuras ou episódios que retornam ao material inicial segundo simetrias características do folclore musical andino. Por isso, é preferível falar de pontos de referência sonoros, harmônicos e tímbricos, ao redor dos quais se move um tipo de material feito de figuras de vários aspectos, de muitas alusões sintáticas, como se um certo movimento evocativo e exploratório musicalmente aberto buscasse não já um contraste, mas uma integração musical cultural com aqueles imprescindíveis pontos de referência. Daí a sensação: a música, antes de tudo... se sente. Tal interdependência discursiva (de grande respiro formal) dá lugar a um novo tipo de “recitativo”: a música se transforma no lugar onde, com instrumentos, sons, relações entre materiais, melodias e atitudes típicas de culturas musicais distintas, se “recita” uma música que busca a si mesma, ou seja, sua realidade ou, se queremos, sua verdade. Por isso mesmo, não bastam somente os esquemas compositivos derivados de uma história da música que interessa somente a uma parte dos homens, os europeus; por isso mesmo, é verdadeira e real a comparação que faz o compositor (dono das técnicas de composição desenvolvidas) com os

pontos fixos, inalienáveis e, por isso mesmo, verdadeiramente de referência de seu mundo musical.

Mas se o estilo compositivo de Alandia é facilmente reconhecível em *Antes e Tu avrai delle stelle* como nessuno ha, esse fato não depende apenas de referências andinas. Na verdade, nessas duas composições, essas referências andinas perdem sua imagem popular. Sem embargo, suas características e sua estrutura obrigam a linguagem adotada por Alandia a um comportamento preciso, que é o da música moderna desenvolvida até o pós-modernismo. Essa linguagem é utilizada por Alandia, mas sem se identificar com ela, defendendo seu estilo pessoal. De fato, sua linguagem não “soa” subalterna, derivada ou homologada, ainda que participe da história da música e todas as suas problemáticas; são os “enredos” dessa história musical que o preservam de uma confusão de papéis, de identidades culturais, porque na linguagem do compositor boliviano é o próprio som que o distingue e o separa da música europeia moderna, com a qual, ao mesmo tempo, compartilha todas as vicissitudes. O som do compositor nos remete sempre à Bolívia e, por isso mesmo (como agora se pode entender melhor), Alandia, músico de fronteira, pôde citar para si os versos de Neruda: “he llegado hasta aquí con todo lo que vino conmigo”<sup>1</sup>, comentando: “nesses versos de Neruda pode-se compreender o significado e a problemática do ser latino-americano de hoje, do cidadão da dramática realidade do Terceiro Mundo: protagonistas, espectadores e testemunhas mudas, chegamos aqui com todo o peso da herança social e cultural que nos deixaram as imponentes civilizações locais, os 400 anos de colonização espanhola e o preço terrível da fome pago ao neocolonialismo do império capitalista”. Por isso, mesmo quando não é nem reconhecível nem explícita, a relação com o modo andino de pensar a música é a base do “pensar”, ou seja, da organização dos sons, das obras, do modo de confrontar-se e de interpretar a música de hoje, no mundo de hoje, um mundo multifacetado, não mais concêntrico. Isso, além da própria música, é o que comunica a música de Alandia.

---

<sup>1</sup> Cheguei até aqui com tudo o que veio comigo.

# 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.

# **Sobre *Como una luz de invierno a mi lado***

*Anne-Marie Turcotte*

## **O som autógeno**

Há casos em que a terminologia utilizada na tradição analítica e na crítica musical pode ser pouco adequada e até insuficiente. Quando se trata de uma obra em que não exista nem narração, nem descrição, nem processos formais que se possam reconhecer, é então necessário abandonar as ferramentas analíticas usuais para começar a procurar por outros elementos ou, pelo contrário, não procurar nada, já que poderíamos nos encontrar frente a peremptória afirmação de uma condição, simplesmente, de existir: a condição do som que gera a si mesmo.

Deve-se aproximar de *Como una luz de invierno a mi lado* com as mãos vazias, com um sentido de assombro perdido e a disponibilidade do neófito. Todos os parâmetros saltam. O ouvinte que, mais ou menos conscientemente, tentar reconstruir um desenvolvimento formal baseando-se em esquemas já conhecidos ou caminhos já recorridos encontrar-se-á capturado por outro tipo de processo e transportado até novos horizontes. O tempo perde seu significado estrutural para identificar-se com o espaço, contentor indefinido e imutado do som, autógeno, ao princípio, e gerador de impulsos e eventos sonoros, mais tarde.

## No princípio era o ré: som gerador e som de fundo.

Sem querer se aprofundar na psicologia da música, pode ser interessante ler o que o autor escreve acerca do ambiente sonoro em seu breve ensaio *Escribir música*. “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?” Essa citação não nos é útil, de maneira específica, para a compreensão dessa peça em particular, mas ela nos introduz a um componente constante na música de Alandia: a busca da expressividade no próprio som.

Em Como una luz de invierno a mi lado, as figuras utilizadas para lograr a ideia e a atmosfera do som contínuo são múltiplas e multiformes. A multiplicidade é a essência do som na sua função de som gerador: cada “evento” (mais ou menos sessenta impulsos sonoros, dependendo da maneira em que se considere a sucessão dos mesmos), suas figuras e suas variações assumem, então, o significado daquele único som que está no princípio de cada evento sonoro sucessivo.

Dessa maneira, se, ao se iniciar o ré tenuto da clarineta, esse funciona como gerador dos sons sucessivos dos outros instrumentos, na anunciação de um princípio de escala cromática o mesmo ré se transforma no gerador de si mesmo nas articulações imediatamente sucessivas de nota ribattuta, trinado e acciacaturas de várias notas especulares em relação ao ré e, pouco a pouco, de pequenas figuras construídas sempre ao redor do centro ré.

De todas as maneiras, a tipologia das figuras e suas variantes acabam sendo elementos marginais, sendo pouco importante definir detalhadamente a evolução de cada figura. Ao ouvir a obra, a atitude principal é a de seguir de perto, e pouco a pouco, o princípio da autogeração do som, princípio presente a todo momento e verdadeira matriz da obra.

## Irradiação

As alturas são escolhidas, e procedem de uma maneira coerente, segundo um critério a que chamaremos “irradiação”: os campos harmônicos sucessivos ao impulso sonoro primário incluem as primeiras notas da escala cromática de

ré, primeiro descendente (compassos 1 e 2) e logo ascendente (compassos 3 e 4) (Fig.1):

**Fig. 1.** Compassos 1 – 6 da peça Como una luz de invierno a mi lado de Edgar Alandia

- 1 -

♩. 40-42 ca.

The image displays a musical score for measures 1 through 6 of the piece 'Como una luz de invierno a mi lado' by Edgar Alandia. The score is arranged for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and piano. The tempo is marked as '♩. 40-42 ca.'. The piano part includes the instruction 'piano sempre'. The string parts feature various dynamics such as *ppp*, *mf*, *f*, and *pp*. There are also some handwritten annotations and a '5' above the first measure of the string parts.

O conjunto de variações e modificações das figuras que seguem gerará, espontaneamente, uma segunda aparição de irradiação, a nota lá (compasso 21 – Fig. 2),

Fig. 2. Compassos 19 – 21 da peça Como una luz de invierno a mi lado de Edgar Alandia

para voltar ao ré (compassos 29 e 30 – Fig. 3).

Fig. 3. Compassos 28 – 30 da peça Como una luz de invierno a mi lado de Edgar Alandia

A interdependência dos polos de irradiação fica evidenciada nos momentos em que ambas estão presentes (do compasso 32 ao 44 – Fig. 4):







The image displays a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is arranged in six staves, labeled from top to bottom as Flute (Fl), Clarinet (Cl), Piano (Pf), Violin (Vln), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The music is written in a complex, rhythmic style with many notes and rests. Dynamic markings such as *p*, *mp*, and *f* are used throughout. A measure number '45' is printed in the upper right corner of the score. The notation includes various articulations and phrasing slurs.

O processo de irradiação se mantém ao longo de toda a peça, exceto, por razões óbvias, nas passagens de acciacaturas de harmônicos naturais das cordas e nos raros e breves momentos nos quais, como própria consequência da irradiação, as figuras instrumentais se esfumam momentaneamente, distanciando-se das instâncias de ré e seu complemento lá. Dessa maneira, o processo de irradiação é considerado e utilizado, nas suas mais intrínsecas possibilidades, como fio condutor. Em seu aspecto global, a obra é como uma observação das possibilidades de autogeração e autotransformação do som.

A consequência de um trabalho tão direto sobre o som não pode ser outra que a consideração da efetiva relação entre o compositor e o intérprete, dois agentes estreitamente ligados, igualmente partícipes do processo que traz à luz uma realidade sonora: o compositor como divulgador da evolução natural dos impulsos e das figuras sonoras, e o intérprete como quem leva a cabo, paulatinamente, a transformação de cada elemento por si mesmo. Ao compositor correspondem as escolhas primárias dos elementos e de seu desenvolvimento, elementos nos quais não é tanto o gesto ou a figura que geram a dinâmica, senão a dimensão dinâmica que forja os gestos e as figuras. Tanto é que, em situações em que os elementos específicos pareçam ao ouvido impulsos geradores de som, não é a figura que determina o papel, senão o conjunto das situações e das dinâmicas nas quais tais elementos se encontram.



A articulação dos silêncios respeita tal princípio: na dialética de cada instrumento, o silêncio é um ulterior elemento gerador, o húmus de que se nutrem os elementos sonoros para deitar raízes, definir-se, desenvolver-se e reagir. Um espaço, então, não de silêncio, mas de escuta profunda, no qual revive a ideia de silêncio-respiro, para o qual seguramente contribui a ressonância natural e contínua do pedal tonal do piano, utilizado em boa parte da obra e que colabora para o equilíbrio entre incisivos, frases e silêncios.

Para tanto, a narração se desenvolve num contexto que não apresenta pausas-silêncio; a única pausa-silêncio (compasso 101 – Fig. 5) indica o início do fim.

Fig. 5. Compassos 100 – 102 da peça *Como una luz de invierno a mi lado* de Edgar Alandia

The image shows a page of a musical score for measures 100, 101, and 102. The score is arranged in a system with five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vno.), and Viola/Vcello (Vla/Vc). Measure 100 is marked with a large '100' at the beginning of each staff. The piano part (Pf.) features a complex texture with many notes and rests, including a section with a 'p' dynamic marking and a 'ped.' (pedal) marking. The violin and viola/cello parts also have complex textures with many notes and rests. The flute and clarinet parts have fewer notes, with some rests. The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, p, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions (ped., pont.).

Assim, em um ambiente sem silêncios, cada instrumento é constantemente guiado pelos impulsos de, pelo menos, outro instrumento, e absorvido num fio condutor constante, que permite variações e mudanças de figuras quase imperceptíveis.

### Concertando a metamorfose

Considerando-se que, como na melhor tradição camerística, a importância de cada instrumento é absolutamente igualitária, deve-se notar que o sentido de conjunto é totalmente necessário. Seguindo-se com coerência a lógica da

metamorfose, atribuem-se ao piano intervenções nas quais frequentemente seu timbre próprio está camuflado de tal maneira que não é reconhecível. A escritura pianística, neutra desde o ponto de vista tímbrico e instrumental, pareceria construída quase que seguindo a necessidade de dissimular sua sonoridade, para não exacerbar seu papel concertante, que de todos os modos é o papel que desempenha, como pede a tradição. É ao piano que toca o gesto inicial, ainda que seja um gesto mudo (baixar as teclas sem soar, ao mesmo tempo que se pressiona o pedal tonal); a ele toca reanimar o movimento depois de uma fermata, e é ao piano que é dada a maioria dos gestos que se intercalam às figuras dos demais instrumentos. Assim, por exemplo, se sobre uma última nota da clarineta inicia-se uma intervenção das cordas, encontramos sempre o piano no papel de amortizar com um gesto a diferença tímbrica das intervenções dos instrumentos e, ademais, a cada vez que isso acontece, os gestos pianísticos são sempre diferentes dos anteriores, criando uma contínua dissolução e dissimilando o timbre dos demais instrumentos. E, como as figuras se transformam dissolvendo pouco a pouco um gesto dentro de outro, o mesmo acontece com os conjuntos de figuras que, inserindo-se pouco a pouco entre elas, modificam-se gradativamente com combinações sempre diferente entre si.

As indicações dinâmicas têm um papel muito importante nesse processo, pois elas coincidem, como indicamos mais acima, com os gestos e os diferentes impulsos instrumentais. É particularmente significativa a atenção que o compositor dedica aos sons de fundo, nos quais as mudanças se dão pouco a pouco, o que permite um grande equilíbrio entre o fundo e os impulsos sonoros. Nesse sentido, é notável como, frequentemente, o piano mantém uma sonoridade inferior à dos demais instrumentos, o que contribui com a camuflagem de seu timbre. São exemplos disso os clusters de união entre intervenções dos outros instrumentos, clusters que têm a função de esconder seu timbre ou de sinalizar o recomeço do caminho depois de uma fermata, mas nunca uma função percussiva que, de outro modo, representaria um signo de ruptura na continuidade do som. Dessa maneira, a percepção do tecido vem facilitada precisamente através das intervenções do piano.

As figuras instrumentais são, em geral, idiomáticamente naturais, mas refletem, mais que processos instrumentais, processos de elaboração sonora. Referem-se mais ao som que à instrumentalidade, com a exceção das figuras-pedal, pensadas e confeccionadas sob medida para cada instrumento. Essas figuras garantem, quase sempre através da percepção contínua de um fundo, a percepção de uma sugestão primária do som e a amplificação dos impulsos

fortemente reverberados, tudo isso determinando a caracterização do ambiente e de algumas peculiaridades sonoras de uma maneira mais incisiva do que poderiam fazê-lo as ressonâncias do pedal tonal. Isso chega ao ponto de tornar surpreendentes algumas sonoridades obtidas, dando a sensação de um grupo instrumental muito maior que um de apenas cinco instrumentos.

Particular é o uso das cordas, quase sempre utilizadas como conjunto, quase como se fossem um só instrumento. Os raros e breves momentos de “solo” são como restos das intervenções precedentes ou como elos entre intervenções diferentes. Flauta e clarineta gozam de maior independência e liberdade de movimento. O piano assume um papel multiforme, ainda que tecnicamente menos comprometido, como já dito: caixa de ressonância do resto do conjunto, justamente pelo uso quase constante do pedal tonal. Quando não se usa esse pedal, o som se torna menos transparente não só para o piano, mas para todos. Em suma, os papéis que o piano realiza são de reverberação, prolongamento do som, “fechamento” de seções e, finalmente, o papel de “concertatore”.

O ator principal é sempre o som, cujo jogo o compositor deixa desenvolver com autonomia. Para tanto, é útil a ausência de um pulso, substituída pelo impulso sonoro, único motor da ação. Isso é refletido pela indicação metronômica da obra, demasiado baixa para gerar uma pulsação, mas, por sua vez, adequada ao conceito de impulso como único fator de movimento.

É óbvio que a ideia de compasso existe simplesmente em função das alterações e como suporte ao jogo de conjunto; uma função análoga é atribuída às fermatas, que impõem momentos nos quais se deve brindar uma particular referência a um “concertador” guia. O fato de haver-se superado o conceito de pulsação constitui, de fato, a superação da necessidade de um clímax, pois é difícil que em um processo de metamorfose contínua exista um ponto culminante. Ainda que o último gesto tenha uma característica conclusiva, ao final da peça, esta poderia tranquilamente recomeçar sem, por isso, dar a impressão de repetição, quase como a continuação natural do processo de transformação do som e da luz.

# Abrasadora quietude, distantes altiplanos: a poética sonora de Edgar Alandia

*Javier Parrado Moscoso*

## Introdução

[...] o que a mim me interessa é o som, a música como descobrimento... então, o que eu faço é trabalhar tentando imaginar e descobrir coisas diferentes que soem, que eu não conheço... e a esperança é que alguma pessoa do público, com sorte, tenha esse mesmo interesse; então essa exploração, este caminho, se fará com companhia, junto a alguma outra pessoa [...]<sup>1</sup>

A música não comunica emoções, ela provoca emoções. O compositor boliviano Edgar Alandia (Oruro, 1950) confessa que essas ideias sobre a música estão mais próximas da neurologia que da crítica musical, e se subscreve a elas. Interessam-lhe a física do som e seus efeitos no ouvinte. Interessa-lhe também a linguagem musical entendida como um jogo, quer dizer, como uma série de regras ou convenções que compartilham compositor e ouvinte.<sup>2</sup>

No núcleo do pensamento musical de Alandia jaz uma contínua reconstrução dos caminhos que conduziram a suas descobertas: sua visão da composição traz de volta algo muito antigo, o prazer de se brincar com a música. No inexorável

---

<sup>1</sup> Entrevista com o compositor, músico e regente de orquestra boliviano Edgar Alandia, realizada pela jornalista Maria Carolina Caiafa. Harmonia: <https://www.youtube.com/watch?v=P4TVD7CUlb0>. Último acesso: 6 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Vargas, Rubén. “Escuchar con los nervios”. En La Razón, 2 noviembre de 2014, La Paz, Bolivia.

fluir do tempo, entre os perigosos umbrais da memória e do esquecimento, a organização dos sons deve permitir ao ouvinte descobrir intuitivamente essa faceta lúdica, intuindo as regras do jogo no preciso instante em que se exerce uma audição ativa. A música, efetivamente, pode se desdobrar, ramificar, organizar e revelar frente ao ouvinte, que dosifica a informação que escuta.

## Sinais sonoros

Há décadas, Edgar Alandia propõe, em sua faceta pedagógica, o desenvolvimento de vários conceitos. No presente contexto, utilizaremos somente três: “sinal sonoro”, “transformações” e “proporções”. Nesse sentido, existem eventos musicais que, por sua natureza, são imediatamente reconhecíveis e memoráveis, graças à sua simplicidade e singularidade. Para o ouvinte, são “unidades perceptíveis”; para o músico, configurações sonoras primárias; para o melômano, são aqueles fragmentos que se escutam nas músicas de muitas culturas, tradições e estilos musicais.

Paradoxalmente, esses sinais podem existir fora de contextos estilísticos, deixando de ser arquétipos musicais ou figuras retóricas. Podem libertar-se de tais associações ou, melhor dito, podem ser libertados pela vontade do compositor dentro de um organismo musical autorreferencial. A história da música do século XX, a partir do pós-serialismo, mostra que se pode construir um material e realmente transformá-lo, criando processos de composição fora das restrições dos automatismos e visões fetichistas de material. Joguemos agora com uma analogia gráfica e imaginemos uma sinestesia entre geometria e música a partir de dois fenômenos, um gráfico (a linha, sendo a “sucessão contínua e indefinida de pontos” em uma dimensão única<sup>3</sup>) e outro acústico (a transformação gradual que existe entre ritmo, altura e timbre<sup>4</sup>).

“A capacidade de informar”<sup>5</sup> é apresentar ludicamente uma substância musical, revelando-a ao ouvinte com sinais, marcos, giros, paradas, bifurcações, etc. Essas conformações auditivas primárias vão-se desdobrando, transformando, justapondo, reagrupando, superpondo e formando outras mais complexas

<sup>3</sup> Tomado do dicionário da Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?id=NMmmxZf>. Último acesso: 19 de outubro de 2017.

<sup>4</sup> Rhythm / Pitch Duality: hear rhythm become pitch before your ears: <http://dantepfer.com/blog/?p=277>. Último acesso: 14 de junho de 2015.

<sup>5</sup> Frase usada por Alandia em suas classes de composição.

graças a códigos que fazem o fluir musical coeso. Assim, Alandia sustenta que cada obra deveria revelar tais códigos gradualmente, insinuando as regras do jogo.

### **Pontos, linhas e constelações**

Glissandi, trêmolos, trinados e notas repetidas, por exemplo, são eventos acústicos arquetípicos, sinais e marcos sonoros gerados pela transformação de uma configuração perceptiva primária: o som prolongado (a linha, em termos gráficos). Uma nota, um complexo sonoro, um acorde, um harmônico, uma nota em pizzicato, um golpe num idiofone – na verdade, qualquer som – podem ser manifestações da mesma categoria estrutural, desde que sejam claramente sustentadas ou articuladas por um lapso de tempo suficiente. Complementariamente (palavra constante no discurso de Alandia), se se limita drasticamente sua duração, esses sinais serão catalogados auditivamente em outra configuração perceptiva primária: o ponto.

A velocidade de transformação que nos leva de um estado sonoro a outro, modulada (em termos acústicos) por uma proliferação interválica, nos conduz a outros dois sinais acústicos muito caros a Alandia: o glissando (ou acumulações de glissandi) e uma aglomeração rápida de notas ou de harmônicos naturais nos instrumentos de cordas. É, na realidade, uma constelação de parciais da série de harmônicos. Podemos, assim, explorar esses sinais com profundidade, a partir da natureza mesma do som. Ali reside a noção acústica da cor, que é a somatória de harmônicos, a constelação de microeventos que se transformam qualitativa e quantitativamente. Do ponto de vista do espectralismo francês, esse fenômeno sonoro é um modelo estrutural que substitui os princípios do pensamento motivico-temático (harmonia, melodia, ritmo e seus arquetipos formais) e os automatismos do pensamento serial.

## O controle das proporções

[...] descobri em mim mesmo um modo de ver e pensar simetricamente.<sup>6</sup>

Essas relações [entre os sons] – diz – são, talvez, o único que verdadeiramente “comunica” a música.<sup>7</sup>

A proliferação, distribuição, dispersão, coesão, justaposição, encadeamento e superposição de sinais estão relacionados, na música de Alandia, com a criação de uma ferramenta capaz de controlar simultaneamente as proporções de transformação sucessiva e de distribuição.

Simplifiquemos essa ferramenta para entendê-la a partir das relações que se estabelecem com proporções de tipo binário. Por exemplo, uma grande variedade de durações podem ser simplesmente concebidas para ser escutadas e recordadas estatisticamente em duas categorias complementárias: curtas e longas. A relação de configurações mais complexas pode igualmente conceber-se, mediante polarizações de dois estados sonoros: periódicos e aperiódicos, complexos e simples, estáticos e dinâmicos.

Uma das obras mais recentes de Alandia foi escrita para oito contrabaixos, em 2014, e estreada por Ludus Gravis, grupo criado pelos virtuosos do contrabaixo Stefano Scodanibbio e Daniele Roccato, em 2010. A partitura, que tem um título bastante irônico, Concerto Grosso, servirá para exemplificar várias instâncias do “pensar em termos sonoros”.

Restringindo o campo de estudo ao som controlado pelas relações abstratas entre intervalos, dois processos simultâneos são evidentes na unidade perceptiva da figura 1. Na dimensão rítmico-figural, existe uma tendência à diferenciação de duas categorias perceptivas – dois sinais sonoros – de imediata identificação: o giro (ou appoggiatura, expressando a dimensão linear do intervalo) e um ponto sonoro (o staccato, como faceta vertical do intervalo).

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=P4TVD7CU1b0>. Último acesso: 6 de abril de 2015.

<sup>7</sup> Vargas, Rubén. “Escuchar con los nervios”. Em *La Razón*, 2 de novembro de 2014, La Paz, Bolivia.

**Fig. 1.** Compasso 6 do Concerto Grosso de Edgar Alandia



**Fig. 2.** Compasso 28 do Concerto Grosso de Edgar Alandia



**Fig. 3.** Compasso 41 do Concerto Grosso de Edgar Alandia



**Fig. 4.** Compasso 57 do Concerto Grosso de Edgar Alandia



Em segundo lugar, está claramente proposto, no campo abstrato dos intervalos, um desdobramento de duas relações binárias complementárias com uma simetria gerada pelos seguintes intervalos: 7<sup>a</sup> maior – 2<sup>a</sup> menor e 2<sup>a</sup> maior – 7<sup>a</sup> menor, nos pontos, e 7<sup>a</sup> maior e 6<sup>a</sup> menor com suas respectivas inversões (2<sup>a</sup> menor e 3<sup>a</sup> maior), nos giros de appoggiatura.



Resumindo, temos três intervalos de tamanho similar (quarta, trítone e quinta) que não têm grande incidência na unificação do campo de alturas. Estatisticamente, são dominantes em toda a obra oito intervalos proporcionalmente similares: 7<sup>a</sup> maior, 7<sup>a</sup> menor, 6<sup>a</sup> maior e 6<sup>a</sup> menor, com seus complementos: 2<sup>a</sup> maior, 2<sup>a</sup> menor, 3<sup>a</sup> maior e 3<sup>a</sup> menor. As unidades perceptivas das figuras 2, 3 e 4 são uma mostra representativa do encadeamento dos intervalos e sua materialização em sinais sonoros. Nesses quatro exemplos, os dois sinais acústicos estão fixados num registro e designados com proporções de duração que permitem que as relações interválicas soem. Não obstante, o intervalo pode ficar numa esfera abstrata, no momento em que for absorvido por um processo cujo objetivo expressivo seja o som. Nessa via de exploração, recordemos o fenômeno acústico da transformação gradual entre ritmo, altura e timbre, para explorar o início do Concerto Grosso e o sinal classificado como linha.

A figura 5 apresenta algumas das possibilidades transformacionais da linha. Alandia cria complexos sonoros que transcendem as relações interválicas, com uma acumulação de articulações em cada evento. No primeiro compasso, seis contrabaixos em registro grave articulam um cluster com trinados perto do cavalete, com uma grande pressão de arco; em outras palavras: trinado – ponticello – *fff*, gerando uma banda de ruído de tal densidade que em suas posteriores transformações será fácil se registrar na memória. Estamos efetivamente frente a uma nova unidade perspectiva, convertida em um sinal mais complexo e de uma hierarquia estrutural superior.

O primeiro contrabaixo interpreta outra possibilidade de exploração tímbrica da linha, muito característica do catálogo de Alandia, que é a alternância entre uma fundamental e algum de seus harmônicos mais próximos. Uma operação similar é tocar um som prolongado sul ponticello, gerando um som de espectro não-harmônico com o ponticello extremo.

**Fig. 5.** Compasso 1 do Concerto Grosso de Edgar Alandia



### Agrupamento e reconfiguração

A primeira unidade perceptiva analisada (Fig. 1) sofre, no compasso 14 (Fig. 6), uma metamorfose, transformando-se em um cluster móvel articulado mediante uma micropolifonia de seis contrabaixos. É, na realidade, uma superposição da mesma lógica de montagem linear que ocorre nos processos da já mencionada unidade perceptiva. O material linear é transformado polifonicamente em um novo sinal acústico, percebido como a interrupção de um sinal complexo.

**Fig. 6.** Compasso 14 do Concerto Grosso de Edgar Alandia  
(ler tudo em clave de fá)



A partir desse instante, inicia-se uma busca de coesão em duas vias: a transformação interna nas reexposições subsequentes e a limitação da expansão temporal desse evento para condensá-lo em uma unidade acústica memorizável. É preciso, neste ponto da análise, apresentar uma conclusão acerca de uma das facetas desse “pensar através do som”: quando a audição se focaliza no seguimento de uma unidade perceptiva, talvez intuitivamente selecionada, provoca-se um estado de tensões muito dinâmico entre o efêmero e a memória.

Nesse sentido, a figura 7 revela uma estratégia que esclarece a informação retida na memória. Em primeiro lugar, o sinal sonoro a que chamamos cluster móvel sofre uma pequena contração e uma subsequente transformação de duração similar. Estamos dentro de um processo de justaposição aditiva, que ordena essas duas reaparições junto a dois outros sinais. O ponto é expresso como um acorde de construção simétrica em pizzicato, e a linha como um complexo sonoro de altíssima densidade tímbrica lograda pela acumulação de articulações, sinal derivado do início da obra.

Essa montagem linear, ademais, está superposta a uma operação de transformação que dispersa momentaneamente o evento linear do compasso 6 (Fig. 1), dinamizando assim as relações internas dessa textura. Essa nova conformação sonora (Figs. 6 e 7) é funcionalmente convertida em um marco formal ao estender-se por uma só vez, e durante aproximadamente cinco compassos, anunciando, assim, o final da obra. O fechamento da peça acontece através de um processo no qual uma complexa textura polifônica converge para uma montagem linear na qual todos os sinais acústicos são justapostos.

Fig. 7. Compassos 18-19 do Concerto Grosso de Edgar Alandia



### Algumas conclusões

Vejam, primeiramente, algumas das possibilidades da instrumentação do Concerto Grosso. O contrabaixo é um instrumento que favorece naturalmente a produção de um espectro tímbrico muito rico, e o grupo de oito contrabaixos é um metainstrumento altamente maleável, capaz de uma enorme expansão de registro, com a possibilidade de um minucioso controle do espectro sonoro. Por exemplo, quando se pede aos músicos articulações de arco muito simples tocadas numa dinâmica adequada, manifesta-se imediatamente o fenômeno dos “sons diferenciais”, ou “sons de Tartini”, batimentos e sonoridades similares aos multifônicos. A sonoridade da obra está deliberadamente próxima do resultante sonoro de vários instrumentos de sopro da área andina boliviana.<sup>8</sup> A partitura e a gravação da obra comprovam claramente o uso eficiente de uma notação sem as complicações existentes em várias partituras de Helmut Lachenmann, por exemplo. A notação favorece essas resultantes sonoras graças a um contínuo reagrupamento dos oito contrabaixos desde o solo até variados subgrupos camerísticos, com um refinado trabalho na seleção das articulações para controlar o espectro sonoro.

Uma imagem é a melhor maneira de encerrar essas conclusões. A figura 8 traz um panorama dos sinais acústicos primários (linhas, pontos e constelações) e suas reconfigurações criando eventos complexos, evitando sua desagregação e

<sup>8</sup> O físico e músico belga Arnaud Gérard disse: “Toda uma gama de pinkillos atuais nas zonas andinas rurais da Bolívia, principalmente em tempo de Carnaval, são tradicionalmente tocados com este ... som multifônico ‘redobrado.’” Ver bibliografia.

limitando sua expansão temporal. Aí vemos processos de distribuição, superposição e justaposição da matéria sonora, junto a um claro encadeamento horizontal, vertical e transversal dos oito intervalos dominantes na obra.

**Figura 8.** compassos 77 – 80 do Concerto Grosso de Edgar Alandia



As ferramentas criativas analisadas neste artigo permitem estabelecer uma rede de relações que incluem a transformação, encadeamento e criação de uma hierarquia de sinais e, portanto, abrangem dois problemas sempre latentes em todo processo musical: saturação e entropia, que resultam em uma percepção confusa.

Está aberta também a possibilidade de arriscar-se a explorar os limites da compreensibilidade dos códigos de criação musical, na contínua busca daquelas sonoridades tão excepcionais quanto efêmeras.

## Referências

ALANDIA CAÑIPA, Edgar: **Concerto Grosso**. Para 8 contrabajos. 2014.

\_\_\_\_\_. **...como se sueña de la rosa y del viento**. Para orquesta. 1998-2009.

\_\_\_\_\_. **...iba por los montes...mientras yo dormía**. Para violín y live-electronics. 1998.

\_\_\_\_\_. **Piccola serenata per due**. Para violoncello y piano. 1998.

\_\_\_\_\_. **se me ha perdido ayer... el canto de las estrellas**. Para flauta, clarinete en si bemol, violín, viola y violonchelo. 1993.

\_\_\_\_\_. **Arie sospese**. Para vibráfono y orquesta. 1990.

\_\_\_\_\_. **Altro**. Para flauta, clarinete en si bemol, fagot, vibráfono, percusión, violín, viola y violonchelo. 1985. Edipan. Roma.

\_\_\_\_\_. **tu avrai delle stelle come nessuno ha**. Pantomima. Para soprano, flauta, oboe, clarinete, fagot, violines 1° y 2°, viola y violonchelo. 1983.

\_\_\_\_\_. **rocío**. Para violín, violonchelo y piano. Ricordi. 1982

\_\_\_\_\_. **Sajsayhuaman** (suoni per orchestra). Ricordi. 1980.

\_\_\_\_\_. **Grito**. Per voce sola. 1980.

\_\_\_\_\_. **Pampa**. Musica per clarinetto e orchetra. Ricordi 1979.

\_\_\_\_\_. **Studio**. Violino, violoncello, celesta. 1979.

\_\_\_\_\_. **Rumi per Viloncello e piano**. *s/f.*

AUTORI VARI, Donatoni. **A cura de Enzo Restagno**. Torino: E.D.T, 1990.

GÉRARD ARDENOIS, Arnaud. Sonidos pulsantes. Silbatos prehistóricos. ¿Una estética ancestral reiterativa? Em: **Investigación y formación del músico en Bolivia**. La Paz: Fundación Simón I. Patiño y Conservatorio Nacional de Música, 2008.

GRIFFITHS, Paul: **Modern music and after**. Oxford University Press, 2010.

# Edgar Alandia

*Edgar Alandia*

Nasci em Oruro (Bolívia), em 12 de agosto de 1950, tendo passado minha primeira infância na cidade de La Paz, onde meu pai trabalhava no projeto e na realização da reforma agrária do país. As lembranças dessa época me remetem a uma situação particular de enfermidade, que me debilitava e me obrigava a dias de cama, a ter que estar dentro de casa, sentindo-me particularmente frágil e só, em contraste com a natural alegria das crianças da minha idade. Foi nesse período que, havendo aprendido a ler muito cedo, graças à intuição de meus pais, pude desenvolver minha fantasia lendo livros (e não revistas) e imaginando personagens das fábulas de La Fontaine, Grimm, Andersen, etc.

Entre 1955 e 1956, regressamos a Oruro, cidade, situada no altiplano boliviano (3.706 metros acima do nível do mar), na qual comecei a frequentar o Colegio Anglo-Americano, uma escola onde podiam estudar as crianças pertencentes à classe média do país.

No início, sofri muito pela incapacidade de me relacionar com meus companheiros, já que não havia desenvolvido esse costume quando mais novo. Foi então, aos oito anos de idade, que descobri a música, tocando acordeon. Devo dizer que, de todos os modos, meu ouvido estava acostumado à música e estava “bem-educado”, já que meu pai, Orlando Alandia Pantoja, costumava trabalhar em casa ouvindo música desde Mozart até Stravinsky, de modo que meu instinto “musical” estava já presente quando comecei a tocar acordeon de ouvido e com certa facilidade e êxito. Esse feito deu sentido à minha existência

junto a meus colegas de escola, pois despertou simetricamente admiração e antipatia, projetando-me ao que é o mundo real e à dinâmica que nos acompanha por toda a vida.

Depois de um tempo, comecei o estudo de música (piano) com bons resultados, mas com péssimas relações com o mundo dos professores, que me expulsaram da escola de música por “cometer” o delito de compor. Vale a pena deixar claro que minha preguiça crônica me levou a compor música porque estudá-la era mais cansativo. Posteriormente, e de forma paralela ao desenvolvimento escolar, estudei música em uma instituição privada, com grande êxito. Tive inclusive uma apresentação pública em uma universidade, um recital em que toquei não só pequenas obras clássicas para piano, como também minhas próprias composições.

Terminados os estudos na escola regular aos 18 anos, decidi, com inconsciência e atrevimento, que queria estudar para ser compositor. A decisão, recebida com deboche por meus colegas de classe, foi felizmente levada a sério por meus pais, que me deram seu total apoio, enviando-me a estudar no Conservatório Santa Cecilia, em Roma. Minha pobre mãe, Celia Cañipa de Alandia, sofreu muito com esse distanciamento, pressentindo que jamais regressaria ao país.

Os anos de estudo em Santa Cecilia foram duros, porque minha preparação acadêmica na Bolívia fora deficiente. Minha professora de composição, Irma Ravinale, foi de fundamental importância, sobretudo por haver intuído minha preguiça crônica, impondo-me um regime de estudo que me obrigou a render ao máximo de minhas possibilidades. Terminei os cursos de Composição e Regência de Orquestra em 1977 e 1981, respectivamente.

Nesse ínterim, casei-me com uma italiana, Aura Bruni, que não tem muito que ver com música (ela é doutora em Língua e Literatura Espanhola e Francesa), mas que teve a paciência de me suportar e de me apoiar nos momentos de dificuldade.

No ano de 1978, obtive meu primeiro contrato profissional de trabalho, no Teatro da Ópera de Bruxelas (La Monnaie), para trabalhar como pianista e consultor musical do Ballet du Xxe Siècle de Maurice Béjart, com quem forjei uma discreta amizade, mas com quem, sobretudo, aprendi muitíssimo sobre como funciona um grande espetáculo teatral. Nessa temporada de trabalho,



tive, além disso, a sorte de conhecer países como Japão, a URSS e muitos outros, enriquecendo notavelmente minha experiência humana.

Voltei à Itália, no ano de 1978, com a determinação de converter-me em compositor profissional. Escrevi uma obra para clarineta e orquestra, *Pampa*, que ganhou o primeiro prêmio no Concurso Internacional de Composição “Valentino Bucchi”. Esse concurso abriu para mim importantes portas profissionais: a edição Ricordi e a estreia da obra no Teatro Comunale di Bologna.

Entre 1979 e 1981, fui aluno de Franco Donatoni, com quem tive uma péssima relação, mas que me foi muito útil, porque me obrigou a reconsiderar todo o meu trabalho desde um ponto de vista crítico. Nesses momentos, foi precioso o apoio do grande mestre italiano Goffredo Petrassi, que sempre me estimulou a seguir adiante.

A partir de então, minha atividade como compositor se encaminhou favoravelmente e, até o dia de hoje, procede em um passo lento, porque considero importante dedicar o tempo necessário a cada obra sem o afã de estar sempre presente nos festivais ou temporadas de concertos, onde, frequentemente e de alguma maneira, termino estando igualmente.

Vale a pena mencionar alguns excelentes músicos que, com sua arte e experiência, contribuíram para meu desenvolvimento artístico e profissional: Giancarlo Schiaffini, Michiko Hirayama, Jesús Villa-Rojo e os outros membros do Gruppo Strumentale “Nuove Forme Sonore” de Roma, com o qual fizemos música durante mais de vinte anos.

Paralelamente, trabalhei como professor de composição em vários conservatórios italianos, entre os quais posso citar: “Gioacchino Rossini” de Pesaro, “Santa Cecilia” de Roma e, atualmente, o Conservatório “Francesco Morlacchi” de Perugia, além de várias instituições na Europa e América, nas quais ministrei master classes e seminários de composição.

# Edgar Alandia, compositor boliviano

*Guilherme Nascimento*

Edgar Alandia C. nasceu em Oruro, no altiplano boliviano, no ano de 1950, e vive na Itália desde 1970. Esse pertencimento a dois mundos distintos propiciou-lhe a capacidade de ver as coisas sob um ponto de vista único. Quando criança, em sua cidade natal, teve suas primeiras lições de piano, vindo a completar sua formação musical no Conservatório Nacional de Música de La Paz.

Aos dezenove anos, desembarcou em Roma, sem falar uma única palavra de italiano, para estudar composição na Academia Nacional de Santa Cecília com Franco Donatoni, expoente da música de vanguarda italiana. O encontro com uma cultura dominante foi duro, como de fato deveria ter sido – o embate com seu mestre italiano, que tentou forçá-lo a fazer música como ele próprio o fazia, demonstra um pouco das tensões vividas na época.

Para um jovem proveniente de um país rico em culturas ancestrais – culturas que haviam conhecido seu apogeu em um momento de completo isolacionismo, séculos antes da chegada dos espanhóis ao continente –, render-se impassivelmente a uma nova cultura, embora sedutora, seria um ato impensável.

O habitante dos Andes possui uma bagagem cultural milenar que lhe atribui a faculdade de ver o mundo de uma maneira original. Para ele, a cultura europeia é apenas uma outra cultura – atualmente dominante, especialmente por questões políticas e econômicas, mas não por isso mais importante. Apenas

uma grande cultura com valores notáveis que podem ser assimilados e fundidos com sua ancestralidade na medida do gosto e da necessidade. Faltou a Donatoni a grandeza para compreender o mundo de onde Alandia provinha.

Paradoxalmente, desses dois mundos, a Itália conhecemos bem. Mas o que entendemos, nós, por Bolívia? O que conhecemos da música boliviana além dos estereótipos de música folclórica indígena executada por músicos urbanos (não indígenas) em praças e estações de metrô para turistas de todo o mundo? Essas questões podem soar estranhas para os latino-americanos de origem espanhola, mas para nós, brasileiros (e demais leitores de língua portuguesa e inglesa), essas dúvidas talvez sejam pertinentes.

A Bolívia localiza-se no centro-oeste da América do Sul e, assim como o Paraguai, não é banhada pelo Atlântico ou pelo Pacífico, os dois grandes oceanos que circundam o continente. Faz divisa com o Brasil ao norte e leste, Paraguai e Argentina ao Sul, e Chile e Peru a oeste. Sua independência foi declarada em 1809 (treze anos antes da independência do Brasil), mas a república só foi de fato instituída em 1825 (sessenta e quatro anos antes da nossa). Somos um país um pouco mais jovem. Mas quando comparamos nossa jovem cultura com a riqueza cultural ancestral boliviana, percebemos que estamos ainda na primeira infância. O altiplano boliviano, porção oeste do atual território da Bolívia, fazia parte do Império Inca, o maior império americano da era pré-colombiana.

Os Andes são, culturalmente, uma das regiões mais ricas das Américas. Berço de inúmeras civilizações altamente desenvolvidas, notadamente da Inca, a cordilheira dos Andes encontra-se totalmente na América Espanhola. De certa maneira, pela sua impenetrabilidade, os desenvolvimentos científicos e culturais dos povos milenares que ali viviam jamais atingiram o território brasileiro. Vivemos a nostalgia de uma civilização que, infelizmente, não nos pertenceu.

Antes da chegada dos Incas à região hoje denominada Oruro, ali vivia um povo milenar chamado Uru. Os Urus haviam se instalado às margens do lago Poopó, na atual cidade de Oruro, e de lá se espalharam pelo atual território da Bolívia até atingirem o norte do Chile e o lago Titicaca, no sul do Peru. Aos poucos, mesclaram-se com as duas maiores etnias andinas, os Quechuas e os Aymarás, até que a invasão inca e, posteriormente, a espanhola, praticamente dizimaram sua cultura. Restam hoje não mais que algumas centenas de descendentes

Urus na Bolívia e Peru, que há muitos séculos adotaram os idiomas quechua e aymará, além do espanhol.

A concepção atual de música andina mundo afora, ditada pela cultura de massa, tem menos a ver com suas características musicais intrínsecas do que com seu apelo político. Tal concepção foi (e, num certo sentido, é até hoje) governada não tanto pelo prazer da escuta da música em si, mas por características sociais e políticas abstratas supostamente refletidas na atmosfera musical andina, tais como resistência social, luta de classes, ascensão das esquerdas no cenário político latino-americano, etc. Essas características, fortemente presentes nos anos 1960, nada têm a ver com a tradição que aparentemente originou as canções andinas mas, sim, com a época em que tais canções tornaram-se famosas na Europa e, posteriormente, nos EUA. Ou seja, o público foi guiado pelo mercado fonográfico menos pelas características musicais do que pela fantasia social que essa música parecia carregar. O exemplo mais emblemático é a canção (originalmente instrumental) *El Cóndor Pasa*. Composta pelo compositor peruano Daniel Alomía Robles, em 1913, como um número da zarzuela *El Cóndor Pasa*, a canção de mesmo nome ganhou os discos e palcos parisienses através da banda de música andina *Los Incas*, formada por músicos argentinos e venezuelanos. Em 1965, no *Théâtre de l'Est Parisien*, o músico norte-americano Paul Simon ouviu a canção pela primeira vez e pediu permissão para gravá-la. Imaginando tratar-se de uma canção folclórica, Paul Simon acrescentou um texto em inglês e gravou sua voz sobre a versão instrumental de *Los Incas*. A nova versão de *El Cóndor Pasa* (intitulada *If I Could*), lançada em 1970, tornou-se um sucesso internacional e imortalizou as características musicais que passaram a ser consideradas inerentes à música tradicional andina: canções populares com estrutura formal similar às canções populares norte-americanas e europeias, executadas dentro do que se convencionou como certa “atmosfera andina” (instrumentos andinos tocados por grupos latino-americanos vestidos a caráter). O sucesso mundial de *El Cóndor Pasa* foi grande ao ponto de esta ser elevada a patrimônio cultural nacional pelo governo peruano e considerada como o segundo hino nacional do país.

No entanto, no altiplano boliviano e peruano o fazer musical tradicional é, de maneira geral, uma atividade realizada por toda a comunidade. Dito de outra maneira, todos os membros da comunidade têm uma participação ativa na música (que abarca não apenas uma combinação de sons organizados, mas também dança e múltiplas interações sociais), ao invés do modelo ocidental comum hoje em dia, no qual um pequeno grupo executa a música para uma

plateia mais numerosa que a recebe passivamente (embora possa interagir com os sons por movimentos de dança, o público não atua na produção sonora). Nesses locais, onde a música é tradicionalmente realizada de maneira coletiva, verificam-se construções musicais geralmente compostas de longas seções exaustivamente repetidas e pouco contrastantes entre si, o que ajuda na inserção e participação dos membros não profissionais da comunidade. O volume sonoro é geralmente alto, as texturas tendem à homofonia, com pouca clareza harmônica e melódica, e os temperamentos variam de região para região. Há, ainda, uma forte predileção por sons agudos e estridentes. A grande variedade de instrumentos de sopro da família das flautas, tais como *quena*, *tarka*, *siku* e *pinkillos* (há mais de cem tipos diferentes de flautas nos Andes), domina a paisagem sonora, embora outros instrumentos se façam mais ou menos presentes, tais como charango, bombo e, mais raramente, os instrumentos de origem europeia (acordeão e violino).

Teria sido difícil para um garoto boliviano dos anos 50, mergulhado numa cultura milenar, descobrir, na música europeia de concerto, sua vocação? Os valores que atribuímos a certos estilos musicais, bem como o que chamamos de “gosto particular” por certas músicas – e aqui me refiro a uma gama universal de estilos – ou pela sonoridade de certos instrumentos, estão longe de serem universais. Tais julgamentos pertencem, antes de mais nada, à cultura, às referências sentimentais e a características psicológicas individuais. Quando Franco Donatoni lança sobre Edgar Alandia o comentário de que deveria proceder como os italianos de vanguarda, ou voltar a seu país de origem para fazer música folclórica, à parte a tensão social em jogo, ele está levando em consideração apenas um fragmento da situação: a de que, por se tratar de uma cultura com fortes características étnicas, todo nativo dos Andes deveria fazer música andina folclórica, como seus antepassados.

Se a palavra tradição refere-se à transmissão, ao longo do tempo, de um corpo de valores, conhecimentos e costumes socioculturais de um povo, ela em momento algum pressupõe o engessamento de tais hábitos. Uma prática musical antiga não precisa produzir apenas fósseis para se afirmar enquanto tradição. Apesar de todos os esforços para se reconstruir e manter viva determinada tradição, e para fazer com que ela pareça natural aos olhos (e ouvidos) alheios, os traços de artificialidade histórica estarão sempre presentes quando observada de perto. As tentativas de conferir autenticidade a um passado longínquo e de recapturar sua essência original são, ao mesmo tempo, frágeis e contraditórias, pois todo passado emerge apenas como reflexo do presente. A tradição é, na verdade,

um organismo vivo em permanente mutação, constantemente incorporando elementos novos. Sua capacidade de renovação é extraordinária, assim como é extraordinária a capacidade de renovação das práticas modernas quando permitida a incorporação de valores tradicionais.

A tradição andina está intimamente conectada à vivência e memória de Edgar Alandia, e constitui uma parte viva do seu mundo presente. Embora constituída de elementos herdados do passado, ele sabe, como poucos, reconstruí-los e incorporá-los ao seu fazer musical. Seu pensamento musical é simétrico, como são simétricos os padrões pictográficos da Bolívia antiga. Sua música tende a recuperar a estrutura melódica da música andina, baseada na escala pentatônica, que, por sua vez, é constituída por duas sequências simétricas de três notas, geralmente tratadas por adição ou subtração. Seus universos sonoros são misteriosos e seu tratamento do tempo musical é de uma sofisticação ímpar. Sua memória espacial é impressionante. Talvez condicionado pelos imensos espaços das civilizações andinas, espaços estes onde nasceu e cresceu, em sua música praticamente não existe o silêncio. Há sempre som. Seria, como ele mesmo diz, medo do vazio?

# Catálogo de obras

## Obras orquestrais

*Canto de hoy* (1977), para soli (soprano e barítono), coro e orquestra

Texto de Pablo Neruda (extraído de *Los Hombres, Otros Hombres*)

Estreia: junho de 1977

Orquestra e Coro do Conservatório “Santa Cecilia”

Regente: Massimo Paris

Regente do coro: Giuseppe Piccillo

Nota: menção honrosa no Concurso Internacional de Composição “I. Carreno”, Caracas, Venezuela, 1981

*Pampa* (1978), para clarineta e orquestra

Estreia: 17 de junho de 1980, Teatro Comunale di Bologna

Orquestra do Teatro Comunale di Bologna

Cl.: Ezio Zappattini

Regente: Lucas Vis

Ed. Ricordi

Nota: primeiro prêmio no Concurso Internacional “Valentino Bucchi”, Roma, 1978

***Sajsayhuaman*** (1980), para orquestra  
Estreia: 25 abril de 1982, Teatro Malibran  
Orquestra do Teatro “La Fenice” de Veneza  
Regente: Giampiero Taverna  
Ed. Ricordi  
Nota: selecionada para o festival “Opera Prima”, Veneza, 1982

***Arie sospese*** (1990), para vibrafone e orquestra  
Estreia: 2 de junho de 1990, L'Aquila, Itália  
Orquestra Sinfônica Abruzzese  
Vibr.: Maurizio Trippitelli  
Regente: Maurizio Cocciolito

***Paititi*** (1985-1991), para quarteto de cordas e orquestra  
Inacabada

***Sonatina concertante*** (1982), para violino, piano e cordas  
Estreia: 26 de novembro de 1982  
Tbn.: Shalom Budeer, pf.: Eduardo Hubert, orq. de cordas: International Chamber Ensemble  
Regente: Francesco Carotenuto

***A wolf in my living-room*** (1989), para contrabaixo e cordas  
Estreia: 15 de junho de 1992, Centre Culturel Georges-Pompidou, Paris  
Cb.: Bruno Duval, orq. de cordas: Ensemble 2E2M  
Regente: Alain Luvier  
Ed. Ricordi

***... y sigue la escondida senda*** (1992), para viola e pequena orquestra ou voz,  
viola e pequena orquestra  
Estreia: 30 de junho de 1992, Festival Pontino, Sermoneta, Itália  
Texto de Pasquale Santoli e Fraj Luis De León  
Voz: Blas Roca-Rey, orquestra: London Sinfonietta  
Regente: Antony Pay  
Ed. Ricordi

***... como se suena de la rosa y del viento*** (2008), para orquestra  
Inédito



## Música de câmara

***Las espigas*** (1976), para soprano, recitante e percussão

Estreia: junho de 1976, Conservatório “Santa Cecilia”, Roma

Texto de Pablo Neruda (*Las espigas*)

Sopr.: Erminia Santi, perc.: executantes da classe de percussão do Conservatório

Regente: Carlos Molina

***Preghier***a (1979), para soprano e tímpanos

Estreia: 21 de abril de 1979, Castel Sant’Angelo, Roma

Texto de José Parès

Festival “Nuovi Spazi Musicali”, Roma

Sopr.: Elisabeth Tandberg, tímp.: Riccardo Maglietta

***¡Grito!*** (1980), para voz solo

Estreia: 18 de maio de 1981, Teatro in Trastevere, Roma

Festival “Nuove Forme Sonore”

Texto de Pablo Neruda

Sopr.: Michiko Hirayama

Ed. Ricordi

CD *Raíces Americanas*, IRCO 206, Buenos Aires

***Solo*** (1993), para soprano e fita

Estreia: 17 de junho de 1993, Istituto Giapponese di Cultura, Roma

Sopr.: Michiko Hirayama

Ed. Edipan

***de homenaje*** (1993), para soprano e percussão

Estreia: 8 de outubro de 1993, Casa de las Américas, Havana, Cuba

Festival Internacional “La Habana”, Cuba

Texto de Pablo Neruda e Ernesto Che Guevara

Sopr.: Iris Lima

***de homenaje*** (1996), para soprano

Sopr.: Margherita Kim

Versão da obra anterior

**de homenaje** (1999), para soprano e live electronics

Estreia: outubro de 1999, Libreria Bibli, Roma

Festival “Nuove Forme Sonore”

Sopr.: Margherita Kim, live el.: Giancarlo Schiaffini

Versão da obra anterior

**Thaya** (1981), para soprano, flauta, violoncelo, trombone e percussão

Estreia: 18 de maio de 1981, Teatro in Trastevere, Roma

Festival “Nuove Forme Sonore”

Executantes: Gruppo Strumentale Nuove Forme Sonore

**Mutamenti** (1977), para flauta e piano

Inédito

**Cuentos de luna** (2015), para flauta e piano

Estreia: 28 de maio de 2016

Festival “Risuonanze”

Fl.: Tommaso Bisiak, pf.: Reana De Luca

**Brisa** (1981), para flauta, oboé, clarineta e fagote

Estreia: 12 de abril de 1983, Bussi, Itália

Società dei Concerti “Barattelli”

Quartetto Meridies

Ed. Ouverture

LP *Ouverture Ore 20*, Quartetto Meridies

**Phucuy** (1982), para clarineta

Estreia: 11 de maio de 1982, Castel Sant’Angelo, Roma

Festival “Nuovi Spazi Musicali”, Roma

Cl.: Ciro Scarponi

Ed. Edipan

LP *El clarinete actual I*, Producción LIM Records S20/002, Madrid

**Thunupa** (2013), para clarineta baixo

Estreia: 7 de março de 2013, Roma

Ars Electronica 2013

Cl-b.: Guido Arbonelli

***Kunata*** (1990), para clarineta e piano  
Estreia: 28 de outubro de 1990, Madrid  
Cl.: Jesús Villa-Rojo, pf.: Gerardo Laguna  
Ed. Musicinco, Madrid

***Vientos*** (1979), para flauta, oboé, clarineta, fagote e duas trompas  
Estreia: 1º de março de 1981, Teatro Municipale di Sassari  
Executantes: Gruppo di Roma

***Antes*** (1981), para trombone  
Estreia: Festival di Nuova Consonanza, Roma  
Tbn.: Giancarlo Schiaffini  
Ed. Edipan  
LP *Musicisti Contemporanei*, Edipan

***Soundfences*** (1989), para trombone e live electronics  
Estreia: Festival Nuove Forme Sonore  
Tbn. e live el.: Giancarlo Schiaffini  
Ed. BMG  
CD *Il Trombone*, '900 Musica, BMG Ariola, S.p.A. ccd 3003, 1981

***Undfen*** (1990), para trombone e live electronics  
CD *Il Trombone*, '900 Musica, BMG Ariola, S.p.A. ccd 3003, 1981

***Mientras*** (1994), para trombone e live electronics  
Estreia: 24 de novembro de 1994, Rouen, França  
Festival de Musique Ettonnante  
Tbn. e live el.: Giancarlo Schiaffini

***... sottile canto III*** (1997), para tuba e live electronics  
Tuba e live el.: Giancarlo Schiaffini

***Altro*** (1980), para flauta, clarineta, fagote, violino, viola, violoncelo  
e percussão  
Ed. Edipan

*... se me ha perdido ayer, el canto de las estrellas* (1993), para flauta, clarineta, violino, viola, violoncelo  
Estreia: 22 de abril de 1993, Civica Scuola di Milano  
Festival “Musica Presente”, Milano  
Ensemble della Civica Scuola di Milano  
Regente: Renato Rivolta  
Ed. Ricordi  
CD *Musica Presente*, Ricordi Fonit Cetra, CD C502 stereo, Milão

*En medio de un profundo silencio* (2013), para solista, flauta, clarineta, violino, viola, violoncelo  
Não publicado, mas executado

*Maya* (1990), para viola  
Estreia: julho de 1990, Giove, Itália  
Vla.: Luigi De Filippi

*Maya* (2002), para violoncelo  
Versão da obra anterior

*Paya* (1989), para flauta e violão  
Estreia: maio de 1989, Roma  
Festival “Amici di Castel Sant’Angelo”  
Fl.: Luca Verzulli, gt.: Fabio Fasano  
CD *Il Novecento per flauto e chitarra*, Phoenix, PH98406

*Kjimsa* (1988), para flauta, viola e violão  
Estreia: 3 de novembro de 1988, Igreja de Sant’Agnese, Roma  
Festival “Accademia Italiana di Musica Contemporanea”  
Executantes: Trio di Roma com violão

*Khana* (1991), para violino, clarineta, violoncelo e piano  
Estreia: 10 de novembro de 1991, Bilbao, Espanha  
XII Festival “Musica del siglo XX”  
Executantes: Ensemble LIM  
CD *Musica Iberoamericana Actual*, LIM, CD014, Madrid

***Passacaglia*** (2004), para piano, flauta, clarineta, violino, viola e violoncelo  
Estreia: 9 de dezembro de 2004, Conservatoire de Musique de Villeneuve-le-Roi, França  
Executantes: Ensemble Arterie  
Regente: Teresa Ida Blotta

***... como una luz de invierno a mi lado*** (2008), para flauta, clarineta, violino, viola, violoncelo e piano  
Estreia: 28 de agosto de 2008, Santander, Espanha  
Festival de Santander  
Executantes: Solistas de Madrid  
CD *Con Messiaen*, LIM BBK 017, Madrid  
Nota: encomenda do Festival de Santander

***Iba por los montes ... mientras yo dormía*** (1998), para violino e live electronics  
Estreia: 1999, Livraria Bibli, Roma  
Festival “Nuove Forme Sonore”  
Vln.: Alice Warshaw, live el.: Giancarlo Schiaffini

***... impalpables, los cantos del alma*** (1996), para violino  
Estreia: 1999, Libreria Bibli, Roma  
Festival “Nuove Forme Sonore”  
Vln.: Alice Warshaw

***Mirando el cielo, oyendo el viento*** (2015), para violino  
Ed. Hyperprism  
Nota: peça de confronto do Concurso Internacional de Violino “Rodolfo Lipizer”, Gorizia, Itália  
(Execução: 9 de setembro de 2015)

***Studio*** (1980), para violino, violoncelo e celesta  
Estreia: 18 maio de 1981, Teatro in Trastevere, Roma  
Festival “Nuove Forme Sonore”  
Executantes: Ensemble Nuove Forme Sonore  
Ed. Edipan  
LP *Musicisti Contemporanei*, Edipan

**Rocío** (1982), para violino, violoncelo e piano  
Estreia: 19 de junho de 1982, Abadia de Fossanova, Latina, Itália  
Festival Pontino  
Ed. Ricordi

**Un olvido y no sé qué** (2011), para violino, violoncelo e piano  
Estreia: Campobasso  
Stagione dei Concerti, Amici della Musica  
Executantes: Trio de Roma  
Nota: composto para a associação Amici della Musica di Campobasso

**... comme des images** (1988), para quarteto de cordas  
Estreia: 29 de maio de 1988, CID, Roma  
Festival “Incontri Musica Danza”  
Executantes: Quarteto de cordas de Nuove Forme Sonore

**Memorias** (1987), para quarteto de cordas, fita e live electronics  
Executantes: Quarteto de cordas de Nuove Forme Sonore  
Nota: encomenda da RAI Radio Tre para a transmissão “Un certo discorso”

**Intermezzi** (1989), para quarteto de cordas  
Estreia: 16 de novembro de 1989, Sede RAI, Roma  
Festival “Nuova Musica Italiana”  
Executantes: Quarteto de cordas de Nuove Forme Sonore  
Ed. Edipan  
CD *Musicisti Contemporanei*, Edipan

**Rumi** (1981), para violoncelo e piano  
Estreia: 18 de maio de 1981, Teatro in Trastevere, Roma  
Festival “Nuove Forme Sonore”  
Vc.: Franci Marie Uitti, pf.: Antonello Neri  
Ed. Edipan  
LP *Musicisti Contemporanei*, Edipan

**Piccola serenata per due** (1998), para violoncelo e piano  
Estreia: Sermoneta, Latina, Itália  
Festival “Pontino”  
Vc.: Aldo Amico, pf.: Carla Notarstefano  
Ed. Kraja Edition

***A wolf in my living-room*** (1994), para contrabaixo

Estreia: 18 de abril de 2008, Auditório J. Wiéner, Villeneuve-le-Roi, France

Cb.: Daniele Roccato

Ed. Ricordi

***Con un canto y un palpito*** (2012), para contrabaixo

Não publicado, mas executado

***Como silenciosas gotas de lluvia ... caen*** (2002), para contrabaixo e piano

Estreia: 19 de fevereiro de 2003, Roma

Cb.: Daniele Roccato, pf.: Serena Marotti

***I will follow the sun*** (2011), para contrabaixo, piano e percussão

Não publicado, mas executado

***Concerto grosso*** (2014), para 8 contrabaixos

Estreia: 30 de julho de 2014, Igreja de São Pedro, Riga, Letônia

Festival “Ad Lucem”

Executantes: Ensemble Ludus Gravis

***Estudio*** (1980), para violão

Estreia: 18 de maio de 1981, Teatro in Trastevere, Roma

Festival “Nuove Forme Sonore”

Gt.: Carlo Carfagna

***Huayra*** (1982), para violão

Estreia: 16 de dezembro de 1984, CID, Roma

Festival “Nuove Forme Sonore”

Gt.: Eugenio Becherucci

Ed. Ricordi

***Arietta*** (1983), para violão

Estreia: maio de 1989, Roma

Festival “Amici di Castel Sant’Angelo”

Ed. Ricordi

***Guitarreando*** (1991), para 3 violões

Estreia: 27 de junho de 1994, Musik Akademie, Basileia, Suíça

... *eyes* (1980), para piano

Estreia: Fiera di Roma

Festival “Suono”

Pf.: Eduardo Hubert

*Etiquettes* (1984), para piano

Estreia: 13 de março de 1984, Aula Magna, Università “La Sapienza”, Roma

Temporada da Istituzione Universitaria dei Concerti (IUC)

Pf.: Luca Mosca

Ed. Edipan

LP *Musicisti Contemporanei*, Edipan

... *sottili canti invisibili I-II* (1995), para piano

Estreia: 1999

Pf.: Costantino Mastroprimiano

CD *Albumblatt 1*, Sintonie EA00101, Pescara (somente a peça I)

*Con un íntimo adiós a la hermosura* (2012), para piano

Estreia: 17 de Agosto de 2013

Festival “Agosto Corciano”

Pf.: Sabina Belei

*Armeniana* (2015), para piano

Estreia: 23 abril de 2015, Aula Magna da Università per Stranieri di Perugia, Itália

Festival “Assisi nel Mondo”, Projeto “Omaio all’Umbria”

Pf.: Stefano Ragni

*Tu avrai delle stelle, come nessuno ha* (1983), para soprano, flauta, oboé, clarineta, fagote e quarteto de cordas

Estreia: Auditório RAI Foro Italico, Roma

Festival “Roma Novecento Musica”

Sopr.: Doris Andrews, Ensemble Nuove Forme Sonore

Regente: Edgar Alandia

Ed. Edipan

LP *Musicisti Contemporanei*, Edipan (Flauta de pã em substituição ao soprano)



## Teatro musical de câmara

*Tu avrai delle stelle, come nessuno ha* (1983), pantomima para mímico, soprano e 8 instrumentos

Estreia: 4 de dezembro de 1983, CID, Roma

Festival “Nuove Forme Sonore”

Sopr.: Doris Andrews, Ensemble Nuove Forme Sonore, dançarina/mímica:

Rita Sorgi

Regente: Aldo Sisillo

Ed. Edipan

*Perla, fábula triste* (1989), ópera de câmara para ator, soprano, barítono, trombone, quarteto de cordas e live electronics

Estreia: 10 de março de 1989, Stenditoio San Michele, Roma

Festival “Incontri Teatro Musica Danza”

Texto de Pasquale Santoli, Alfred Kubin (extraído de *L'altra parte*)

Ator: Enzo Provenzano, sopr.: Sabina Maculli, bar.: German Segura, tbn. e

live el.: Giancarlo Schiaffini, Quarteto de cordas de Nuove Forme Sonore

Regente: Fabio Cellini

Coreógrafo: Luciano Cannito

Ed. Edipan

*Sottili canti ... invisibili* (1995), ação teatral para ator/mímico, piano, tuba, fita e live electronics

Estreia: 7 de dezembro de 1995, Air Terminal Ostiense, Roma

Festival “Progetto Musica”

Texto di Pasquale Santoli e E. Durenmatt (extraído de *Il Minotauro*)

Ator/mímico: Enzo Provenzano, pf.: Oscar Pizzo, tuba e live el.:

Giancarlo Schiaffini

*Oruro, 3.706 m s. n. m.* (1999), música, palavras e imagens para ator, soprano, trombone, violino, piano, violoncelo e live electronics

Estreia: Libreria Bibli, Roma

Festival “Nuove Forme Sonore”

Texto de Pasquale Santoli

Ator: Enzo Provenzano, sopr. Margherita Kim, tbn. e live el.: Giancarlo

Schiaffini, vln.: Alice Washaw, pf.: Costantino Mastroprimiano, vc.:

Vincenzo Cavallo

*Quien sonaba ya* (2012-2013), sons que contam, para narrador, contrabaixo,  
piano e percussão  
Inédito, mas representado

## **Autores**

### *Anne-Marie Turcotte*

É graduada em composição, piano e música coral pelo Conservatorio “Giuseppe Verdi” de Milão. Desenvolve uma intensa atividade como instrumentista, incluindo inúmeras gravações pela RAI. Foi professora dos conservatórios de Roma, Milão, Palermo, Verona, Vicenza e Como. Venceu inúmeros prêmios de composição em vários países da Europa e também nos Estados Unidos. Tem obras publicadas pelas editoras Ricordi, Edipan, Edizioni Musicali Sinfonica, Bèrben e Schott. Atualmente é diretora assistente do grupo vocal Complesso Vocale Syntagma, de Milão e, frequentemente, participa de bancas examinadoras em concursos de composição e de música de câmara. Possui obras encomendadas pela Orchestra Milano Classica e pela associação Amici della Musica di Cagliari; e executadas em importantes festivais de música, tais como o Maggio Musicale Fiorentino, o Nuove Forme Sonore (Roma) e o Universal Sacred Music (Nova Iorque).

### *Giancarlo Schiaffini*

É um compositor, trombonista e tubista, nascido em Roma em 1942. Em 1970, Schiaffini estudou em Darmstadt com Stockhausen, Ligeti e Gólkobar. É membro da respeitada orquestra italiana “Instabile” e lecionou no Conservatório G. Rossini em Pesaro, no Conservatório A. Casella em l’Aquila e nos Cursos de Verão de Jazz em Siena, além de seminários por todo o mundo. Atuou como intérprete em concertos e festivais de música contemporânea e jazz em locais como Teatro alla Scala, Academia de Santa Cecília, Bienal de Música de Veneza, IRCAM e Lincoln Center. Desde 1988, Schiaffini tem trabalhado

com a cantora e escritora Silvia Schiavoni na composição e performance de eventos multimídia inspirados na literatura e nas artes visuais, com imagens criadas por Ilaria Schiaffini. Schiaffini trabalhou com John Cage, Luigi Nono e Giacinto Scelsi em várias performances, e diversas obras para trombone solo ou tuba foram dedicadas a ele por Scelsi, Nono, Alandia, Villa-Rojo e outros.

### ***Guilherme Nascimento***

Nasceu em Timóteo (MG), em 1970. É compositor, coordenador do Centro de Música Contemporânea e professor da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (Uemg). Escreve regularmente textos para os concertos da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Foi professor das escolas de Música da UFMG, da Fundação de Educação Artística e do Cefar/Fundação Clóvis Salgado. Realizou doutorado em Música pela Unicamp, com pesquisas em Paris, Milão, Veneza, Florença e Roma. É mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e bacharel em Composição pela UFMG. Aperfeiçoou-se em Música, por três anos, nos Estados Unidos, na Performing Arts School of Worcester (Worcester/MA). Estudou com Roger Reynolds, Stefano Gervasoni, Richard Bishop, Hans-Joachim Koellreutter, Sergio Magnani, Oiliam Lanna e Silvio Ferraz. Foi bolsista do CNPq, CAPES, Fapesp e Fapemig. Suas composições são frequentemente executadas no País e no exterior. Em 2009, sua obra de câmara foi gravada nos CDs Guilherme Nascimento – Música de câmara, vols. 1 e 2 (Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística). É autor dos livros *Os sapatos floridos não voam* (São Paulo: Annablume, 2012) e *Música menor* (São Paulo: Annablume, 2005).

### ***Javier Parrado Moscoso***

Compositor e pesquisador boliviano, formado pelo Conservatório Nacional de Música de La Paz, Bolívia, estreou música de câmara, orquestral, coral e eletroacústica na América Latina e Europa. Tem vários artigos publicados sobre a História da Música Boliviana desde o século XIX e trabalhou em vários projetos de pesquisa sobre assuntos desde o cantochão colonial até a música boliviana da primeira metade do século XIX. Foi vencedor de concursos de composição em Salzburgo, nas Ilhas Canárias e em La Paz.

### **Jesús Villa-Rojo**

É um músico completo de acentuada personalidade e múltiplos interesses artísticos, Jesús Villa-Rojo atua em distintos campos. Como compositor, possui um catálogo que abarca cerca de uma centena e meia de títulos enquadrados em quase todos os gêneros. Como intérprete, destaca-se não somente como excelente instrumentista, mas também como pesquisador dos recursos técnicos e expressivos da clarineta. Suas experimentações serviram como estímulo para o trabalho de diversos colegas, cujas obras interpretou, em diversas ocasiões, através do Laboratório de Interpretação Musical (LIM), grupo que ele mesmo fundara em 1975 e que desde então dirige. Villa-Rojo, também escritor (além de professor, organizador, animador cultural...), é autor de livros de extraordinária importância: *El clarinete y sus posibilidades*; *Juegos gráfico-musicales* e *Notación y grafía musical en el siglo XX*.

### **Julio Estrada**

Nasceu na Cidade do México em 1943, filho de pais exilados da Espanha desde 1941. Compositor, teórico, historiador, pedagogo e intérprete, a primeira fase de seus estudos (1953-1965) deu-se no México, onde estudou composição com Julián Orbón. Em Paris (1965-1969), estudou com Nadia Boulanger e Messiaen e frequentou cursos de Xenakis. Na Alemanha, Estrada estudou com Stockhausen (1968) e Ligeti (1972). Doutorou-se em musicologia pela Universidade de Estrasburgo em 1994. Em 1974, tornou-se pesquisador em música do Instituto de Estéticas, IIE/UNAM, onde dirige um projeto sobre História da Música Mexicana e também o projeto MÚSIIC (Música, Sistema interativo de Investigação e Composição), um sistema musical de sua autoria. Julio Estrada foi o primeiro pesquisador musical a alcançar a honra de ser membro da Academia de Ciências do México e ser apontado pelo Ministério da Educação de seu país como Pesquisador Nacional (desde 1984). Criou um Seminário de Composição na UNAM, onde leciona Teoria e Filosofia da Composição.

### **Luigi Pestalòzza**

É crítico musical italiano (Milão, 1928 – Milão, 2017). Colaborador do *Avanti*, do *Unità* e do *Paese Sera*, lecionou História da Música na Academia de Brera. Fundador do periódico *O Diapasão* (1950), publicou importantes ensaios sobre a música europeia do século XX (A. Schoenberg, I. Stravinsky, L. Nono, etc.). Em 1997 publicou o importante ensaio *Disordine* (nova edição, 2004).









# Conference I

*Edgar Alandia*

Over the years, I realized that I do not have much to say, and, even more, that I do not have anything to say through the music I write. At most, what I do is to satisfy an instinctive curiosity: the curiosity of exploring within the sound and making experiments mixing sounds as if I were going for a walk, an artistic excursion to the unknown, which fascinates me. With luck, some listener may promptly join me on this journey, becoming a companion along the way.

Example: *Arie sospese*.

Musical activities are supposed to be part of what is defined as CULTURE. I am a person used to questioning. Therefore, it is logic that, after having cautiously studied, read and practiced “art and culture”, I would try to understand the meaning of such word. Fortunately, I grew up in a fertile environment, and once Jaime Sáenz, the Bolivian writer, clarified to me: “Culture should not be understood; it should be comprehended, which is not the same.” Comprehension implies experiencing, and that experience constitutes a fragment, one more cell that forms people’s culture and knowledge. If we think through, life’s experiences form our culture, and questioning or even sharing these experiences with others form a collective consciousness, a shared culture, the cultural traits of a social group and even of a society. Following this path, we can understand that there are no better or worse cultures, that things and experiences in life may be simply “different” and that the established scales of values have always been just an invention of the dominant system.

I think the same happens with music. In fact, music does not communicate anything other than the relationships between the sounds. About the emotional and communicative side of music, some neurologists state, and I share the idea, that music does not communicate emotions; music, in fact, causes them. I would say that the musical game is played between the fantasy and the intelligibility of the process used by the composer, the professionalism and creative capacity of the interpreter and the sensibility of the listener. A Mozart symphony, a work by Luciano Berio or a Beatles song may bring up emotions, and none of them is better or worse than the others; all we can say is that they are different. About my goals, self-imposed or not, I believe it is worth to make it clear how each thing, each intention and each result in the recreational act of composing is never a final goal. For me, they are not but important “references”, around which I move with maximum attention (so I do not get out of their specific spheres) and at the same time with the maximum freedom of movement and action.

Example: *Passacaglia*.

Since I was a child, I was taught the common idea that music was the universal language. Over the years, I started to doubt such definition, after having suffered enough, when the audience’s reactions to my music varied from stunned to bored and displeased. I discovered that, in fact, for the number of people who take part in the event and for the passions it arises, the universal language could not be any other than soccer. Having put much thought into the subject, I think I understood that the “trick” lies within the code, the rules and the processes of the referred sport. Its essence is so simple – which is not the same as banal – that, after ten minutes into a game, one may understand the purpose and, especially, the unfolding of the game, so that the experience and the emotion are such that its originality and absolute value may not be denied. These thoughts have helped me to understand that, at the very foundation of any event that anyone wishes to share with others, lays the complexity or simplicity of the code and the processes that are used to share such game.

We have mentioned codes and processes and, yet these words may have restrictive meanings, I cannot find better ones to define the rules and the logic path which imagination and fantasy follow and which help me along the itinerary of my sound excursion. Far from being a theorist of anything, I think music is, at least for me, according to the circumstances, the articulation of thoughts that are expressed through sounds or, even better, the articulation of sounds through thoughts. When I use the word “thoughts”, I imply emotions, fantasies,

skills, ingeniousness and many other things that are necessary to be expressed in music. In any case, sound and thoughts seem to be the two indispensable elements of making music. One thing that is extremely important is to highlight that the word thoughts corresponds to the organization of sound ideas, sound fantasies, to things that sound and that explain themselves by sounding.

Example: *A wolf in my living room.*

I believe that, in order to choose a material, one considers very subjective factors that have actually very little to do with the quality of a work. I have this idea, that every material contains in it characteristics and possibilities of organizing itself according to a grammar and even a syntax of its own; to the composer, a task remains: studying the material enough to make it reveal some of its possibilities and suggesting the adequate procedures to this material. Material and process are closely related and I believe that the well-written composition depends on the coherence between these two elements. Back to my references, I must say that they are and have always been the fusion of both cultures in which I was lucky to grow up within: the humanistic and technical-artistic formation acquired at regular school, my musical studies in Italy, becoming acquainted with the process of musical creation in a very broad sense, and the proximity and strong influence of a way of thinking, living and understanding life such is the Andean culture in Bolivia. None of the two cultures have absorbed me completely and it has never occurred to me representing any of them as an ornament which I could use to call attention to myself and obtain easy success. The truth is that, consciously, some aspects of both cultures interest me and I believe that, unconsciously, the influences of these two worlds, these two ways of thinking, living and feeling are part of my sensibility, my ethics, and, to whom it may concern, my aesthetics. Also, in a marginal way, the social contrasts between the opulence of the dominant society and the misery of the dominated society, the social injustice and the fight against it, all this has always touched me very closely, in such a way that, in a discreet but firm manner, I have tried to act very clearly from one of the sides of the arena.

Example: *¡Grito!*

Regarding the matter of aesthetics, beauty as a shared concept does not interest me: I believe this is a paradigmatic idea in service of superficiality. Another thing is authenticity and its fascination. I believe that few things are more beautiful than the authentic expression of a sincere emotion through a clear and essential thought. Supposing I am able to write a very beautiful work,

aesthetically, according the trend of the moment, this work would end up being part of the thousands of beautiful works that already exist and would be lost in that endless catalogue without any better perspective than fortuity. On the other hand, I believe that a consistent thought, a thought that generates questioning and suggests possibilities, has some chance of enduring as a reference to various interpretations. Hence my incapacity to represent myself through music and, in a more general way, to represent myself in any kind of object, musical or not. The object does not interest me; what calls my attention is what is behind the object, i.e., the fantasy and the thoughts it represents.

At some point, I realized that my way of thinking and creating processes is symmetry. This is a curious coincidence with many things in my life since my childhood, including fabrics, engravings, archeology and even the organization of the supposed pentatonic scale, which is said to be the basis of Andean music, since it consists in fact of two trichords symmetrically disposed. I decided then to write something that would play overtly with either the material of the trichords or with the idea of symmetry, using, moreover, a native instrument as the soloist of a chamber group. The surprising experience was the central cadence, in which I combined everything symmetrically, which resulted, almost automatically, in an Andean melody. This convinced me of the possibility of thinking that sound objects and music pieces may be formed if one applies to a given material the same appropriate specific and natural processes that such material already contains. Music reveals itself through these processes, even if one had not necessarily imagined it.

Example: *Tu avrai delle stelle, come nessuno ha.*

Regarding the concept that fantasy and processes guide the composition, I propose another work, written three years ago, which uses the same material and similar but different processes, which are always symmetric and, for me, more evolved as an experience. This work sounds very different from the previous one, although they certainly present some kinship.

Example: *...como una luz de invierno a mi lado.*

Finalizing this presentation, I noticed a surprising similarity between the graphic expression of my music and pre-Columbian archaeological representations or the texture of an Andean fabric.

The matter of timbre greatly influences the sound result of my works. The sounds that I imagine were somehow idealized; in order to obtain them, I often

have to resort to not-so-easy instrumental solutions, but such complications are definitively functional in the light of the idea of a sound “mural” that I propose. They are never performed fortuitously and demand from me a detailed work, a work that is complex, time-consuming, and tiresome, requiring an in-depth study of the technical possibilities of each instrument, which also have a fascinating appeal to me. I have casually or unconsciously found out that the music I write has a characteristic that is typical of the sound and of the expressing mannerisms of the people from the Andes. The inhabitants of the Andean Altiplano sing syllabically and speak singing. Notwithstanding my long-term permanence (more than forty years) in the land of *bel canto*, my melodic sensibility does not go beyond three or four notes. So, small details like this give me the idea and the conviction that a person is not but a result of the culture he or she has experienced. It is worthwhile to accept oneself with one’s own possibilities and limitations, and to take them as a reference to live coherently, with clarity and simplicity without aiming for things like style. Finalizing, it is pertinent to tell you that lately I realized that I use little, or even better, I do not use silence whatsoever. And this is because, in my ear, silence contains and is always filled with sounds.

Example: *...se me ha perdido ayer, el canto de las estrellas.*

# Writing music

*Edgar Alandia*

Writing music has always had a very special meaning in my life, but despite being a priority, it has always been something I consider highly related to life's progress and its context.

There is a profound difference between a Bolivian provincial town in the 1950s and 1960s (where the fundamental elements of my education, sensibility, personality and curiosities were certainly established) and Italy in the 1970s, a society which witnessed a centuries-old artistic and intellectual production and which achieved full industrial development (and where I have learned my techniques and my profession, where I have defined my interests and matured my political view of the world, society and life). Therefore, the picture is broad, complex and almost dangerously confusing. In any case, having had the opportunity of seeing things from such different points of view has probably been an advantage which has worked like a filter in the process of defining myself as an individual, as a musician or as a person.

It would be nice and anecdotal to tell the story of a nineteen-year-old young man who lands in Rome in order to study at Santa Cecilia Conservatory, clueless and with no idea of what awaits him in terms of work, time and finances, and who, on top of that, does not speak a word of Italian.

It seems to me that even this aspect has contributed to the synthesis which is reflected in the music I write: the surprise, the curiosity, the interest for things somewhat distant which attract and repel you, as much as yours, another

unknown component you wish you are a part of but you do not know either. Finally, little by little, at times by one and at times by the other, this synthesis comes about. It was never searched for or consciously elaborated, but it materializes in your musical work and defines your cultural, geographical, generational, political and artistic identity.

Family influences, as well as existential influences, have certainly been very important to the formation of an idea of culture, of a taste, of knowledge that has taken me to the learning of the piano and the passion for music. Furthermore, having grown up in a working-class town, in times of contrasts and social injustice which culminated with Che Guevara's guerrilla in a country with ancestral culture as strong as discriminatory racism, has also stamped a profound mark on me. This racism targeted precisely the heirs of such cultures. On the other hand, the contact, the fascinating discoveries, and the shock with the most significant of the enticing dominant culture are the ingredients cooked in the music I write. I try to balance these two influences in my compositions, for they are the two sides of the coin I have to present.

Perhaps it is worthwhile to comment on a single element, constant throughout my musical formation, since the beginning. As a child, when I was eleven years old, I was ousted from Escuela Nacional de Música "María Luiza Luzio" in Oruro, Bolivia, for the bold act of "composing". Later, in an audition, the director of the Conservatorio Nacional de Música in La Paz, Humberto Vizcarra Monje, advised me to follow the career of architecture. Finally, during the courses at Academia Nacional de Santa Cecilia, Franco Donatoni's opinion was: "if you want to stay and work here, you should do what we do; otherwise, you had better go back to your country and do folklore". These small incentives and my typical laziness, of which I was victim and fervent practitioner, did their part in the natural decision of following the path of composition and becoming a musician. I shall recognize especially my first piano instructors: Ms. Electra Guerrero de López Videla and Ms. Jirina Kuklisonova de Lieberman, and the composer Alberto Villalpando.

After the period of formation and information in Italy, a series of other experiences were crucial to me when I was considering, in the midst of a whirlpool of ideas, where to start from: the contact with people of great reputation in the artistic scene like my uncles, the painters Miguel Alandia Pantoja and Oscar Alandia Pantoja (Oscar Pantoja), the writers Jaime Sáenz and Sergio Suárez Figueroa, with politicians of the level of Guillermo Lora or Filemón Escobar,

during my early years in Bolivia; the work with the great choreographer Maurice Béjart in Belgium and the contact with composers like Goffredo Petrassi and Franco Donatoni, in addition to the initial enthusiasm of Alberto Villalpando.

With the difficulties of the training years, and of understanding how familiar and how strange was the European “culture” to me, my primary instinct was to try to identify myself with what I actually was: an Andean Bolivian. I have never had any attraction to an artistic object if not as a reflection of something deeper, more enticing: the thought process which generated it. Therefore, I have never tried to reproduce melodies or little tunes that would sound like Andean popular music, and even less, pseudo-ancestral aesthetic ideas and cultural claims; on the other hand, I was attracted by the Andean sound, the timbre of the wind of the mountains and of the Altiplano, the timbre of the wind instruments not perfectly tuned, with that warm and introverted color which I adored since my childhood years. These are the subjects, I believe, of the first phase of my compositions, those situated between 1976 and 1983. These pieces were based on serial and post-serial techniques and their intention, along with the timbral play, was making myself conscious of a way of thinking music, a way of organizing the sound.

Another important factor for me was trying to incorporate a political perspective in my work; those were times of military dictatorship and my education, my family’s militant experience, the criminal acts that were taking place throughout Latin America, in addition to having experienced the selfish opulence of the “developed” countries, gave me the firm idea that I had to be, forever, a communist.

Two works were particularly important for the development of my musical curiosities: *Rumi*, for cello and piano, and *¡Grito!*, for soprano. The first, for showing me a possible harmonic world, and the second, for the possibility of organizing a rigorous structure that gives the impression of a quasi improvisation. The orchestral work *Sajsayhuamàn* was also relevant. In this piece, “loose” sounds create “loose” blocks in a very rigorous structure that flows in a very natural, “loose” way.

In a period of great enthusiasm, self-confidence and intellectual delirium, *Paititi* (which means *such as*<sup>1</sup>), from the years 1984-1987, for string quartet and

---

<sup>1</sup> Translator’s note: one of the hypothesis for the etymology of *Paititi*, the name of a legendary Incan gold city, is that it is derived from a Quechua word meaning *such as*.



orchestra, represents my experience of structural speculation at a maximum level of complexity. It consists of a basic material which is developed by one of the instruments of the quartet. “Such as” the original, this material is developed by the three remaining instruments of the ensemble. This material becomes the new basic material for the instrument quartet and is developed by the orchestra in thirteen to sixteen quartets which elaborate “such as” the original quartet; these quartets are different in timbre, registration, family, etc. The orchestral texture suggests the new basic material to one of the instruments of the quartet, which generates the new cycle, “such as”... etc. *Paititi* remains unfinished; there is not much to be done, but, having left the piece abandoned for such a long time, it has been hard to come to terms with myself.

The next phase (1987-1995) represents the practice of firm structures around screws which generate natural harmonic fields, as a result of dissonant or consonant combinations. In each work, these combinations are contextualized by the original material of the very work. The realization that every material contains in itself the possibility of being organized using its own grammar and even its own syntax comes from this period.

My timbrical universe enriched with new instrumental techniques, and the “tics” of which I am a victim slowly started to crystallize. Among these tics is a way of seeing, feeling and perceiving time, space and the world, in a symmetric way that ultimately is my way of working, of organizing materials, of organizing the composition itself: my way of thinking, my way of being.

At this point, it is necessary to clarify how each work follows a “principle”, derived of each material’s intrinsic characteristics. Obviously, this is a sonorous principle, or a principle that sounds. I believe music does not need verbal or written explanation. It explains itself, at the very moment it sounds. It is important to say that the “principle” is never a goal; it is actually only a reference, a very important and indispensable one, but only a reference around which one can move with maximum freedom and at the same time with maximum clarity.

Another relevant aspect is understanding how a musical work is but the materialization, the crystallization of a thought process that develops musically, starting from the basic characteristics of a material and following some kind of principle. In other words: a musical work is the composer’s thoughts sounding;

that and no more. In my opinion, the works that better represent this period are: ...*se me ha perdido ayer, el canto de las estrellas*, for five instruments, and ...*y sigue la escondida senda*, for viola and chamber orchestra. In this period I could also verify my incapacity to write melodramas. Opera, as it is currently understood, does not conform an ideal dimension in which, in my understanding, an important text (for its poetry and meaning) can be expressed. Therefore, going back to the previous subject, if one applies a musical compositional principle similar to that principle which supposedly generated the text, a profoundly unified and homogeneous “object” could be obtained.

In *Perla, fábula triste*, the principle of the “mind state” or “mood state” expresses itself in every creative parameter of the work, with a “trick” for emphasizing the text. The “recitative” takes place in the instrumental part (instrumental recitative) and the arias are given to the reciter, i.e., the music is expressed by the words (phonemes) of the text.

The peculiarity and the experiment, in my opinion successful, consist in the fact that the writer, the choreographer and the composer work autonomously on a novel and “compose” their own part alone and without any interference of the other languages. The final assembling takes place only at the final phase, determining simply the chronology and the duration of each scene. The experiment happened successively in ...*sottili canti, invisibili* and in *Oruro, 3706 s.n.m.*, with the same excellent results from the perspective of formal unity.

During this period, I realized that there is a common denominator between my symmetrical nature and the original Andean culture. Perhaps they are only coincidences, but the fact is that coincidences are useful in order to investigate materials, or, to be more precise, the essential material of Andean music. The goal is not to reproduce this music, but to develop it in a current and conscious way. It is evident in this research the coincidence between the symmetrical “principles” of the Andean archeology, Andean fabrics, some Andean musical instruments and the autochthonous Andean music.

...*como se suena de la rosa y del viento*, for orchestra (1998-2009), is a work in which I confine myself for a long period. I was not successful in integrating the structure, the rigor, the material characterization and the fluidity of the

sound in something homogeneous and interesting and which, at the same time, would explain itself by sounding intelligibly however complex its structure.

Trying to understand where to go, I realize I do not have, nor ever had, much to say, much to express in the music I do. All I have is the simple curiosity about “discovering” the sound and its inner characteristics. It is simply an excursion within the sound and its possibilities, an experience to be shared with an audience. If I am lucky enough, some listener will join this fantasy trip and enjoy the experience.

The works which best show the balance described in the previous paragraph are dedicated to the double bass: *Como silenciosas gotas de lluvia... caen*, for double bass and piano, and *Concerto grosso*, for eight double basses, in addition to *...como una luz de invierno a mi lado*, for five instruments.

The material used in the works of this period is very essential, based upon an interpretation of the so-called “pentatonic scale” of Andean music. This set, according to my personal interpretation, does not actually conform to the concept of scale, but is rather the symmetric succession of two trichords formed by a minor third and a tone, i.e., a bigger and a smaller interval. This proportion characterizes, as well, the complementary sounds which are between these sounds (a tone – bigger interval – and a semitone – smaller interval). The whole development of this material follows symmetrical principles, not because I define something “a priori”, but because I follow my most natural way of thinking.

It is fundamental to reflect on the importance of the gesture, the timbre, the proportions between the durations of sounds and the indefinite definition of the events, always bearing in mind that everything we hear relates to what we have just heard before. There is an absolute need of balance (although very subjective) between the clarity of information (sound signals) and the memory as a resource.

I realize, finally, that in my music there is no silence; my silence always sounds. I read often that Andean civilizations, conditioned by the immense void spaces where they built their cultures, where their people have been born, grown up and lived, are obsessed by the *horror vacui*, the fear of empty spaces... is that the case?

# New old sounds for chamber music

*Edgar Alandia*

When we think of the 1950s, 60s or 70s music, we find that one of the most important parameters for the avant-garde composers' attention was timbre. Composers began to explore new sound possibilities, which may be produced by traditional acoustic instruments, including the voice, to add to the sound "menu" to be organized and developed in their creative works.

As the most significant examples of the music literature of that period, we can mention Luciano Berio's *Sequenze*, some of John Cage's pieces, as well as several compositions by Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Luigi Nono, Gerard Grisey and so on. In fact, it is possible to say that, in that period, many composers and musical interpreters were very much engaged in these experiments and investigations, which obviously meant also a graphical research, necessary to express all these new sounds in the score. We can also mention some composers such as Salvatore Sciarrino or Helmut Lachenmann, who use new sounds and the timbre parameter as the main structural function in creative investigations and compositions in a way that this becomes not only the central part of their work but actually their poetics.

Another contribution to this investigation comes from different music cultures, which means new instruments, new tuning systems or new music organization systems in a smaller world, where information runs quite fast. In this lecture, the point is not to talk about new possibilities for acoustic traditional instruments but to try to understand the real, concrete, utility of new ways of

producing sound, considering the anthropological and cultural function of music in the contemporary society.

In European society, music becomes an autonomous subject, the substance of an event that begins with the performance and concludes with the listening of the composition, without forming any opinion about its meaning, which is left to the sensibility of listeners and artists. It is clear that, when listening to music, the quality of the interpretation and the clarity of its perception are the bases for understanding its sense. Almost as a consequence, it becomes extremely important how music is written in relation to the environment, the space in which the performance takes place.

In view of these considerations, it is possible to say, and the musical literature supports the idea, that the physical space in which the musical performance takes place has or should have an important influence on music's *raison d'être*, on its aim and its material representation, the score writing. As a very significant example of what is expressed, we can mention the great polyphonic music composed for Saint Mark's Cathedral in Venice, which was written considering the two different and dialectical sound sources (two choirs) placed on two opposite sides of the church.

It is well known that the characteristics of symphonic music writing are limited, if we consider the complexity of the instrumental possibilities. We can also speak of its richness, if we think about the timbre colors which may come from a large number of combinations: we know well how varied and powerful the sounds produced by such a quantity of sound sources can be.

We should also remark, since every "part" is a single part, how technically developed and complex, from an instrumental point of view, the musical writing for each instrument and the musical ensemble texture can be, considering the level of control that players can have on their single parts in chamber music. In both cases, the architectonic characteristics and possibilities of the physical space (the auditorium) in which the musical event (the concert) takes place influence musical writing, its audibility, its grammar, syntax and, above all, the composer's fantasy.

As an example: some time ago, a concert for guitar and orchestra performed in a big auditorium used to be a real torment for the guitarist, forced to try to make his part audible and varied without any possibility of playing with

dynamics and colors. It was also hard on the listeners, who could see the guitarist moving a lot but could hear almost nothing, wasting the dialectic relationship and suffering with the absolute imbalance between the two elements.

Obviously, these problems are easily solved today with suitable microphones and a high-fidelity amplifying system that give the soloist the possibility to express his abilities and his ideas. This also gives the listeners the opportunity to hear details of the soloist music writing in the right balance with that sonorous monster called the orchestra.

These considerations should help some reflections about how many contemporary composers use or have used certain experimental sounds without any relationship with the space where the performance was supposed to be, obtaining, if not a very poor result, almost nothing. Even if all those sounds were structurally necessary and part of the game in the theoretical project, the real, the acoustic, the sonorous concept would never reach the listeners, denying them of any possibility of musical comprehension and, at the end, all this new acoustic world would become just a menu of banal effects.

Air breath, breath with sound, tapped keys, slaps and other sounds used by wind instruments; harmonics, pizzicato, beats on the box or some other parts of the instrument and many other sounds used when writing for strings; prepared-piano sounds or resonances: all this may be, in some compositions, inaudible for the public, becoming just a quite boring choreography. As a result, those “sound gaps” derange the musical meaning and its comprehension, creating an authentic dyslexia between the score and its performance.

Considering these facts, a question naturally arises: is it possible, for composers, to let this acoustic world become something real and concrete – since it may become audible – an element to be considered structurally just like pitches, intervals or rhythmical figures?

It is probably possible to imagine a new acoustic physical space in which music that uses these sounds develops its nature and characteristics, because in its project and structure all these inaudible sounds become audible, and therefore usable as raw material to be elaborated. This space can be the disc; therefore, music written to be recorded and played or broadcast by CDs or

radio becomes a new music category to be added to symphonic and chamber music: studio music.

It is obvious that traditional music is also recorded and broadcast by CDs and radio. Interpreters and technicians are looking forward to find new spaces and technologies to improve music fidelity and reproduction quality, so that recorded contemporary music can reproduce well sounds that in live performances we do not notice. The point is not this but to create new music considering a new listening dimension and space that makes inaudible sounds a real parameter to be considered since, if recorded in studio, they become real sounds. With this new way of listening to music with a different level of attention and concentration, the listener becomes an active subject that puts a CD to play or switches on the radio, and chooses to hear a piece of music expecting to perceive sound details that are helpful for a better understanding of the structure and its meaning. Of course, this music can also be performed in live concerts. There is only one important requirement: the space must have a good amplifying equipment.

It becomes almost automatic to reflect upon the musical event's anthropological and social function and also the disc function, usually exploited only as a commercial and promotional vehicle. Thinking about commercial music – rock, for example – since the 1960s, concerts, tours and broadcasting were only promotional instruments for the commercial targets of recorded music. Under this perspective, the focus was marketing and profit. In recent years, the same technique has been applied to “classical music”, which means that the concert, which was the principal and final moment of a musical event, has changed its primary purpose becoming, as in commercial music, just a promotional instrument and a concert season only a discographic-industry side product. The consequence is that recording companies choose few artists to promote in concerts and commercialize in records.

All these thoughts make us reflect on recorded music in its artistic possibilities, the idea that the beginning and the end of a musical event take place in the moment of the reproduction of the disc and its listening. Therefore, composers should perhaps take advantage of this hypothetical “magical moment” to express as much as possible their ideas and imagination, using a more complete range of sound possibilities in their musical projects and considering also the new instruments of wide diffusion such as the Internet and free radios.

# Reflecting on style

*Edgar Alandia*

In *Reflecting on style*, I try to stimulate thoughts, ideas and discussions about style, its function, its necessity, its limits and its perspectives, taking as a reference my experience as a composer. In 1980, I had the opportunity to have a “portrait concert”. In that circumstance, I presented six compositions, thinking that each one of them was a different piece, since the topic of each one was different. However, at the dress rehearsal, to which I went in order to check if everything was fine, I realized that all the pieces sounded almost the same. Try to imagine how disappointed and ashamed I felt! The interesting thing was that, at the end of the concert, many musicians, composers and critics were sincerely surprised because, in their opinion, as such a young composer, I had found my own style. That experience was very important for me because it made me think about style, made me wonder what its meaning could be. Where does it come from? How important is it, if at all, in creative activities?

When teaching composition, I have had to give some answers to these questions, since originality seems to be a great problem for young musicians and, as a consequence, style comes out as an important need. In my opinion, style is but a photograph that shows clearly more than our possibilities, our limits.

If we share the idea that any composition is the concrete expression of a thought – that it is an object that reflects relations and ideas that we combine through



sound, using sound; or that it is sounds we combine using the possibilities of our thoughts – we can say that in creating music we have two diverse elements that make up composition: sounds and thoughts, materials and strategies. These converge in a result which is the piece of music. This piece of music is an object that sounds the ideas that are within it. These two elements can determine the characteristics of a piece of music or, also, the particularities of a composer's work: the material (scales, sequences, gestures, timbres etc.) and the strategies or thoughts that he or she uses may be the main guideline towards a definition of style.

If the main interest of a composer is an object, a sonorous object (the material), he or she may try to develop that object, applying certain strategies which result in the materialization of that object into another object – which is the piece of music. If this object is successfully obtained, perhaps the composer will use that material in different pieces and in different ways, repeating it, and therefore “creating”, both by the similarity of the results and by the repetition of the object characteristics, a particular style, such as that of the Italian composer Salvatore Sciarrino.

The other way of defining a style is investigating the attention of the composer to certain strategies or processes, because even if he or she uses different materials it is possible that, since the path and the processes are the same, the results will sound very similar to each other. This gives the audience the idea of a common ‘characteristic’ within the music (e.g. Bach, Schumann, Chopin). Of course, both elements can be simultaneously employed by the composer and, of course, it would be helpful if both are intentionally used in order to characterize his or her music.

At this point, it seems clear that, searching for a determinate objective or determinate objects, the composer will use limited resources and ignore other possibilities of his creativity. Something different is aiming to explore limited elements; multiple faces of an object that finally show the different faces of a personality or its specific characteristics. Fantasy may not be defined by having too many ideas, but by having many points of view about one single idea. I like to think that the important thing is not to try to obtain advantages from certain approaches but, simply, to try to be authentic. Muriel Barbery, a young French writer, once wrote: “art is emotion without desire”. If we agree, style is obviously not important and it does not belong to this beautiful thought.

I do not think that, in music history, style has been a problem for composers. Perhaps, by focusing on style, we can better identify the characteristics of a historical period and, when we analyze a piece of music, taking as reference its time period, we can find similar materials and strategies that produce similar results.

It is difficult to define, for example, the music of Stravinsky – can we say what exactly Stravinsky’s style is? Do Schoenberg’s compositions follow a specific style? In some of Schoenberg’s pieces the similarity comes out because of the composition strategies and processes, the dodecaphonic technique.

As I remarked before, in music as thought, as science, as philosophy, as art, style probably depends on the composer’s interests, the composer’s possibilities, and the composer’s limits. Style should not be a goal but at most it is a consequence. Art is not easy, beauty is not easy either. Art is not necessarily complicated but, for sure, it is not easy.

In the last thirty years, many composers followed this idea of finding something “interesting” for easy and successful fruition and, once they found it, they repeated the path in an obvious way, exactly as the commercial market does with a successful product (e.g. Arvo Pärt). It is evident that music, as any other artistic expression, has diversified its targets. What I consider important and necessary is a clear definition of the space in which each stream of music moves.

Going back to my experience in composing music, as I said at the beginning, I have never had to think of being original and, of course, I have never tried to create a style. Similarities in my compositions surely come out of my interests and my limitations. Even if I have handled very different materials, the sound that comes out of my compositions is very similar – I owe this to my intellectual processes and my sonorous fantasy within my limited possibilities, not to trying to write in a particular style.

Since I come from a geographic area with a quite strong cultural background with specific characteristics in all forms and expressions, it is probable that this culture has influenced and conditioned my music. But it is important to me to remark that I did not look for expressing it or making any specific reference to it.

In a certain moment I realized, I do not know why, that I think symmetrically, and also that I instinctively have a strong auditory memory of particular sonorities. As a result, the combination of these two elements produces objects with particular characteristics.

**Fig. 1.** Portal of the Sun – Tiwanaku, Bolivia



**Fig. 2.** Engraving in Tiwanaku – La Paz, Bolivia

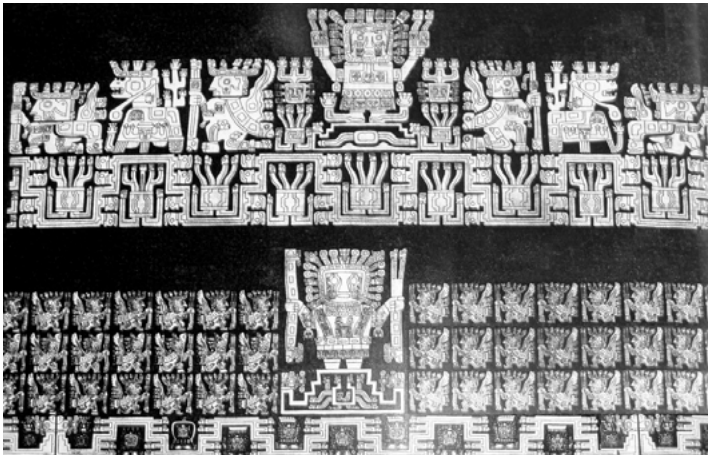


Fig. 3. Andean pentatonic scale divided into two three-note modules

-21-

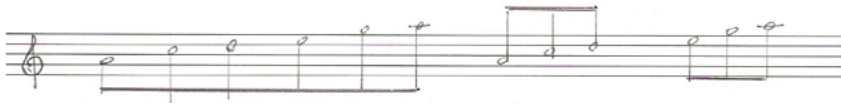
Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Fl. 1  
Fl. 2  
Cor  
Tr. 1  
Tr. 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Perc.  
Vni I  
Vni II  
Vla I  
Vla II  
Vcl I  
Vcl II  
Cb. I  
Cb. II

20 In armonizzazione con il PNB di Bologna

I can say that, for several years, the topic of my works was to sound out my possibilities. I did not have special references or targets to meet. Even if I were engaged with the political situation of my country, my musical research has always been the same: to try to detect and to make myself more conscious of my possibilities and limitations. It is quite clear that, even if unintentional, there are some similarities in my pieces.

At one point I was attracted by the structure of Andean music. In this music, two small symmetrical sequences of three sounds are treated mostly by addition and subtraction.

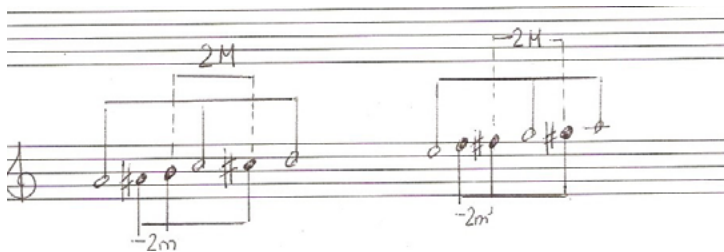
**Fig. 4.** Main trichords and derived trichords, featuring the proportions: big interval – small interval (material used in several of Edgar Alandia’s works)



Many of my most recent works have their origin in this material, because, as I said, symmetries attract me.

To these original three sounds I add three more sounds within the principal sequence, in order to complete it as a six-sound cluster.

**Fig. 5.** Fragment of ... *como se suena de la rosa y del viento* relates to Fig. 1



Another topic I am interested in is the nature of sound, its “natural” possibilities and limits. Therefore, I used to combine all of these interests within a sound research in which I use the aforementioned sound memory.

I am convinced that every material contains its grammar and syntax, but the difficulty is to observe it without any intentions or purposes. Its features come out through experimentation, and its structure suggests the ways its development should proceed. To all questions, answers come by themselves. We just have to watch and listen around with a special kind of attention and the answers will come to us.

# **...on the matter of “cultural identity” in music composition**

*Edgar Alandia*

After the fall of the Berlin Wall and with the globalization, which should have allowed everyone to access and share a variety of points of view, we have actually observed a tendency of many social, religious, political, cultural and even ethnic groups to close themselves off, bringing about disasters of apocalyptic proportions, such as the disintegration of Yugoslavia or the extremist Islamist movements in the Middle East.

Globalization, instead of giving way to the exchange of ideas, thoughts and cultures, has done nothing but facilitating exploitation by multinational companies and financial corporations. As a natural reaction, nationalist feelings aroused in response to the social incertitude and the advance of economic power. The “need” of defining a supposed “identity” is another spontaneous consequence of globalization. In some cases, it becomes an obsession and, in others, a tool for demagogic manipulation. Personally, I think that one is no more than one is, a synthesis of various experiences, including temporal, geographical, social and intellectual ones.

Moving on to the matter of “cultural identity” – and starting from the premise that art is closely related to culture – it may be worthwhile recalling Paul Klee, who defined art as something that does not reproduce what is seen, but makes it possible to see the invisible. It may also be interesting to contemplate some psychiatric “definitions” which enunciate that art does not communicate



any given message, emotion or feeling. Art, instead, gives rise to emotions and feelings.

Art only communicates the relationships between the material elements of various languages: colors and shapes in painting, words in literature, sounds in music. Art is a medium for the expression of thoughts. A thought may express emotions or feelings but, over all, it is clear that a thought is expressed by means of languages, i.e., by means of codes. It is a fact that knowledge of the code is a requirement for the intrinsic comprehension of a work of art. However, there is no impediment to making such work provoke sensations and even emotions in various and different levels. The work of art has the precise function of giving us the possibility of a unique experience, of “comprehending” something that is beyond the work itself, something that is inside us, something that we understand our own way, something that we find out about ourselves.

Music is a language that has its own codes and its own structural processes. Likewise, different eras, styles, regions and civilizations also have their own codes. Therefore, a code is the fundamental medium to express a thought. Being the sound and the thought the constitutive elements of music, it is interesting to imagine a definition of music, and to ask two questions: is music the articulation of thoughts through sounds? Or is it the articulation of sounds through thoughts? Without opting for a sole answer, being both possible, it is evident that music involves sound and thought in a subtle and necessary balance. I think this is precisely what music is about: a way of organizing thoughts through sounds, or even a way of organizing sounds through a way of thinking.

I believe, furthermore, that the idea of investigating these matters is not only interesting, but even necessary. Less interesting, in fact, would be to end this investigation, and even less to end it with the discovery of a supposed cultural identity that in fact already exists. It would be like the discovery of boiling water, which has always been H<sub>2</sub>O, anyway. Any investigation on the technical resources of musical instruments – in our case, Andean ones – their expressive possibilities and their structural context do not grant, in any way, an identity that is not the composer’s.

Culture means to comprehend, not to understand. In order to comprehend, one must have experienced and internalized that experience. Hence, it would be relatively more useful to think about culture as a reference and not as a goal. Culture is an individual experience and the sum of individual experiences



gives place to a collective experience, a collective consciousness; in essence, to a shared culture. I do not believe that there are better cultures, or worse cultures; there are different cultures and I strongly believe that cultural richness is not found in the quantity of identical elements, but actually in the quality of innumerable diverse elements.

# About music

*Edgar Alandia*

Music is a language whose codes have been shared by the dominant culture since the beginning of the twentieth century, and subsequently expanded to myriad possibilities which actually lead us to the composer's personal code, if not to a specific code in each work. On the other hand, the raw material of music has always been the sound and its fields of development, time and space.

Another constant element when dealing with music is the interaction between who makes music and who listens to music, i.e., the relationship between composer and listener. Actually, this subject has always determined the paths of many composers who focus on the issue of perception, with all its implications.

Perhaps it would be worthwhile to establish relationships between these two issues, an obvious but not-easy-to-solve problem when one writes music. In other words, how and when to consider and elaborate musical thinking through its raw material, the sound, both in time and space, so that the result is perceived or at least intuitively discerned by the listener?

One of the fundamental resources human beings possess is memory, which needs the clearest possible information in order to be activated. It seems opportune that, in this crossing of elements (information and memory), a subtle and not-easy (and also completely subjective) balance is achieved, in such a way that the listener is able to perceive information (sound signals and

their development in space and time) so that he or she participates in this sonorous event. On the other hand, this balance allows the composer to share his creative or recreational experience.

Throughout music history and considering, simply as a reference, concert music, we realize that composers, according to their own nature, possibilities and limitations, privilege sometimes the speculative aspect (the combination of sounds in space and time), and sometimes the sound, in space and time (organized by relatively simple and at times even banal combinations).

Without feeling necessarily obligated to express an opinion about which of the two options I consider the best or worst (these categories have always been typical of the dominant power), I limit myself to emphasize that these are simply two different points of reference. If I must declare a predilection for one of them, it goes to music which is thought and structured, which expresses or tries to express thoughts and possibilities of regarding and hearing sounds in a different way and which, in order to obtain such result, employs more or less complex (which is not the same as complicated) elaborations. I believe that a beautiful thought, with an intelligent development per se, produces a beautiful object. To make a beautiful object predetermining the concept of beauty sounds fake.

Back to the subject of sound and to the parameters in which it takes place (time and space), the combinatorial rules I use to make music are relatively simple and essential, trying to follow the sound and its natural laws (it seems to me that simplicity is the most evolved degree of speculation; beyond essential there is nothing but void). Every operation and every speculative “system” violate the nature of things – in this case the sound – but if this nature is respected, it seems to me that the result may be more “logical”, more fluid and, in any case, more “comprehensible”.

I have written and declared in many opportunities how symmetry is an instinctive and constant element in my work, in my way of thinking, in my way of being. I use simple (symmetric) materials and their natural harmonic unfolding, in order to create a succession of sound signals and gestures, which are transformed with time. I try to keep their nature so that their perception is not altered, but could actually be captured and, why not, comprehended by the ear. In such fashion, sound organization makes characterizations of rhythmical figurations unnecessary. The expression of gestures, conglomerates

and sounds is proportional: they may be long or short, of different dimensions, but complementary, such as timbres, notes and other parameters are complementary. These thoughts are not new at all. Complementarity may be found in Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Mahler or Bartók. Finally, it seems to me that complementarity is part of the universal balance...

Having understood that, when writing music, I have nothing special to express, I limit myself to exploring “inside” the sound, in order to understand how it behaves, how it reacts, what it “says” through its media (the instruments) in space and in time. Without a time... without a time... until it almost becomes space.

# Edgar Alandia: musician and friend

*Julio Estrada*

I have known Edgar Alandia for a little more than a quarter of a century, since 1990, in Rome. The occasion was a course which, thanks to his efforts, I taught at the Asociación Musical Astaldi. The click was immediate between the two of us and we initiated an enduring friendship, even though not very geographically favorable. At the onset, a simple reason would unite us: coincidentally, both of us have Latin-American and European bonds – he is of Bolivian origin, residing in Italy, and I am Mexican, son of Spanish political refugees – although we had never met in our own continent. Our friendship lasts strongly because it was never imperative for us to coincide in the aesthetic terrain – he is a neat musician of academic origin, and I am an anti-academic to the greatest extent.

In one of our first encounters, Alandia gave me, as a business card, his *Etiquettes* for piano, which I carefully brought to Mexico and which, years later, my wife Velia Nieto performed. Since then, I followed his steps in different European festivals – Germany or France, for example – and particularly in Italy, for instance the *Rassegna di Nuova Musica*, organized by our well-esteemed common friend, Stefano Scodanibbio, of tragic memory.

A couple of years ago, Alandia and I met once more in Mexico, where he conducted a seminar and a conference at the *Cátedra Conlon Nancarrow*. These events attracted the attention of young composers of my university, who appreciated, as much as myself, his intelligence and sensibility for explaining his work or for talking about music in general. I take the opportunity to leave

him a message, that he should polish his perceptive ideas and publish them in writing!

A work like Alandia's will unlikely be properly appreciated in our countries, where radio stations, festivals and even performers interested in contemporary music are scarce. For several decades, Edgar's music comes to fruition through the hands of mostly European performers, who face its difficulties and give artistic sense to the creative aspiration of his scores.

Alandia, the intuitive Bolivian scholar, does not use in his compositions the discursive mask used by many, a presumed "Latin-American identity", because his art is the expression of someone who hears and thinks with the ear, in a solitary way and by means of a rigorous writing. He needs such working ethics in order to retain fantasy experiences; at the same time, it is an intellectual requirement whose aspiration is to decipher the ghost.

I can see, in Edgar Alandia's work, an intimate mark whose inventive roots are set free in search of oneiric atmospheres, ready to be awoken for a flight, even though for fugitive instants. This happens in the *Intermezzi* for string quartet, for example. At other times, this mark is characterized by a sweetness which sheds light at the explorer who carries his own work, as it is audible in ...*sottili canti invisibili I-II*, for piano, the instrument we know he masters as a performer, and which we suppose to be the private laboratory for his blurry, noisy or strident resonances. Later on, he transposed the same experiments for other instruments, like in ...*se me ha perdido ayer el canto de las estrellas*, one of the titles inspired by the late Bolivian poet Jaime Sáenz. Alandia's musical inspiration creates melodies whose harmonious character carries, without fuss, Pablo Neruda's *Grito* ("...y nosotros los muertos, los escalonados en el tiempo..."). He summoned Saint-Exupéry's *The Little Prince* to dialogue, as the grand solitary child, with the stars in the firmament in *Tu avrai delle stelle, come nessuno ha* ("You alone will have stars as no one else has them"), a seed, by its turn, of more recent works, like *Thumpa*, piece for bass clarinet in which he inserts a poetic rubric: "amidst the profound silence".

Alandia's music is, without any doubt, manufactured with the new tools of the old continent. Nevertheless, I can hear a very personal trait in it, manifested in a usage of such tools (habits, abilities, habitable places) that is not necessarily adjusted to the system or the compass with which most navigate. His style creates a distinct joy, the joy of getting lost in dreadful pathways, to which he

does not succumb. At the risk of oversimplifying, I detect three main attributes of his compositional approach: an interest for the structural solidity of symmetry; an inclination for waving temporal micro-filigree; and a predilection for an arcane universe, the introversion before the wind's nebulosity – a memory preserved by the Andean instruments.

Alandia has the nature of a lyrical and intuitive musician, even when he is not being spontaneous in order to achieve that, for Edgar is made of good intellectual fiber and of the tranquility of the happy man who hears, without any hurry, the interior of his private universe. From such universe, we can expect new impulses filled with the same usual poetic depth, and perhaps he will impart his way to the opera *Perdido viajero*, a libretto of his venerated old friend, Jaime Sáenz, which still awaits for the voice that will make it sound.

# On Edgar Alandia

*Giancarlo Schiaffini*

A famous soprano was responsible for my first encounter with Edgar Alandia, at the end of the 1970s. Michiko Hirayama had told me about a young composer of Bolivian origin whom she had met on an international panel of judges. Michiko and I used to work together in Gruppo Instrumental Nuove Forme Sonore in Rome, ensemble which we had founded in the previous decade, along with composer-performers Jesús Villa-Rojo and Bruno Tommaso.

The idea of this group was to approach “contemporary music” not only from a compositional perspective, but also from the point of view of the performance, including a particular interest for improvisation. Bruno and I have always been very active in the field of jazz, and we have always considered crucial the participation of performers in the creative process, in order to reduce the distance between composition and its realization. On the other hand, this was not a particularly original idea, given the fact that personalities like Bruno Maderna had already experimented with this kind of solution. At that time, we thought, as we still do, that a compositional process in installments leads to a quasi schizophrenia between the creative moment and the moment of musical realization. At first, Alvin Curran and Roberto Laneri were also active participants of the group.

The group eventually evolved into an association, for bureaucratic reasons such as facilitating the obtainment of official support. Its personnel consisted of Francis-Marie Utti (cello), Marianne Eckstein (flute) and Michele Jannacone



(percussion), besides Michiko and myself. Around that time, the group achieved excellent results and gained the attention of various composers, who started to write for Nuove Forme Sonore and to dedicate new pieces to us. Eventually, the group started to show symptoms of crisis, which is a natural outcome after residence changes and the development of different artistic interests.

The beginning of the collaboration with Edgar Alandia brought new energy and ideas to the group. This changed and revitalized the ensemble, which actually developed a long career of activity. However, I do not want to limit this text to the history of our association, of which Edgar became member and musical director for more than twenty years.

When we first met, Edgar Alandia was introduced to me as a young and brilliant composer, a positive opinion very much prevalent at the time, especially because these were times of great interest in composition in Italy. I remember very well a comment by Jesús Villa-Rojo about the incredible number of good Italian composers in the international scene, a number surely higher than those of other countries. Our first encounter gave me a very positive impression. I met a very nice and gentle person, nothing like one could expect of the role of “composer”, but at the same time prepared, with strong ideas and very accessible. We chatted about our experiences, not only musical ones, and found a great number of consonant points of view, despite our very different personal histories. Edgar had lived in a small Bolivian city until he was 19 years old, period which included his educational phase. He was part of a very culturally inclined family, some of whose members were artists with whom he could share his own interests. I soon realized that he kept strong bonds with his country, and not necessarily musical ones. This aspect did not prevent him from living many other personal and professional experiences in Europe, thanks to his curiosity and open-mindedness. Personally, I believe that having worked closely with the choreographer Maurice Bèjart has greatly helped him not to confine himself to the role of a composer of “serious” music. He has a notable ability to interchange opinions and experiences with whomever he relates to, socially or professionally: fellow composers, performers, musical technicians, students.

Back to our professional relationship, Edgar suggested restructuring our ensemble, configuring it as a double quartet – woodwinds and strings – with the possibility of including, whether necessary, voices or other instruments. He would still be the music director, obtaining excellent results. Thus, we

had a greater possibility of facing the existent repertory and stimulating new compositions.

I believe, anyway, that what is most interesting for us here is the creative aspect of Edgar Alandía's work, and its evolution. My first contact with Edgar's music was through the work *Antes*, divertimento per Schiaffini, for trombone, which he composed for me. We started a detailed analysis of my instrument's possibilities, either in a general sense or regarding the peculiar aspects of my personal technique, discussing everything that could be useful as an expressive resource – for instance, multiphonics, partial sounds, mutes, etc. Edgar explained to me the references to his beloved Andean tradition, which were part of his culture and his personality. Particularly, given my instrument's nature, the reference to Andean wind instruments was direct: the warm, sometimes aggressive timbre, but always full of expressiveness. Similarly, his tuning system, not related to the tempered system, was a strong medium of expressiveness. I must point out that many of the great jazz musicians, like Eric Dolphy, use frequently, as an expressive resource, a “wrong” intonation. Yet Dolphy may be considered an eccentric spirit, we can also cite trombonist J. J. Johnson, a musician of extraordinary technique, who, in the famous Duke Ellington's ballad, *Sophisticated Lady* (from the album *A touch of satin*), uses an imprecise intonation in order to create an adequate atmosphere to the piece.

In *Antes*, the composer uses this kind of resource in addition to some other techniques befitting the compositional practice of the time. We should clarify that this is not a kind of collage, which happens often, when composers try to mix different styles which do not belong to each other. In the case of *Antes*, two distinct elements live together in an absolutely coherent and continuous way, while the musical discourse unfolds. There is no “citation”, and he does not choose an aristocratically vegetarian option of elevating the discourse to a unique “superior” idiom. The music proceeds fluidly and continuously, in a rigorous structure with personal coherence and strong communicative value.

As I kept working with Alandía, I had the opportunity of playing his music in more complex contexts. We have worked with live electronics and with bigger ensembles, as well as with my other instrument, the tuba, always obtaining remarkable results.

In the 1990s, Alandía dedicated his time to more articulate undertakings, such as multimedia projects, which, together with theatrical and electronic

works, became part of his repertoire. I remember fondly *Perla*, *fábula triste*, which was performed at the *Salla dello Stenditoio* at the San Michele complex, head office of the Ministry of Cultural Affairs in Rome. The piece was written for voices and instruments, with elaborate texts and choreography. I believe this was the first work that showcased his different facets (musician, writer, choreographer), and it was actually highly successful. After *Perla*, two other examples followed: *...sottili canti invisibili* and *Oruro*, 3706 metros s.n.m., with images and much more.

I will not make a general analysis of Edgar Alandia's oeuvre here but, having worked with his music for about a decade, I have been able to appreciate the complexity and the Calvinian lightness of Alandia's thinking. I absolutely share with Alandia his concept that the primary idea of a composition is purely musical. Obviously, the reasons that induce a composer to write may be very different – life experiences, literary or aesthetic reasons, etc. – but these are but stimuli and pretexts for composing. Composition itself, therefore, proceeds freely, with purely musical signification. The attempt to associate a musical work with meanings and messages of other kinds is often a mystifying operation.

Another very frequent tic in the musician's work is the great level of attention devoted to intellectual elaboration, sometimes overlooking the effectiveness of the final results. An example is John Cage in the middle period of his activity, although in his case it was a matter of principles: theories that would attribute a significant value to any possible result of random operations. I have had the opportunity, in many circumstances, of working with composers who, describing their work, showed sophisticated algorithms and fascinating structures which indeed aroused our curiosity and desire to listen to such works. At the moment of playing or simply listening to them, my disillusion was great, notwithstanding the great intellectual attributes previously mentioned. Unfortunately, not much attention is given to the clarity of the auditory result. Perhaps, due to the process of dividing the creative roles in installments, as I have explained above, the composer may get infatuated by his or her own ideas, and enjoy the relation with the work to a point of neglecting that, in the words of Franco Evangelisti, "music only exists in the moment it sounds".

This does not apply to Alandia's music; the situation is just the opposite with his work. Before studying or listening to a piece of his, while staring at the score, I would find myself perplexed by the complexity of his writing, imagining,

erroneously, a complicated and tiresome development of the music, maybe due to my incapacity of synthesis or my allergy to some particular notations. Soon, at the moment of the execution, everything was fine, with a natural, clear and pleasant development in spite of the structural complexity. I realize I am describing Alandia's music by highlighting how it "is not", but it seems fair to me to point out the pitfalls in which he has not fallen.

I think it is also important to call the attention to Alandia's sensibility to his sound, his timbre and his primary expressive value. What I have previously said about Antes and its Andean references is always valid and prominent in Alandia's music, even if it does not bear any explicit reference to the typical colors of such tradition. Sound is the generative cell of every musical event. Unfortunately, sound may not be clearly described, but it must be established that it is the heart of music and its immediate expression is fundamental. Sometimes, the frail orgasm of notation may lead to neglecting the fundamental and significant value of sound, but this certainly does not happen with Alandia's music.

I would also like to mention another aspect of Alandia's work: his teaching side. Teaching a presumably creative subject may be a very delicate task. Often, the teacher, inadvertently, produces clones of him or herself, something that may have happened to Alandia when he was a student. A composition teacher (or of any other kind of art) uses, certainly, the legacy of his or her experience, but, over this basis, the teacher should provide the students with a fundamental technique, in addition to evaluation criteria and the means for the student's development of a working process that is compatible with his or her personality and culture.

I have met many young composers who have studied with Alandia, and I noticed how mature they were, and how well they kept their artistic differences. In 1994 and 1995 we went to Cuba, during the Special Period, invited by the Unión Nacional de Artistas de Cuba (National Union of Cuban Artists), for seminars, workshops and concerts; it was the period of the "balseros"<sup>1</sup>, and the economic situation was certainly precarious. Anyhow, we attended to our duties and I noticed how vast the Cubans' curiosity about European music was. (We can call our music European for all intents and purposes, although it was highly "contaminated". In any case, it was very distant from the Cuban

---

<sup>1</sup>Translator's Note: *Balseros* were people who tried to escape Cuba, during the totalitarian regime, using improvised boats in order to reach other countries, especially the USA.

tradition.) What really called my attention were the results of Alandia's teaching, the human relationships that he swiftly established with the students, and the great efficiency achieved in only a few days of work. Certainly, these were not ex cathedra lessons, and possibly the personality of the Cubans made things easier, but I believe the most positive factor was his efficient, open and available pedagogical experience. There have been great musicians who never knew how to teach, and great teachers of a questionable musical level. Edgar Alandia, with his independence of ideas and judgment, his aesthetic value and his humanity, synthesizes in himself great pedagogical and creative aptitudes.

# On Bolivian composer Edgar Alandia Cañipa's music

*Luigi Pestalozza*

Alandia is Bolivian, but he does not carry, nor carries his music, the implacable tragedy of his people and his country. He does not spend his time exhibiting “musically” whatever happens there, in the Bolivian mountains, where he was born in the middle of the last century.

It is hard to loose one's roots, even for those who have studied abroad, like Alandia did in Rome. Alandia, by his turn, does not want to loose his roots. In his works, they are preserved in an original way. Therefore, his music becomes frontier music, music of an author who, between different cultures, keeps going forward, making sure his music does not fall into frivolity. He has worked in such way for years in Italy, Bolivia, Belgium and other countries. It is interesting to see how clearly he refuses the temptation of following European composition trends, and how precisely he uses the techniques he has learned in the musical metropolises of Europe. Also clearly and precisely, he avoids the “style” of submitting to the rhetoric of his own Latin-American sources, which he does not renounce.

In *Antes*, for example, the composition bears a process of thought and expression very typical of Andean popular music, due to its symmetry and other elements. But Schiaffini's trombone (to whom the *divertimento* is dedicated) does not mimic folklore or its elements, although we can hear that it “has fun” with them. This is why Alandia affirmed, referring to himself and some works performed in

a concert: “the works I present are the result of stimuli and contradictions of the Latin-American being of today, and these belong to a series of reflections about the logical parameters (sometimes even Andean elemental parameters through sound). Sound, as a manifestation of a psychological state, is determined by a macroscopic nature and by sad existential conditions. A quest, in summary, for oneself. Therefore, in each of my works, I combine both music making and personal deeds; complex and delicate deeds, which confirm their precise cultural provenance in their search for the musical result, within margins of objective participation in a culture acquired and accepted through differences: the identity itself. For this reason, music comes before everything else; I refer to the pieces of the album *Studio* – recorded in 1980 by the ensemble *Nuove Forme Sonore* for the label *Edipan* – which absolutely cannot be summarized by a unique formula. They are united by ‘a compositional attitude’, which is a way of thinking music, and not only by the music itself.”

We often find in Alandia’s work, for example, a structuralist memory, but the insistent, perceptible and evident presence of sonorous structures, sometimes initiated by a sole sound, does not provide structural organization for the piece. It actually follows an articulation of figures and episodes which return to the initial material, according to symmetrical principles, characteristic of the Andean musical folklore. Therefore, it is preferable to speak in terms of sonorous, harmonic and timbric points of reference, around which the musical material revolves. This material is made of elements of different nature, of various syntactic allusions, as though a certain evocative, exploratory and musically open movement would aim not a contrast, but rather a musical and cultural integration with those essential points of reference. This is the origin of sensation: music, above all... is something to be felt. Such discursive interdependence (of great formal scope) produces a new kind of “recitative”: the music enunciates with instruments, sounds, relationships between materials, melodies and gestures typical from distinct music cultures, searching for itself, or in other words, searching for its reality, its truth. For this reason, compositional schemes derived from a kind of musical development that is only interesting to Europeans are not sufficient; for this reason, it is true and real the comparison the composer (master of the compositional techniques) makes with those points that are fixed, inalienable, and, for that matter, truly referential of his musical universe.

If Alandia’s style is easily recognizable in *Antes* and *Tu avrai delle stelle, como nessuno ha*, this is not only due to Andean references. Furthermore, in these

two works, these references lose their popular image. Actually, these two pieces' characteristics and structure require Alandia to adopt a precise attitude in his musical language, which is the attitude of modern music until postmodernism. This language is used by Alandia, but he does not identify himself with it, defending his personal style. In fact, his language does not "sound" subordinate, derived or ratified, even though it is part of musical history and all its issues; the "stories" of this musical history preserve him from a confusion of roles and cultural identities, because in his language it is the sound that differentiates him and sets him apart from European modern music, with which, at the same time, he shares all vicissitudes. His sound always turns back to Bolivia and, for that very reason (as we can now understand better), Alandia, a frontier musician, could cite Neruda's verse: "he llegado hasta aquí con todo lo que vino conmigo"<sup>1</sup>, commenting: "in these verses by Neruda one can understand the meaning of being Latin-American nowadays, and of being a citizen in the dramatic reality of the Third World: protagonists, spectators and mute witnesses, we have arrived here with the burden of the social and cultural heritage left by the grandiose local civilizations, the 400 years of Spanish colonization and the terrible price of hunger, paid to the neocolonialism of the capitalist empire". Therefore, even when it is not recognizable or explicit, the relationship with the Andean way of thinking music is the basis of his way of thinking or, in other words, his way of organizing sounds and pieces, his way of confronting himself and interpreting today's music in today's world, a multifaceted world, not anymore concentric. This is the message of Alandia's music, besides the music itself.

---

<sup>1</sup> I have arrived here with everything that came with me.



# Edgar Alandia: Andean music in an european context

*Jesús Villa-Rojo*

The communicative function of music, by way of intellectual and artistic interchanges through sound, has increased the proximity and friendship between the human beings in the universe. Sounds have facilitated coexistence since the beginning of times. The word, the language spoken in families and somewhat close circles, allows diverse expressive and intimate shades. Music, possibly due to the broad dimension of sounds, perhaps needs more time to unfold. This linguistic possibility, of universal and direct comprehension, took human beings to the conflict illustrated by the construction of the Babel Tower, where the word, each word, according to the person who had pronounced it and according to its origin, had different meanings, sometimes so different that its understanding was impossible. Sounds do not respond to these codes, they respond to the auditive sensibility, because sound is not composed by words nor expresses a determinate language, it expresses an indeterminate language that goes beyond the origin of whom utilizes it. Those who knew how to use sound in moments of human, social or religious conflict achieved the best results. The profound conviction of the sound expression resolved extreme conflicts, converting them into inseparable fraternities.

The social, racial and religious clash which happened in America with the arrival of the Spanish colonizers in the fifteenth century brought two different cultures subtly closer by means of music. This clash could not have been more violent and contrasting. Races, cultures and religions had to endure an initially

impossible coexistence. The ones responsible for improving the quality of such coexistence did not hesitate in using music (as well as other mechanisms) as a resource for expression, avoiding verbal communication, which had caused so much confusion in similar situations. Effectively, sounds were superior to any verbal attempts of communication and found the most human and sensible of each person. Thus, everything that has been produced in those first encounters generates a profound reflection; it is astounding that the circumstances and intentions behind these situations have still not been clarified, as opposed to some other cases.

The first years of coexistence of these different kinds of music in America offer examples that may be considered the most refined and sensible ever produced. Sound, as we know, does not bear color or race. It carries the message that is asked of it, without any other meaning that is not purely musical. The evolution of times leads to the accumulated potential of that coexistence that makes indivisible the origin of the authors. Were they Spanish or American? Certainly, there are some signatures which reveal authorship, although anonymousness is most common and instructive.

The study of the trajectory of musical materials in America is necessary for the understanding of today's music. There was an interchange of musical ideas since the first moment, as well as a fusion of artistic sensibility (especially of millenarian heritage), overcoming what may be considered racial differences. The trajectory, traveled side by side, took us to an equalizing conception of the soundscape, with the personal diversity that the creator stamps in each work, related to his or her human and artistic sensibility. When we get to the twentieth century, the accumulated musical potential achieves the highest levels of creative originality, given the sum of obtained results.

To admire nowadays the masters of this potential, situated among the world's most recognized values, is to synthesize the origins of music through times and cultures. To find the historical names of Villa-Lobos, Chávez, Ginastera, Revueltas and Roldán along with so many other geniuses helps to recognize the margins of accumulation obtained throughout the centuries between races and cultures. This accumulation takes us nowadays to the names of Mario Lavista, Manuel Enríquez, Leo Brower, Rafael Aponte-Ledée, Gerardo Gandini, Alcides Lanza, Roberto Sierra, Marlos Nobre, Alfredo del Mónaco and many others. Most of them had great experience and knowledge acquired in their original countries, but also became acquainted with the most up-to-date

tendencies in the international courses in Darmstadt, around the 1950s, after the Second World War, and, from 1961 on, at the Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales Torcuato Di Tella, directed by Alberto Ginastera in Buenos Aires and in the Latin-American Courses of Contemporary Music, which took place in several American countries. Nevertheless, the reflection we are making with this article points us towards one of the most representative figures among the new composers: Bolivian composer Edgar Alandia. Alandia may be considered a central piece of the musical renovation between America and Europe, due to his privileged position as a master in the Italian educational scene and his universal perspective of American and European contemporary music, since he is a member of a millenarian community and at the same time he encountered the evolved ways of the present, allowing himself to conjugate, as time went by, the most clear and representative elements.

Alandia came to the world in Oruro (Bolivia) in 1950, being a child of a cultured family, according to Andean standards. His family was conscientious of the social and cultural movements of the time, and confronted, with decision and enthusiasm, conservative forces, facing high-risk situations which were so common in those years that led to Che Guevara's guerrillas. It was in this context that Alandia dared to compose, being censored by the teachers of the Escuela Nacional de Música de Oruro. Later, at the National Academy Santa Cecilia in Rome, there were already signals of his discreet appropriateness, when Franco Donatoni did not notice the intellectual and artistic reach of his Bolivarian student and suggested him that, if he wanted to continue in the Academy, he should make music like him, Donatoni; otherwise, it would be better to go back to Bolivia and to make folk music. The pedagogical potential of Donatoni offered excellent results to those who opted to follow his directions and who continued somehow his composition conception, but our composer had a unique way of thinking about music, a way that was hard to understand from a Central-European organizational perspective shaped according to the philosophy of Darmstadt.

In the course of his educational process, Alandia, with his curiosity-provoking sensibility, had different experiences during the 1970s. Italy was the context of this process, with its thoroughly developed society, not only artistically but also industrially, economically and politically. There, apart from the Donatonian stimuli, Alandia acquired a technique, a profession, defined his interests and matured the seeds of a political vision of the world, society and life. The total of experiences lived since his initial Andean educational period, in contrast with

the European experience – which allowed him to see things from a different perspective – was an advantage in order to help him to define himself as an individual and musician. These experiences, along with his curiosity and interest for different cultures, contributed to the definition of his artistic identity and are reflected, undoubtedly, in the music he writes.

His musical output, following his cultural and artistic positions, always comes from a point in which ideas configure the present. This output is full of examples of conceptual innovations that can only be conceived from a standpoint of multiple values from broad and distant latitudes. The recognition of these values was quick and embracing: Prize Valentino Bucchi, Rome; Prize Carreño, Caracas; Prize Venezia Opera Prima and the presence in the most important festivals and programs in concert seasons in Europe or America. Among his works, we should highlight some titles that are the musical result of his political and social line of thought.

First, we shall cite *Rumi*, for cello and piano, for the possibility of a natural harmonic world, and *¡Grito!*, for soprano, for the rigorous structural organization which permits the impression of a quasi-improvising piece. In addition to these, *Paititi*, for string quartet and orchestra, in which a basic material developed by one of the instruments of the quartet ends up developed by the remaining three instruments, creating a new material that will be the basis for the orchestral development. The musical texture that appears in the orchestra, by its turn, returns to the quartet, which generates a new cycle that will be used, again, by the orchestra, and so on.

Alandia's instrumental comprehension would not be imaginable were not the experiences and knowledge of the Andean music he learned in his homeland, whose symmetry defined his way of thinking, of working and of organizing the compositional materials.

I should not forget, when listing works which demonstrate instrumental contributions and experimentation, *Phucuy*, for solo clarinet. This is undoubtedly an excellent example (one of the best in its genre) of technical knowledge of the chosen instrument, with a natural and playable precision of the most innovative and complex resources regarding multiphonics: broken sounds, real and resultant sounds, real and harmonics sounds, combinations of harmonics and real sounds, trills and tremolos with these sounds, etc. These elements work perfectly, possibly a unique phenomenon. *Phucuy*, which means “blow”

in Quechua, departs from a noisy set of nine notes which, progressively, project a melodious tune. In this work, the composer, in a clear reference to his homeland, renounces formal clarity and consistency in order to recreate a timbric atmosphere of the Andean Altiplano.

Alandia is consistent when he starts working on new pieces. The seminal elements of his new compositions rarely distance themselves from its original vocabulary, or, which ends up being the same, from his intellectual and human sensibility regarding the present moment. In *Khana*, which means light, an instrument proposes musical figures that are received by the other instruments, adapted to their own nature and reflected back, creating an extremely rich timbric texture.

Exceptionally, it is possible that Alandia uses the Spanish language as a resource to express the title, as when LIM programmed a series of events in homage to Olivier Messiaen, and the Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa (BBK) requested the work *Como una luz de invierno a mi lado*, on the occasion of the French composer's birthday. More than taking as themes strictly musical elements of the honored composer, Alandia found some common perspectives in the act of thinking about music – "... I do not seek music... I let music find me". In this work, a main structure (melodic, harmonic, timbric and gestural) superposes other secondary structures in the background. The secondary structures end up being contaminated by some of the elements of the main structure, and rework them according to their own principles, with little variations that suggest new ideas for the main structure.

In *Perla, fábula triste*, the music is expressed by words, an inversion of the opera principle, which values the text. Here, the recited parts (*recitativo*) take place in the instruments, and the singing (*aria*) in the vocal recitative. In fact, this is an experimental peculiarity, an innovation in the opera realm. Alandia breaks a highly accepted model in permanent usage and creates a format that deserves intense development.

The teaching aspect is an impressive particularity in Edgar Alandia's personality. His ability to communicate with colleagues in general and students in particular is especially interesting, helping to define the creative personality of each one of them. This special disposition for such colorful and committed communication may only be found in people who are very much convinced of their own experiences, people who have dealt with many cognitive phenomena.

All of Alandia's students, who are widespread around the world – he has taught in prestigious international centers like the Rossini Conservatory in Pesaro, Santa Cecilia Conservatory in Rome, Morlacchi Conservatory in Perugia (all in Italy), not to mention numerous workshops and courses in distinct countries – bear an open mind, a mind with good disposition for experimentation and imaginative creation; all of them have a highly distinctive technical formation.

Examples of the condensation of so many historical and contemporary elements of such diverse cultures, like the American and European ones, as is happens with Edgar Alandia, are fundamental for the communicative relationship and for intellectual and artistic interchanges through sounds. His fantasy world, as much as his objective reality, nurtures on these sounds. Without them, the possibility of interacting with the world in such a broad and varied way would have been very different, but over all greatly reduced.

Thank you to Edgar Alandia, and to all who were able to contribute with this musical and artistic treasure of our times.

*Madrid, June 12<sup>th</sup>, 2015.*

# **On *Como una luz de invierno a mi lado***

*Anne-Marie Turcotte*

## **The autogenous sound**

In some cases, the terminology used in traditional analysis and criticism is inadequate and insufficient. If we are dealing with a work without narration, descriptions or recognizable formal processes, it may be necessary to abandon the usual analytical tools and to start searching for other elements or, contrarily, not to look for anything at all, since we could be facing the peremptory affirmation of a simple condition of existing: the condition of the sound which generates itself.

One must approach *Como una luz de invierno a mi lado* empty-handed, with a sense of lost stupor and the availability of a novice. All parameters are up for discovery. The listener who, more or less consciously, tries to trace a formal development based on predetermined schemes or already-traveled paths would end up trapped in other kinds of processes and transported to new horizons. Time loses its structural meaning and identifies itself with space, the indefinite and immutable container of sound, which is autogenous, in the onset, and generator of impulses and sonorous events, later on.

## **In the beginning was the D: generating sound and background sound**

It would be interesting to read what the author writes about his soundscape in his short essay *Writing music*, even if not necessarily going for a deeper

music-psychology approach: “I realize, finally, that in my music there is no silence; my silence always sounds. I read often that Andean civilizations, conditioned by the immense void spaces where they built their cultures, where their people have been born, grown up and lived, are obsessed by the *horror vacui*, the fear of empty spaces... is that the case?” This citation is not useful, in a specific way, for the comprehension of this particular work; it actually introduces us to a constant concern of Alandia’s in his music: the search of expressiveness through sound.

In *Como una luz de invierno a mi lado*, the elements used by the composer to realize the idea of a continuous sound atmosphere are multiple and multiform. This variety is the essence of the sound in its function of generating sound: each “event” (more or less 60 sonorous impulses, depending on how one considers the succession of them), its figures and its variations incorporate the meaning of that sole sound situated in the beginning of each successive sound event.

Thus, when the clarinet’s tenuto D begins, it functions as a generator of the other instruments’ successive sounds, while, on the enunciation of a chromatic-scale beginning, this same D becomes the generator of itself in the immediately following articulations: ribattuta note, trill and acciacaturas of various specular notes in relation to D and, little by little, of small figures always built around the center D.

Anyway, the typology of the figures and its variants finally become a secondary element, which means it is not important to define in detail the evolution of each figure. When listening to the work, the main attitude is to follow closely and gradually the sound’s self-generation principle, which is ubiquitous and the very matrix of the work.

## **Irradiation**

Pitches are chosen, and proceed coherently, according to a criterion we will name “irradiation”: the harmonic fields which succeed the primary sonorous impulse include the first notes of a chromatic scale in D, at first ascending (measures 1 and 2) and soon descending (measures 3 and 4 – Fig. 1):



Fig. 1. Measures 1 – 6 of *Como una luz de invierno a mi lado*,  
by Edgar Alandia

♩. 40-42 ca. - 1 -

Fl  
Cl  
Pf  
Vno  
Vla  
Vc

5  
5

The set of variations and modifications of the subsequent figures will generate, spontaneously, a second instance of irradiation, the note A (measure 21 – Fig. 2),

Fig. 2. Measures 19 – 21 of *Como una luz de invierno a mi lado*,  
by Edgar Alandia

This musical score shows measures 19, 20, and 21 for a chamber ensemble. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The score is written in a single system with six staves. Measure 19 features a complex texture with many notes and rests. Measure 20 shows a continuation of this texture with some dynamic markings like *mp* and *mf*. Measure 21 includes a *via ped. tonale* instruction and ends with a *ppp* dynamic marking. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic markings throughout.

before going back to D (measure 21 – Fig. 3).

Fig. 3. Measures 28 – 30 of *Como una luz de invierno a mi lado*,  
by Edgar Alandia

This musical score shows measures 28, 29, and 30 for the same chamber ensemble. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The score is written in a single system with six staves. Measure 28 has a *mf* dynamic marking. Measure 29 features a *ppp* dynamic marking and a *via ped. tonale* instruction. Measure 30 includes a *mf* dynamic marking and a *ppp* dynamic marking. The notation is highly detailed with many notes, rests, and dynamic markings.

The interdependence of these two irradiation poles is evident in the moments when both are present (measures 32-44 – Fig. 4):

Fig. 4. Measures 31 – 45 of *Como una luz de invierno a mi lado*,  
by Edgar Alandia

-6-

Musical score for measures 31-45 of "Como una luz de invierno a mi lado" by Edgar Alandia. The score is arranged in a system with six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vn.), Viola (Via), and Violoncello (Vc.). The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics including *pp*, *mf*, *f*, and *ppp*. The piano part includes a section marked "solo per ton. forvivo". The strings play a rhythmic accompaniment with some melodic lines. The score is heavily annotated with performance instructions and dynamic markings.

Continuation of the musical score for measures 35-45 of "Como una luz de invierno a mi lado" by Edgar Alandia. This section includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vn.), Viola (Via), and Violoncello (Vc.). The score continues with complex textures and dynamic contrasts, including *pp*, *mf*, and *ppp*. The piano part features a section marked "solo". The strings continue their accompaniment with various articulations and dynamics. The score is annotated with performance instructions and dynamic markings.

Musical score for measures 35-39. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bj.), Violin (Vno), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The music is written in 4/4 time. The Flute part has a trill marked with a '3' and 'pp'. The Bassoon part has a trill marked with a '3' and 'mp'. The Violin and Viola parts have complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. The Violoncello part has a trill marked with a '3' and 'pp'. There are various dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *mf* throughout the score.

Musical score for measures 40-44. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bj.), Violin (Vno), Viola (Vla), and Violoncello (Vc.). The music is written in 4/4 time. The Flute part has a trill marked with a '3' and 'pp'. The Clarinet part has a trill marked with a '3' and 'mp'. The Bassoon part has a trill marked with a '3' and 'p'. The Violin and Viola parts have complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. The Violoncello part has a trill marked with a '3' and 'mp'. There are various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *mf* throughout the score.

A page of handwritten musical notation for a chamber ensemble. The score is arranged in six staves, labeled from top to bottom as Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Pf. (Piano), Vln. (Violin), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The music is written in a complex, contemporary style with many slurs, ties, and dynamic markings. The number '45' is written above the Fl. staff at the beginning of the section, and '46' is written above the Vln. staff. Dynamic markings include *mp*, *p*, *ppp*, *pp*, and *pppp*. There are also performance instructions like *vla. ped. 110* and *ped. 110/110*. The notation is dense and detailed, showing intricate rhythmic and melodic patterns.

The process of irradiation happens throughout the piece, except, for obvious reasons, for the natural harmonic acciacatura passages in the strings and in the rare and brief moments when the instrumental figures get momentarily blurred, distancing themselves from the instances of D and its complement, A. These brief blurry moments are actually a direct consequence of the irradiation. Therefore, the process of irradiation is considered and utilized in its most intrinsic possibilities as a driving force. In its global aspect, the work may be considered an observation of the possibilities of self-generation and self-transformation of the sound.

The natural consequence of such a direct work on the sound is the discussion of the effective relationship between composer and interpreter: two agents closely associated, equally partaking on the process of making a soundscape concrete. The composer reveals the natural evolution of the impulses and the sound figures, and the interpreter executes the self-transformation of each element. The composer makes the primary choices of the elements and their development. In these elements, it is not much the gesture or the figure which generate the dynamics, but, rather, the dynamic dimension is the responsible for producing the gestures and figures. When the ear perceives specific elements as sound-generating impulses, it is not the figures that determine their role, but the universe of situations and dynamics in which these elements are embedded. The articulation of silences respects such principle: in the dialectics of each

instrument, the silence is, on its turn, a subsequent generating element, the humus which nurtures the sound elements so that they produce roots, define themselves, develop and react. A space, therefore, not of silence, but of profound listening, in which dwells the idea of breath-silence. This breath-silence is achieved partly due to the important contribution of the tonal pedal of the piano, used in a good portion of the work and which also provides balance between motives, phrases and silences.

Therefore, the narrative unfolds in a context in which there are no rest-silences; the only rest-silence (measure 10 – Fig. 5) marks the beginning of the end.

**Fig. 5.** Measures 100 – 102 of *Como una luz de invierno a mi lado*, by Edgar Alandia

The image displays a musical score for measures 100 to 102 of the piece 'Como una luz de invierno a mi lado' by Edgar Alandia. The score is arranged in a system with five staves: Piano (PF), Clarinet (Cl), Piano (PF), Violin (Vln), and Viola/Vcello (Vla/Vc). The Piano part is the most prominent, featuring complex textures with many notes and rests, and dynamic markings such as *mp* and *pp*. The other instruments provide accompaniment and counterpoint. The score includes various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings. The measure numbers 100, 100, and 100 are written above the first three staves respectively. The key signature is one sharp (F#).

In such an environment, with no silences, each instrument is constantly guided by the impulses of at least some other instrument and by a constant thread which permits almost imperceptible variations and changes of figure.

### **A concertante metamorphosis**

Given that the importance of every instrument, in the best chamber-music tradition, is completely equal, the idea of ensemble is absolutely necessary. Following coherently the metamorphosis logic, the composer gives the piano

interventions in which the very timbre of the instrument is often disguised in such a way it is not recognizable. The pianistic writing, neutral from the instrumental and timbrical perspectives, almost seems to have been brought about so that the piano's sonority is disguised, in a way that its concertante role is not emphasized, even though such is the role it actually plays, as tradition demands. The initial gesture is given to the piano, however mute this gesture (the pianist must silently lower the keys, while pressing the tonal pedal); the piano is responsible for restoring the movement after a fermata, as well as filling the gaps in between the other instruments' figures. Therefore, if the last note of the clarinet is superposed with an intervention of the strings, for example, we always find the piano with the role of softening, with a gesture, the timbrical differences between the instrumental interventions. Also, every time this happens, the pianistic gestures are always different from the previous ones, creating a continuous dissolution and disguising the timbre of the other instruments. In addition, as the transformation of the figures takes place by progressively dissolving a gesture into the next one, intertwining sets of figures get constantly modified in ever-changing combinations.

The indications of dynamics assume an important role in this process, because, as we have previously discussed, they generate the gestures and the different instrumental impulses. It is particularly significant the attention given to background sounds, in which changes happen slowly, yielding a great balance between that background and the instrumental impulses. In that sense, it is noticeable how the piano often maintains a softer sound comparing to the other instruments, which helps disguising its timbre. For instance, we can cite the "union" clusters between interventions of other instruments. These clusters' function is to disguise timbre, or to become a signal to resume the movement after a fermata, but never a percussive function which would represent a rupture in the continuity of the sound. Thus, the perception of the music fabric is facilitated precisely by the piano interventions.

The instrumental figures are, in general, idiomatically natural, but they reflect, more than the instrumental processes, sound-elaboration processes. They have more to do with sound than with the technical particularities of the instruments, with the exception of the pedal-figures, thought and customized for each instrument. The pedal-figures grant, most of the times through the continuous perception of the background, the perception of a primary suggestion of sound and the amplification of the greatly reverberated impulses, determining the



characterization of the ambiance and of some sonorous particularities that the tonal pedal would not be able to provide.

The use of strings is particular: they are almost always used as an ensemble, as if they were one sole instrument. The rare and brief “solo” moments are like the other interventions, or like links between different interventions. Flute and clarinet enjoy more independence and freedom. The piano assumes a multifaceted role, though less compromised, as stated above: sound box for the rest of the ensemble, precisely because of the frequent use of the tonal pedal. When this pedal is not being used, the sound is less transparent, not only for the piano, but for every instrument. Therefore, the piano’s roles include reverberation, prolongation of sound, “closing” between sections and, finally, being the “concertatore”.

The leading actor is always the sound, which the composer lets unfold with great autonomy. For that purpose, it is useful the absence of a pulse, replaced by the sound impulse, sole motor of the whole action. This is suggested by the metronome indication for the work, too low to generate a pulse but, on the other hand, useful for the concept of impulse as the only movement factor.

Obviously, the idea of measure exists here simply to guide the alterations and as a support for the ensemble dynamics. An analogous function is given to the fermatas, which impose moments in which a particular reference must be given to a guiding “concertatore”. Having overcome the need of a pulse means, actually, overcoming the need of a climax, because it would be hard to build a peak in a process of continuous metamorphosis. Although the last gesture has a closing nature, at the end the piece could easily start over without rendering the idea of repetition, almost like the natural process of transformation of sound and light.



# Searing quietness, distant highlands: Edgar Alandia Cañipa's poetics of sound

*Javier Parrado Moscoso*

## Introduction

[...] what interests me is sound, music as a discovery... therefore, what I do is to work trying to imagine and discover unknown things that sound... and I hope that some person in the audience, if I am lucky, shares the same interest; that way, I will have company on this exploration, this journey [...]<sup>1</sup>

Music does not communicate emotions, but rather it provokes emotions. Bolivian composer Edgar Alandia (Oruro, 1950) confesses that these ideas about music, which he supports, are closer to neurology than to music criticism. Therefore, he is interested in the physics of sound and its effects on the listener. He is also interested in understanding musical language as a game, a series of rules and conventions shared by composer and listener.<sup>2</sup>

This discovery, and the continuous reconstruction of the mental paths that led to it, belong to the core of Alandia's musical thinking. His view of composition brings back a very old element: the pleasure of playing and having fun with music. In the inexorable flow of time, between

---

<sup>1</sup> Interview with Edgar Alandia by Maria Carolina Caiafa. Harmonia: <https://www.youtube.com/watch?v=P4TVD-7CUIb0>. Last access: April 6<sup>th</sup>, 2015.

<sup>2</sup> Vargas, Rubén. "Escuchar con los nervios". In *La Razón*, November 2<sup>nd</sup>, 2014, La Paz, Bolivia.

the dangerous thresholds of remembrance and oblivion, the organization of sounds must allow the listener to intuitively grasp this playful facet, realizing the rules of the game in the very moment of an active listening. Music, in fact, may unfold, ramify, organize and reveal itself to the listener who analyzes the information to which he or she listens.

## Sound signals

For decades, Edgar Alandia has been proposing the development of several pedagogical concepts. In this context, we will use only three of them: “sound signal”, “transformations” and “proportions”. Some musical events are immediately recognizable and easy to memorize, thanks to their simple and unique nature. For the listener, they are “perceptible unities”; for the musician, primary sound configurations; for the music lover, fragments present in the music of many cultures, traditions and styles.

Paradoxically, these signals may exist out of stylistic contexts, when they cease being musical archetypes or rhetorical figures. They are free from such associations or, to be more exact, they are set free at the composer’s command, in an auto-referential music organism. Twentieth-century music history, from post-serialism on, has shown that one may create a material and really transform it, by means of compositional processes which are free from restrictions imposed by automatisms and fetishist material visions.

Let us play now with a graphic analogy, and let us imagine a synesthetic relationship between geometry and music, involving two phenomena, the first one graphic (the line, a “continuous and indefinite succession of points” in a sole dimension)<sup>3</sup> and the second one acoustic (the gradual transformation between rhythm, pitch and timbre).<sup>4</sup>

“The capacity of informing”<sup>5</sup> is to playfully present a musical substance, revealing it to the listener with signals, marks, turns, stops, bifurcations, etc. These primary auditory configurations unfold, transform, juxtapose, regroup,

<sup>3</sup> Translated from the Diccionario de la Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?id=NMmmxZf>. Last access: October 19<sup>th</sup>, 2017.

<sup>4</sup> Rhythm / Pitch Duality: hear rhythm become pitch before your ears: <http://dantepfer.com/blog/?p=277>. Last access: June 14<sup>th</sup>, 2015.

<sup>5</sup> Phrase used by Alandia in his composition classes.

superpose and form other more complex ones, thanks to codes that make the music flow cohesive. Alandia affirms that in each work such codes should unfold gradually, insinuating the rules of the game.

## Points, lines and constellations

Glissandi, tremolos, trills and repeated notes, for instance, are archetypal acoustic events, sound signals and marks generated by the transformation of a primary perceptive configuration: the prolonged sound (the line, in graphical terms). A note, a sound complex, a chord, a harmonic sound, a pizzicato note, an idiophone stroke and actually any sound may be manifestations of the same structural category if they are clearly sustained or articulated in a sufficient time lapse. Complementarily (a word frequently used by Alandia), if one restricts drastically their duration, these signals will be catalogued in a different primary perceptive configuration: the point.

The transformation speed from a sound state to a different one, modulated (in acoustic terms) by an intervallic proliferation, takes us to two other acoustic signals very dear to Alandia: the glissando (or an accumulation of glissandi) and a quick agglomeration of notes or natural harmonics in string instruments. This is, in fact, a constellation of harmonic partials. Let us explore these signals deeper, from a perspective of the sound's nature. Here lays the notion of color, which is the sum of harmonics, the constellation of micro-events that are transformed qualitatively and quantitatively. From the perspective of French spectralism, this sound phenomenon is a structural model that replaces the principles of motivic and thematic approach (harmony, melody, rhythm and their formal archetypes) and the automatisms of serial theory.

## The control of the proportions

[...] I have found in myself a way of seeing and thinking symmetrically.<sup>6</sup>

These relationships [between sounds] – he says – are, perhaps, the only thing that music really “communicates”.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=P4TVD7CUlb0>. Last access: April 6<sup>th</sup>, 2015.

<sup>7</sup> Vargas, Rubén. “Escuchar con los nervios”. In *La Razón*, November 2<sup>nd</sup>, 2014, La Paz, Bolivia.

The proliferation, distribution, dispersion, cohesion, juxtaposition, progression and superposition of signals is related, in Alandia's music, to the creation of a tool for simultaneously controlling the proportions of successive transformation and distribution.

Let us simplify this tool in order to understand it under the perspective of binary-proportion relationships. For instance, a great variety of durations may be easily conceived to be statistically heard and memorized into two complementary categories: short and long. More complex configurations may be equally conceived upon the polarization of two sound states: periodical and non-periodical, complex and simple, static and dynamic.

One of the most recent works by Alandia was written for eight double basses in 2014, and premiered by Ludus Gravis, group created by double-bass virtuosos Stefano Scodanibbio and Daniele Roccatò in 2010. The score, with an ironic title, *Concerto grosso*, will serve as an example for Alandia's "thinking in terms of sound".

Two simultaneous processes are evident in the perceptive unity of figure 1, if we focus on the control of sound by abstract interval relationships. In the rhythmic-figural dimension, there is a tendency to the differentiation of two perceptive categories: the turn (or an appoggiatura, which expresses the interval's lineal dimension) and a sound point (the staccato as a vertical aspect of the interval).

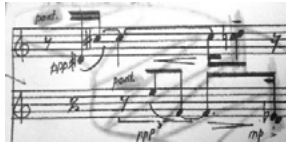
**Fig. 1.** Measure 6 from *Concerto Grosso*, by Edgar Alandia



**Fig. 2.** Measure 28 from *Concerto Grosso*, by Edgar Alandia



**Fig. 3.** Measure 41 from *Concerto Grosso*, by Edgar Alandia



**Fig. 4.** Measure 57 from *Concerto Grosso*, by Edgar Alandia



Furthermore, it is clearly proposed, in the abstract field of intervals, an unfolding of two complementary binary relationships with a symmetry generated by the following intervals: major seventh – minor second and major second – minor seventh, in the points, and major seventh and minor sixth with their respective inversions (minor second and major third) in the appoggiatura turns.

Three intervals of similar dimension do not play an important role in the unification of the pitch realm (perfect fourth, tritone and perfect fifth). Statistically, eight proportionally similar intervals prevail in the whole piece: major seventh, minor seventh, major sixth and minor sixth, with their complements: major third, minor third, major second and minor second. The perceptive units of figures 2, 3 and 4 are a representative sample of the progression of intervals and their materialization into sound signals. In these four examples, the two sound signals are fixed in a sole register and assigned to durational proportions that allow the interval relations to sound. Nevertheless, the interval may remain in an abstract sphere, if it is absorbed by a process whose goal is the sound. As further exploration, we shall have in mind the acoustic phenomenon of the gradual transformation between rhythm, pitch and timbre in order to analyze the beginning of *Concerto grosso* and the signal classified as line.

Figure 5 presents some of the possible timbric transformations of the line. Alandia creates sound complexes that transcend the intervallic relationships with an accumulation of articulations in each event. In the first measure, six double basses articulate a low-register cluster with trills close to the bridge,

played with great bow pressure. In other words: trill – ponticello – *fff*, generating a noise band of such density that in subsequent transformations it will be easily recognized. We are effectively facing a new perceptive unity, converted to a more complex signal, with a superior structural hierarchy.

The first double bass presents another possibility of timbric exploration of the line, very characteristic of Alandia's style, which is the alternation between a fundamental note and some of its close harmonics. A similar operation is playing a prolonged sound sul ponticello while generating a sound of a non-harmonic spectrum using the extreme ponticello.

**Fig. 5.** Measure 1 from *Concerto Grosso*, by Edgar Alandia

The image shows a page of handwritten musical notation for six double basses, numbered 1 through 6. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *fff* and *pp*. There are also some annotations in parentheses and other symbols scattered throughout the score. The handwriting is in black ink on aged paper.

### Grouping and reconfiguration

The first analyzed perceptive unity (figure 1) suffers, in measure 14 (figure 6), a metamorphosis, becoming a mobile-cluster, which is articulated as a micro-polyphony of six double basses. It is, in fact, a superposition of the same linear-mounting logic of the two processes present in the aforementioned perceptive unity. The linear material is transformed polyphonically into a new acoustic signal, perceived as the irruption of a complex signal.

**Fig. 6.** Measure 6 from Concerto Grosso, by Edgar Alandia  
(to be read in bass clef)



This moment is the onset of a search for cohesion in two fronts: the internal transformation of the subsequent presentations of the signal and the limitation of the temporal expansion of this event, in order to condense it into an easy-to-remember acoustic signal. At this point of the analysis, we must present a conclusion about one of the aspects of this “thinking through sound”: when the audition focuses on following a perceptive unit, perhaps intuitively selected, there is a dynamic state of tension between memory and the ephemeral quality of these units.

In this sense, figure 7 reveals a strategy that clarifies the information retained in the memory. At first, the sound signal that we named mobile-cluster suffers a couple of small contractions. We are in the middle of a process of additive juxtaposition, which pairs these two contracted instances of the mobile-cluster with two other signals. The point is expressed as a pizzicato chord of symmetrical structure, and the line, as a sound complex of high timbric density, achieved by the accumulation of articulations, a signal derived from the beginning of the work.

This linear process, furthermore, is superposed upon an operation that disperses, for a moment, the linear event of measure 6 (figure 1), making the internal relationships of this texture yet more dynamic. This new sound

configuration (figures 6 and 7) is functionally converted into a formal mark, given it is extended for the first time, for about five measures, announcing the end of the work. The closing of the piece is done through a process in which a complex polyphonic texture converges upon a linear process in which all the sound signals of the work are juxtaposed.

**Fig. 7.** Measures 18 -19 from Concerto Grosso, by Edgar Alandia



### Some conclusions

Let us examine first some of the instrumentation possibilities in Concerto grosso. The double bass is an instrument that offers a rich spectrum, and the group of eight double basses is a flexible meta-instrument, capable of a great register expansion, with a thorough and detailed control of the sound spectrum. For instance, specific simple bow articulations, played in adequate dynamics, produce the phenomenon known as “differential sounds”, or “Tartini sounds”. This effect consists of sounds and beatings similar to multiphonics. The sonority of the work is deliberately close to the sound of many wind instruments of the Bolivian Andean region.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> The Belgian physicist and musician Arnaud Gérard said: “A whole spectrum of pinkillos in the Andean rural areas of Bolivia, especially during Carnival, is traditionally played with this [...] beating multiphononic sound”. See bibliography.



The score and the recording of the work clearly prove the efficient use of notation, without the complications found in many of the scores of Helmut Lachenmann, for example. Notation favors acoustic effects, thanks to a continuous regrouping of the eight instruments, ranging from solo to various chamber subgroups, with articulations carefully selected in order to control the sound spectrum.

An image is the best way of ending these conclusions. Figure 8 shows a panorama of the primary acoustic signals (lines, points and constellations) and their reconfigurations, which create complex events, avoid their disaggregation and limit their temporal expansion. There, we can see processes of distribution, superposition and juxtaposition of the sound matter, in a clear horizontal, vertical and transversal progression of the eight dominant intervals of the work.

**Fig. 7.** Measures 77 - 80 from Concerto Grosso, by Edgar Alandia



Analyzing the creative tools presented in this chapter, we may establish a net of relationships that consolidate the transformation, progression and creation of a signal hierarchy. Two issues, always latent in every musical process, become evident: saturation and entropy, which may result in a confuse perception of the work.

One can always risk exploring the limits of the intelligibility of musical creation codes, in a continuous search of sounds that are as much exceptional as ephemeral.

## References

- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Concerto grosso**. Para 8 contrabajos. 2014.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **...como se suena de la rosa y del viento**. Para orquesta. 1998-2009.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Iba por los montes...mientras yo dormía**. Para violín y *live-electronics*. 1998.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Piccola serenata per due**. Para violoncello y piano. 1998.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **...se me ha perdido ayer, el canto de las estrellas**. Para flauta, clarinete en si bemol, violín, viola y violonchelo. 1993.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Arie sospese**. Para vibráfono y orquesta. 1990.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Altro**. Para flauta, clarinete en si bemol, fagot, vibráfono, percusión, violín, viola y violonchelo. 1985. Edipan. Roma.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Tu avrai delle stelle, come nessuno ha**. Pantomima. Para soprano, flauta, oboe, clarinete, fagot, violines 1° y 2°, viola y violonchelo. 1983.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Rocío**. Para violín, violonchelo y piano. Ricordi. 1982.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Sajsayhuaman** (suoni per orchestra). Ricordi. 1980.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **¡Grito!** Per voce sola. 1980.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Pampa**. Música para clarinete y orquesta. Ricordi 1979.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Studio**. Violín, violonchelo, celesta. 1979.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Rumi**. Para violonchelo y piano.
- AUTORI VARI, Donatoni. **A cura de Enzo Restagno**. 1990. E.D.T. Torino.
- GÉRARD ARDENOIS, Arnaud: Sonidos pulsantes. Silbatos prehistóricos. ¿Una estética ancestral reiterativa? En: **investigación y formación del músico en Bolivia**. La Paz: Fundación Simón I. Patiño y Conservatorio Nacional de Música, 2008.
- GRIFFITHS, Paul: *Modern music and after*. Oxford University Press, 2010.

# Edgar Alandia

## *Edgar Alandia*

I was born in Oruro, Bolivia, on August 12<sup>th</sup>, 1950. I spent my early childhood in La Paz, where my father worked in a project of the country's agrarian reform. My memories of the time include a particular state of illness, which used to debilitate me and to force me to stay in bed for many days, to stay home for long periods and to feel particularly fragile and lonely, in sharp contrast to the natural joy and energy of the children of my age around me. I was very young when I learned how to read, thanks to my parents' intuition. Therefore, during this period, I read a lot (books, not magazines or comic books), giving way to my fantasy by imagining the characters of the fables of La Fontaine, Grimm, Andersen, etc.

Between 1955 and 1956, we went back to Oruro, a small city situated in the Bolivian Altiplano (3,706 meters above sea level), where I started going to Colegio Anglo-Americano, a school accessible to Bolivian middle-class children.

At first, I suffered with my inability to socialize with my colleagues, because I had not previously developed this skill. Then, at age 8, I discovered music by learning to play the accordion. I must say that my ears were actually not only accustomed to, but nurtured on music. My father, Orlando Alandia Pantoja, used to work at home, listening to music from Mozart to Stravinsky, so my "musical" instinct was already present when I started to play the accordion by ear, with relative ease. This gave a new meaning to my existence in the context

of my schoolmates, for it symmetrically generated admiration and aversion, making me face the real world and the dynamics that accompany us for life.

After a while, I started studying piano with good results, but with a terrible relationship with the world of teachers. I was expelled from the music school for “committing” the crime of composing. I must say that my chronic laziness induced me to compose music, because studying and practicing music was much more tiresome. Subsequently, apart from regular schooling, I studied music in a private institution, achieving great results. I even gave a student recital in a university, playing not only little classical pieces, but also my own compositions.

When I finished regular school, at 18 years old, I decided, stubbornly and without much discernment, that I wanted to study composition. The decision, although laughed at by my classmates, was taken seriously by my parents, who supported me thoroughly. They sent me abroad, to study at the Conservatorio di Santa Cecilia in Rome. My poor mother, Celia Cañipa de Alandia, suffered terribly for that distancing, sensing that I would never go back to my country.

The years at Santa Cecilia were tough, because my Bolivian academic background was limited. The presence of my composition teacher, Irma Ravinale, was essential to my education, especially because she intuitively noticed my chronic laziness and imposed a systematic plan of studies, which helped me reach my maximum potential. I graduated in Composition and Orchestral Conducting in 1977 and 1981, respectively.

Around that time, I married Aura Bruni, an Italian young lady who did not have much to do with music (she is a doctor in Spanish and French languages and literature), but who had the patience to cope with me and to support me in my difficult moments.

In 1978, I signed my first professional contract with the Brussels Opera Theater (La Monnaie), to work as a pianist and musical consultant for Maurice Béjart’s Ballet du Xxe Siècle. Béjart and I became somewhat friends, and I learned a lot with him about how to make a grand theatrical production. This job also enriched my human experience, as it gave me the opportunity to get to know countries like Japan and the USSR, among many others.

I came back to Italy in 1978, determined to become a professional composer. I wrote a piece for clarinet and orchestra, *Pampa*, which won first prize at the “Valentino Bucchi” International Composition Competition. *Pampa* opened to me important professional doors: a contract with Ricordi Editions and the possibility of premiering the work at the Teatro Comunale di Bologna.

Between 1979 and 1981, I was a student of Franco Donatoni’s, with whom I maintained a terrible relationship. Nevertheless, he was crucial to my formation, because he forced me to reconsider all my work under a critical perspective. At these moments, I really appreciated the support of the Italian master Goffredo Petrassi, who always comforted me and pushed me forward.

Since then, my composition activity has been steady. I choose to work slowly, because I consider important to dedicate enough time to each work, without being governed by the anxiety of having to be present in every music festival or concert season, in which I end up being present anyway.

I must mention some excellent musicians who, with their art and experience, have contributed to my artistic and professional development: Giancarlo Schiaffini, Michiko Hirayama, Jesús Villa-Rojo and the other members of the Gruppo Strumentale “Nuove Forme Sonore” of Rome, in which we made music for more than twenty years.

Simultaneously, I have been teaching composition in different Italian conservatories, among which I must mention “Gioacchino Rossini” in Pesaro, “Santa Cecilia” in Rome and, nowadays, “Francesco Morlacchi” in Perugia, in addition to many institutions in Europe and in the Americas, in which I have offered master classes and composition seminars.

# Edgar Alandia, Bolivian composer

*Guilherme Nascimento*

Edgar Alandia C. was born in Oruro, in the Bolivian Altiplano, in 1950, and lives in Italy since 1970. Because he belongs to two distinct worlds, he is able to have a unique perspective on things. As a child, in his hometown, he received his first piano lessons, completing his music education at the National Music Conservatory in La Paz.

At age 19, he moved to Rome, unable to speak a sole word in Italian, to study composition at the Santa Cecilia National Academy with Franco Donatoni, an important name within the Italian musical avant-garde. The clash with the dominant culture was hard, as it should have been. Donatoni tried to force Alandia to write music his way, and the confrontation was inevitable – this is but an instance of the tensions experienced by Alandia at that time.

The young Alandia came from a country rich in ancestral cultures – which had known its apogee in a moment of complete isolation, centuries before the arrival of the Spaniards to the continent. Surrendering to a new culture, however seductive, would be inconceivable.

Andean people have a centuries-old cultural heritage, which enables them to see the world from an original perspective. For them, the European culture is just another culture – nowadays dominant, especially for political and economic reasons, but not necessarily more important – a fine culture with notable values which may be assimilated and fused with the ancestral values of their own

culture, according to taste and necessity. Donatoni lacked the greatness to comprehend the world where Alandia came from.

Paradoxically, of these two worlds, we know Italy well. But what do we understand about Bolivia? What do we know about Bolivian music besides stereotypical indigenous folk music executed by urban musicians (not indigenous), in squares and subway stations, for tourists around the world? These questions may sound strange for Spanish-speaking Latin Americans, but for us, Brazilians (and also English- and other Spanish-speaking readers) these may be pertinent questions.

Bolivia is located in the central-western part of South America and, like Paraguay, is landlocked. It has borders with Brazil, in the north and east, Paraguay and Argentina, in the south, and Chile and Peru, in the west. Its independence was declared in 1809 (13 years before Brazil's independence), but the republic was instituted in 1825 (64 years before ours). We are a slightly younger country. However, when we compare our young culture to the ancestral Bolivian culture, we realize we are but infants. The Bolivian Altiplano, western portion of Bolivia's territory, used to be part of the Inca Empire, the largest empire of pre-Columbian era.

The Andes are one of the most culturally rich regions of the Americas. Cradle of a number of highly developed civilizations, notably the Inca, the Andes range was the natural barrier that divided Spanish and Portuguese Americas. In a certain way, it prevented the cultural and scientific developments of its ancient people from penetrating Brazilian territory. We live the nostalgia of a civilization that, unfortunately, did not belong to us.

Before the arrival of the Incas, the region known today as Oruro was the home of a millenarian people named Uru. The Uru settled by the Poopó lake, where nowadays the city of Oruro is located. From that point, they spread as far north as Lake Titicaca and southern Peru. Eventually, they mixed with the two biggest Andean ethnicities, the Quechuas and the Aymaras, until the Incan and Spanish invasions practically decimated their culture. Nowadays, there are little more than a few hundred Uru descendants in Bolivia and Peru, who, since centuries ago, adopted the Quechua and Aymara languages, in addition to Spanish.

The current conception of Andean music around the world, dictated by mass culture, has less to do with its intrinsic musical characteristics than with its political appeal. Such conception was (and, in a certain sense, still is) governed not so much by the pleasure of listening to that music per se, but rather by abstract social and political characteristics supposedly reflected in the Andean musical atmosphere, such as social resistance, class struggle, ascension of the left wing in the Latin-American political scenario, etc. These characteristics, strongly present in the 1960s, have nothing to do with the tradition which apparently originated the Andean songs but rather with the time when the songs became famous in Europe and, subsequently, in the USA. In other words, listeners were guided by the disc industry less by musical traits than by the social fantasy this music used to carry with it. The most emblematic example is the originally instrumental song *El Cóndor Pasa*. Composed by Peruvian composer Daniel Alomía Robles, in 1913, as a number for the zarzuela *El Cóndor Pasa*, the song made its way into Parisian albums and stages thanks to the Andean band *Los Incas*, comprised of Argentinian and Venezuelan musicians. In 1965, at the *Théâtre de l'Est Parisien*, North-American musician Paul Simon heard the song for the first time and asked permission for recording it. Thinking it was a folk song, Simon added English lyrics and recorded his voice over the instrumental version by *Los Incas*. This version of *El Cóndor Pasa* (titled *If I could*), released in 1970, was an international hit and immortalized the musical traits that started to be considered inherent to Andean traditional music: popular songs with formal structure similar to European and North-American popular songs, executed in the so-called “Andean atmosphere” (Andean instruments played by Latin-American groups dressed up in Andean attire). The international success of *El Cóndor Pasa* was so huge that the song was elevated to national cultural heritage by the Peruvian government, and considered a second national anthem.

Nevertheless, in the Bolivian and Peruvian Altiplanos, traditional music making is, generally speaking, an activity of the whole community. In other words, all the members of a community play an active role in the music (ranging from the combination of organized sounds to dance and multiple social interactions), as opposed to the current western model of music making, in which a small group performs the music for a bigger-numbered audience, which receives this music passively (although it may interact with the sounds through dance moves, the audience is not part of the sound production). At these places, where music is traditionally realized in a collective fashion, music structure often consists of long sections, exhaustively repeated and not contrasting with each other, which



facilitates the insertion and participation of the community's non-professional members. The volume of sound is usually high, textures tend to homophony, with little harmonic and melodic clarity, and the tuning system varies from region to region. There is also a strong preference for high and strident sounds. The great variety of wind instruments of the flute family, such as *quena*, *tarka*, *siku* e *pinkillos* (there are more than one hundred different types of flutes in the Andes), dominate the soundscape, although other instruments are also present, like the *charango*, the *bombo* and, less often, European instruments (accordion and violin).

Would it have been hard for a Bolivian boy in the 1950s, immersed in an ancestral culture, to find out his vocation in European concert music? The values we assign to certain musical styles, as well as what we consider a "particular taste" for the sonority of certain instruments and for certain types of music – and here I refer to a universal gamut of styles – are far from being universal. These judgments belong, after all, to the realm of culture, sentimental references and individual psychological traits. When Franco Donatoni tells Edgar Alandia that he should proceed like the Italian avant-garde composers, or else go back to his home country to compose folk music, he is, despite the social tension involved, considering only one side of the situation: that, because the Andean culture has strong ethnic characteristics, every Andean native should make Andean folk music, like his ancestors.

If the word tradition refers to the transmission of a body of values, knowledge, and social and cultural customs of a determined social group, this never means these habits should be immutable. An ancient music practice does not need to produce only fossils in order to establish itself as a tradition. Despite all efforts to revive a tradition and to keep it alive, as well as to make it seem and sound natural to others, traces of historical artificiality will always be present, when this tradition is closely observed. The attempts to confer authenticity to a distant past, and to recapture its essential origin are, at the same time, fragile and contradictory, because the past only emerges as a reflection of the present. Tradition is, in fact, a live organism in constant change, always incorporating new elements. Its capacity of renewal is extraordinary, as it is also extraordinary the capacity of renewal of modern practices when the incorporation of traditional values is allowed.

The Andean tradition is closely connected to the experiences and memory of Edgar Alandia, and constitutes a living part of his current world. Although

this world is comprised of elements inherited from the past, Alandia is one of the few composers who know how to rebuild them and how to incorporate them to his music. His musical thinking is symmetrical, the same way ancient Bolivian pictographic patterns are symmetrical. His music tends to reproduce the melodic structure of Andean music, based on the pentatonic scale, which, by its turn, is constituted of two symmetrical three-note sequences, usually treated by addition or subtraction. His sound universes are mysterious, and his treatment of musical time is unique and sophisticated. His spatial memory is impressive. Maybe conditioned by the immense spaces where he was born and grew up, in his music practically there is no silence. There is always sound. Would it be, as he says, for fear of the emptiness?

# Catalogue of Works

## Orchestral works

*Canto de hoy* (1977), for soli (soprano and baritone), choir and orchestra

Text by Pablo Neruda (from *Los Hombres, Otros Hombres*)

Premiere: June 1977

Conservatorio “Santa Cecilia” Orchestra and Choir

Conductor: Massimo Paris

Choir conductor: Giuseppe Piccillo

Note: honorable mention in the International Composition Competition “I. Carreño”, Caracas, Venezuela, 1981

*Pampa* (1978), for clarinet and orchestra

Premiere: June 17<sup>th</sup>, 1980, Teatro Comunale di Bologna

Teatro Comunale di Bologna Orchestra

Cl.: Ezio Zappattini

Conductor: Lucas Vis

Ed. Ricordi

Note: First Prize at International Competition “Valentino Bucchi”, Rome, 1978

***Sajsayhuaman*** (1980), for orchestra  
Premiere: April 25<sup>th</sup>, 1982, Teatro Malibran  
Teatro “La Fenice” Orchestra  
Conductor: Giampiero Taverna  
Ed. Ricordi  
Note: selected for festival “Opera Prima”, Venice, 1982

***Arie sospese*** (1990), for vibraphone and orchestra  
Premiere: June 2<sup>nd</sup>, 1990, L’Aquila, Italy  
Orchestra Sinfonica Abruzzese  
Vibr.: Maurizio Trippitelli  
Conductor: Maurizio Cocciolito

***Paititi*** (1985-1991), for string quartet and orchestra  
Unfinished

***Sonatina concertante*** (1982), for violin, piano and strings  
Premiere: November 26<sup>th</sup>, 1982  
Tbn.: Shalom Budeer, pf.: Eduardo Hubert, string orch.: International  
Chamber Ensemble  
Conductor: Francesco Carotenuto

***A wolf in my living-room*** (1989), for double bass and strings  
Premiere: June 15<sup>th</sup>, 1992, Centre Culturel Georges-Pompidou, Paris  
Cb.: Bruno Duval, string orch.: Ensemble 2E2M  
Conductor: Alain Luvier  
Ed. Ricordi

***... y sigue la escondida senda*** (1992), for viola and chamber orchestra or  
voice, viola and chamber orchestra  
Premiere: June 30<sup>th</sup>, 1992, Festival Pontino, Sermoneta, Italy  
Text by Pasquale Santoli and Fray Luis de León  
Voice: Blas Roca-Rey, orch.: London Sinfonietta  
Conductor: Antony Pay  
Ed. Ricordi

***... como se suena de la rosa y del viento*** (2008), for orchestra  
Unpublished

## Chamber music

***Las espigas*** (1976), for soprano, reciter and percussion

Premiere: June 1976, Conservatorio “Santa Cecilia”, Rome

Text by Pablo Neruda (*Las espigas*)

Sopr.: Erminia Santi, perc.: percussion class from the Conservatorio “Santa Cecilia”

Conductor: Carlos Molina

***Preghiera*** (1979), for soprano and timpani

Premiere: April 21<sup>st</sup>, 1979, Castel Sant’Angelo, Rome

Text by José Parés

Festival “Nuovi Spazi Musicali”, Rome

Sopr.: Elisabeth Tandberg, timp.: Riccardo Maglietta

***¡Grito!*** (1980), for voice solo

Premiere: May 18<sup>th</sup>, 1981, Teatro in Trastevere, Rome

Festival “Nuove Forme Sonore”

Text by Pablo Neruda

Sopr.: Michiko Hirayama

Ed. Ricordi

CD *Raíces Americanas*, IRCO 206, Buenos Aires

***Solo*** (1993), for soprano and tape

Premiere: June 17<sup>th</sup>, 1993, Istituto Giapponese di Cultura, Rome

Sopr.: Michiko Hirayama

Ed. Edipan

***de homenaje*** (1993), for soprano and percussion

Premiere: October 8<sup>th</sup>, 1993, Casa de las Américas, Havana, Cuba

Festival Internacional “La Habana”, Cuba

Text by Pablo Neruda and Ernesto Che Guevara

Sopr.: Iris Lima

***de homenaje*** (1996), for soprano

Sopr.: Margherita Kim

Version of the previous work

***de homenaje*** (1999), for soprano and live electronics  
Premiere: October 1999, Libreria Bibli, Rome  
Festival “Nuove Forme Sonore”  
Sopr.: Margherita Kim, live electronics: Giancarlo Schiaffini  
Version of the previous work

***Thaya*** (1981), for soprano, flute, cello, trombone and percussion  
Premiere: May 18<sup>th</sup>, 1981, Teatro in Trastevere, Rome  
Festival “Nuove Forme Sonore”  
Ensemble: Gruppo Strumentale Nuove Forme Sonore

***Mutamenti*** (1977), for flute and piano  
Unpublished

***Cuentos de luna*** (2015), for flute and piano  
Premiere: May 28<sup>th</sup>, 2016  
Festival “Risuonanze”  
Fl.: Tommaso Bisiak, pf.: Reana De Luca

***Brisa*** (1981), for flute, oboe, clarinet and bassoon  
Premiere: April 12<sup>th</sup>, 1983, Bussi, Italy  
Società dei Concerti “Barattelli”  
Quartetto Meridies  
Ed. Ouverture  
LP Ouverture Ore 20, Quartetto Meridies

***Phucuy*** (1982), for clarinet  
Premiere: May 11<sup>th</sup>, 1982, Castel Sant’Angelo, Rome  
Festival “Nuovi Spazi Musicali”, Rome  
Cl.: Ciro Scarponi  
Ed. Edipan  
LP *El clarinet actual* I, Producción LIM Records S20/002, Madrid

***Thunupa*** (2013), for bass clarinet  
Premiere: March 7<sup>th</sup>, 2013, Rome  
Ars Electronica 2013  
Cl-b.: Guido Arbonelli

***Kunata*** (1990), for clarinet and piano  
Premiere: October 28<sup>th</sup>, 1990, Madrid  
Cl.: Jesús Villa-Rojo, pf.: Gerardo Laguna  
Ed. Musicinco, Madrid

***Vientos*** (1979), for flute, oboe, clarinet, bassoon and two French horns  
Premiere: March 1<sup>st</sup>, 1981, Teatro Municipale di Sassari  
Performers: Gruppo di Roma

***Antes*** (1981), for trombone  
Premiere: Festival di Nuova Consonanza, Rome  
Tbn.: Giancarlo Schiaffini  
Ed. Edipan  
LP *Musicisti Contemporanei*, Edipan

***Soundfences*** (1989), for trombone and live electronics  
Premiere: Festival “Nuove Forme Sonore”  
Tbn. and live electronics: Giancarlo Schiaffini  
Ed. BMG  
CD *Il Trombone*, '900 Musica, BMG Ariola, S.p.A. ccd 3003, 1981

***Undfen*** (1990), for trombone and live electronics  
CD *Il Trombone*, '900 Musica, BMG Ariola, S.p.A. ccd 3003, 1981

***Mientras*** (1994), for trombone and live electronics  
Premiere: November 24<sup>th</sup>, 1994, Rouen, France  
Festival de Musique Ettonnante  
Tbn. and live electronics: Giancarlo Schiaffini

***... sottile canto III*** (1997), for tuba and live electronics  
Tuba and live electronics: Giancarlo Schiaffini

***Altro*** (1980), for flute, clarinet, bassoon, violin, viola, cello e percussion  
Ed. Edipan

*... se me ha perdido ayer, el canto de las estrellas* (1993), for flute, clarinet, violin, viola, cello

Premiere: April 22<sup>nd</sup>, 1993, Civica Scuola di Milano

Festival “Musica Presente”, Milano

Ensemble della Civica Scuola di Milano

Conductor: Renato Rivolta

Ed. Ricordi

CD *Musica Presente*, Ricordi Fonit Cetra, CD C502 estéreo, Milán

*En medio de un profundo silencio* (2013), for soloist, flute, clarinet, violin, viola, cello

Unpublished, but performed

*Maya* (1990), for viola

Premiere: July 1990, Giove, Italy

Vla.: Luigi De Filippi

*Maya* (2002), for cello

*Paya* (1989), for flute and guitar

Premiere: May 1989, Rome

Festival “Amici di Castel Sant’Angelo”

Fl.: Luca Verzulli, gt.: Fabio Fasano

CD *Il Novecento per flauto e chitarra*, Phoenix, PH98406

*Kjimsa* (1988), for flute, viola and guitar

Premiere: November 3<sup>rd</sup>, 1988, Sant’Agnese Church, Rome

Festival “Accademia Italiana di Musica Contemporanea”

Performers: Trio di Roma with guitar

*Khana* (1991), for violin, clarinet, cello and piano

Premiere: November 10<sup>th</sup>, 1991, Bilbao, Spain

XII Festival “Música del siglo XX”

Performers: Ensemble LIM

CD *Música Iberoamericana Actual*, LIM, CD014, Madrid



***Passacaglia*** (2004), for piano, flute, clarinet, violin, viola and cello  
Premiere: diciembre 9<sup>th</sup>, 2004, Conservatoire de Musique de Villeneuve-le-Roi, France  
Ensemble Arterie  
Conductor: Teresa Ida Blotta

***... como una luz de invierno a mi lado*** (2008), for flute, clarinet, violin, viola, cello and piano  
Premiere: August 28<sup>th</sup>, 2008, Santander, Spain  
Festival de Santander  
Performers: Solistas de Madrid  
CD *Con Messiaen*, LIM BBK 017, Madrid  
Note: commissioned by Festival de Santander

***Iba por los montes ... mientras yo dormía*** (1998), for violin and live electronics  
Premiere: 1999, Librería Bibli, Rome  
Festival “Nuove Forme Sonore”  
Vln.: Alice Warshaw, live electronics: Giancarlo Schiaffini

***... impalpables, los cantos del alma*** (1996), for violin  
Premiere: 1999, Librería Bibli, Rome  
Festival “Nuove Forme Sonore”  
Vln.: Alice Warshaw

***Mirando el cielo, oyendo el viento*** (2015), for solo violin  
Ed. Hyperprism  
Note: mandatory piece for the International Violin Competition “Rodolfo Lipizer”, Gorizia, Italy  
(Performance: September 9<sup>th</sup>, 2015)

***Studio*** (1980), for violin, cello and celesta  
Premiere: May 18<sup>th</sup>, 1981, Teatro in Trastevere, Rome  
Festival “Nuove Forme Sonore”  
Ensemble Nuove Forme Sonore  
Ed. Edipan  
LP *Musicisti Contemporanei*, Edipan

**Rocío** (1982), for violin, cello and piano

Premiere: June 19<sup>th</sup>, 1982, Fossanova Abbey, Latina, Italy

Festival Pontino

Ed. Ricordi

**Un olvido y no sé qué** (2011), for violin, cello and piano

Premiere: Campobasso

Stagione dei Concerti, Amici della Musica

Ensemble: Rome Trio

Note: composed for the organization Amici della Musica di Campobasso

**... comme des images** (1988), for string quartet

Premiere: May 29<sup>th</sup>, 1988, CID, Rome

Festival "Incontri Musica Danza"

String quartet from Nuove Forme Sonore

**Memorias** (1987), for string quartet, tape and live electronics

String quartet from Nuove Forme Sonore

Note: commissioned by RAI Radio Tre for the broadcast "Un certo discorso"

**Intermezzi** (1989), for string quartet

Premiere: November 16<sup>th</sup>, 1989, Sede RAI, Rome

Festival "Nuova Musica Italiana"

String quartet from Nuove Forme Sonore

Ed. Edipan

CD *Musicisti Contemporanei*, Edipan

**Rumi** (1981), for cello and piano

Premiere: May 18<sup>th</sup>, 1981, Teatro in Trastevere, Rome

Festival "Nuove Forme Sonore"

Vc.: Franci Marie Uitti, pf.: Antonello Neri

Ed. Edipan

LP *Musicisti Contemporanei*, Edipan

***Piccola serenata per due*** (1998), for cello and piano

Premiere: Sermoneta, Latina, Italy

Festival “Pontino”

Vc.: Aldo Amico, pf.: Carla Notarstefano

Ed. Kraja Edition

***A wolf in my living-room*** (1994), for double bass

Premiere: April 18<sup>th</sup>, 2008, Auditorium J. Wiéner, Villeneuve-le-Roi, France

Cb.: Daniele Roccato

Ed. Ricordi

***Con un canto and un palpito*** (2012), for double bass

Unpublished but performed

***Como silenciosas gotas de lluvia ... caen*** (2002), for double bass and piano

Premiere: February 19<sup>th</sup>, 2003, Rome

Cb.: Daniele Roccato, pf.: Serena Marotti

***I will follow the sun*** (2011), for double bass, piano and percussion

Unpublished but performed

***Concerto grosso*** (2014), for 8 double basses

Premiere: July 30<sup>th</sup>, 2014, Saint Peter Church, Riga, Letonia

Festival “Ad Lucem”

Ensemble Ludus Gravis

***Estudio*** (1980), for guitar

Premiere: May 18<sup>th</sup>, 1981, Teatro in Trastevere, Rome

Festival “Nuove Forme Sonore”

Gt.: Carlo Carfagna

***Huayra*** (1982), for guitar

Premiere: December 16<sup>th</sup>, 1984, CID, Rome

Festival “Nuove Forme Sonore”

Gt.: Eugenio Becherucci

Ed. Ricordi

***Arietta*** (1983), for guitar  
Premiere: May 1989, Rome  
Festival “Amici di Castel Sant’Angelo”  
Ed. Ricordi

***Guitarreando*** (1991), for 3 guitars  
Premiere: June 27<sup>th</sup>, 1994, Musik Akademie, Basel, Switzerland

... ***eyes*** (1980), for piano  
Premiere: Fiera di Roma  
Festival “Suono”  
Pf.: Eduardo Hubert

***Etiquettes*** (1984), for piano  
Premiere: March 13<sup>th</sup>, 1984, Aula Magna, Università “La Sapienza”, Rome  
Part of the concert season for Istituzione Universitaria dei Concerti (IUC)  
Pf.: Luca Mosca  
Ed. Edipan  
LP *Musicisti Contemporanei*, Edipan

... ***sottili canti invisibili I-II*** (1995), for piano  
Premiere: 1999  
Pf.: Costantino Mastroprimiano  
CD *Albumblatt 1*, Sintonie EA00101, Pescara (only piece I)

***Con un íntimo adiós a la hermosura*** (2012), for piano  
Premiere: August 17<sup>th</sup>, 2013  
Festival “Agosto Corcianese”  
Pf.: Sabina Belei

***Armeniana*** (2015), for piano  
Premiere: April 23<sup>rd</sup>, 2015, Aula Magna de la Università per Stranieri di Perugia, Italy  
Festival “Assisi nel Mondo”, Project “Omaio all’Umbria”  
Pf.: Stefano Ragni

*Tu avrai delle stelle, come nessuno ha* (1983), for soprano, flute, oboe, clarinet, bassoon and string quartet  
Premiere: Auditorium RAI Foro Italico, Rome  
Festival “Roma Novecento Musica”  
Sopr.: Doris Andrews, Ensemble Nuove Forme Sonore  
Conductor: Edgar Alandia  
Ed. Edipan  
LP *Musicisti Contemporanei*, Edipan (pan flute replaces soprano)

### **Music theater, chamber dimensions**

*Tu avrai delle stelle, come nessuno ha* (1983), pantomime for mime, soprano and 8 instruments  
Premiere: December 4<sup>th</sup>, 1983, CID, Rome  
Festival “Nuove Forme Sonore”  
Sopr.: Doris Andrews, Ensemble Nuove Forme Sonore, dancer/mime: Rita Sorgi  
Conductor: Aldo Sisillo  
Ed. Edipan

*Perla, fábula triste* (1989), chamber opera for actor, soprano, baritone, trombone, string quartet and live electronics  
Premiere: March 10<sup>th</sup>, 1989, Stenditoio San Michele, Rome  
Festival “Incontri Teatro Musica Danza”  
Text by Pasquale Santoli, Alfred Kubin (from *L'altra parte*)  
Actor: Enzo Provengano, sopr.: Sabina Maculli, bar.: German Segura, tbn. and live electronics: Giancarlo Schiaffini, string quartet from Nuove Forme Sonore  
Conductor: Fabio Cellini  
Choreographer: Luciano Cannito  
Ed. Edipan

***Sottili canti ... invisibili*** (1995), theater play for actor/mimo, piano, tuba, tape and live electronics

Premiere: December 7<sup>th</sup>, 1995, Air Terminal Ostiense, Rome

Festival “Progetto Musica”

Text by Pasquale Santoli and E. Durenmatt (from *Il Minotauro*)

Actor/mime: Enzo Provenzano, pf.: Oscar Pizzo, tuba and live electronics:  
Giancarlo Schiaffini

***Oruro, 3.706 m s. n. m.*** (1999), music, words and images for actor, soprano, trombone, violin, piano, cello and live electronics

Premiere: Librería Bibli, Rome

Festival “Nuove Forme Sonore”

Text by Pasquale Santoli

Actor: Enzo Provenzano, sopr. Margherita Kim, tbn. and live electronics:  
Giancarlo Schiaffini, vln.: Alice Washaw, pf.: Costantino Mastroprimiano,  
vc.: Vincenzo Cavallo

***Quien sonaba ya*** (2012-2013), telling sounds, for narrator, double bass, piano and percussion

Unpublished but performed

## The authors

### *Anne-Marie Turcotte*

Studied composition, piano and choral music at the Conservatory “Giuseppe Verdi” in Milan. She has an intense career as a pianist, including a number of recordings for RAI. She has taught at the Conservatories of Rome, Milan, Palermo, Verona, Vicenza and Como. She has won many composition prizes in different European countries and also in the USA. She has works published by Ricordi, Edipan, Edizioni Musicali Sinfonica, Bèrben and Schott. She is currently the assistant director of the Milan-based vocal group Complesso Vocale Syntagma, and is often invited to adjudicate in composition and chamber-music competitions. She has works commissioned by the Orchestra Milano Classica, and by the association Amici della Musica di Cagliari. A number of her works have been performed at important music festivals, such as Maggio Musicale Fiorentino, Nuove Forme Sonore (Rome) and Universal Sacred Music (New York).

### *Giancarlo Schiaffini*

Is a composer-trombonist-tubist, born in Rome in 1942. In 1970 he studied at Darmstadt with Stockhausen, Ligeti and Globokar. He is member of the well-known Italian ensemble *Instabile Orchestra*. He taught at the Conservatorio “G. Rossini” in Pesaro and at the Conservatorio “A. Casella” in l’Aquila, at the Summer Courses of Siena Jazz and seminars all over the World. Mr. Schiaffini has performed in concerts and international festivals of contemporary music and jazz in venues and events such as Teatro alla Scala, Accademia di Santa Cecilia, Biennale Musica di Venezia, IRCAM and Lincoln Center. Since 1988,

Mr. Schiaffini has been working with the singer and writer Silvia Schiavoni on the composition and performance of multi-media events inspired by literature and visual arts, with images created by Ilaria Schiaffini. Mr. Schiaffini has collaborated with John Cage, Luigi Nono and Giacinto Scelsi in various performances. Scelsi, Nono, Alandia and Villa-Rojo have dedicated to him works for solo trombone or tuba.

### ***Guilherme Nascimento***

Was born in Timóteo (MG), in 1970. He is a composer and teaches at the School of Music of the State University of Minas Gerais (UEMG), where he also directs the Center for Contemporary Music. He is a frequent author of the program notes for the Minas Gerais Philharmonic Orchestra. He has taught at UFMG Music School, at Fundação de Educação Artística and Cefar/Fundação Clóvis Salgado. He earned a PhD degree at Unicamp, with researches conducted in Paris, Milan, Venice, Florence and Rome. He also earned a Master's degree in Communication and Semiotics at PUC-SP, and a bachelor's degree in Composition at UFMG. Mr. Nascimento has studied for three years at the Performing Arts School of Worcester, Massachusetts. He has been a pupil of Roger Reynolds, Stefano Gervasoni, Richard Bishop, Hans-Joachim Koellreutter, Sergio Magnani, Oiliam Lanna and Silvio Ferraz. He received scholarships from CNPq, CAPES, Fapesp and Fapemig. His compositions are frequently performed in Brazil and abroad. In 2009, his chamber works were recorded in two volumes (Guilherme Nascimento: Chamber Music, volumes 1 and 2. Belo Horizonte: Fundação de Educação Artística). He is the author of the books *Os sapatos floridos não voam* (São Paulo: Annablume, 2012) and *Música menor* (São Paulo: Annablume, 2005).

### ***Javier Parrado Moscoso***

Bolivian composer and researcher, Javier Parado Moscoso studied at the National Music Conservatory in La Paz, Bolivia. He has premiered chamber, orchestral, coral and electronic music in Latin America and Europe. Mr. Parado Moscoso has published numerous essays on the history of Bolivian music since the nineteenth century, and has worked on different research projects on subjects ranging from colonial plainsong to early-twentieth-century Bolivian music. He has won prizes in composition competitions in Salzburg, Canary Islands and La Paz, Bolivia.



### ***Jesús Villa-Rojo***

A complete musician with a strong personality and multiple artistic interests, Jesús Villa-Rojo works in different fields. As a composer, he has a catalogue of more than one hundred and fifty works in almost every genre. As an interpreter, he is an elite instrumentalist and also a researcher of the technical and expressive resources of his instrument, the clarinet. Such researches have been important stimuli for the creative work of a number of colleagues, whose works have been performed in many occasions through LIM (Laboratory of Musical Interpretation), group founded by Villa-Rojo in 1975 and ever since directed by him. Mr. Villa-Rojo is also a writer – besides teacher, organizer, cultural promoter... – and has published books of extraordinary importance: *El clarinete y sus posibilidades*; *Juegos gráfico-musicales*; and *Notación y grafía musical en el siglo XX*.

### ***Julio Estrada***

Born in Mexico City in 1943, Estrada's family was exiled from Spain in 1941. A composer, theoretician, historian, pedagogue, and interpreter, he began his musical studies in Mexico (1953-65), where he studied composition with Julián Orbón. In Paris (1965-69) he studied with Nadia Boulanger and Olivier Messiaen and attended courses and lectures by Iannis Xenakis. In Germany he studied with Karlheinz Stockhausen (1968) and with György Ligeti (1972). He earned a Ph. D. in Musicology at Strasbourg University (1990- 1994). In 1974 he became researcher in music at the Instituto de Estéticas, IIE/UNAM, where he was appointed as the Chair of a project on Mexican Music History and Head of MÚSIIC – Música, Sistema Interactivo de Investigación y Composición – a musical system designed by himself. He is the first music scholar to be honored as member of the Science Academy of Mexico and by the Mexican Education Ministry as National Researcher (since 1984). He created a Composition Seminar at UNAM, where he has been teaching Compositional Theory and Philosophy of Composition.

### ***Luigi Pestalòzza***

Italian music critic (Milan, 1928 – Milan, 2017). Collaborator for the papers *Avanti*, *Unità* and *Paese Sera*, he has taught Music History at the Brera Academy. Founder of the periodic *Il Diapason* (1950), he has published important essays about twentieth-century music (A. Schoenberg, I. Stravinsky, L. Nono, etc.). In 1997 he published the important essay *Disordine* (new edition in 2004).







# Conferencia I

*Edgar Alandia*

Para empezar, me he dado cuenta, con el tiempo, de que no tengo mucho que decir, es más, no tengo nada que decir a través de la música que escribo. Como mucho, lo que hago es satisfacer una curiosidad instintiva: la curiosidad de explorar dentro del sonido, de intentar el juego de mezclar los sonidos en un paseo, una excursión acústica a lo desconocido que me fascina y a la cual a lo mejor algún oyente, de pronto, se une, haciéndose de hecho compañero de este camino.

Ej.: *Arie sospese*.

Se supone que las actividades musicales están enmarcadas dentro de lo que se define como CULTURA. Por eso, es lógico que, en un cierto punto y después de haber diligentemente estudiado, leído y practicado “arte y cultura”, siendo la duda uno de mis principales “defectos”, se me haya ocurrido tratar de entender el significado de tal palabra. Felizmente, el haber crecido en un ambiente propicio hace que en una ocasión el poeta y escritor boliviano Jaime Sáenz me aclare: “Cultura no es entender, es más bien comprender, que no es lo mismo”. La comprensión implica la vivencia de una experiencia y esa vivencia constituye un fragmento, una célula más que forma la cultura y el conocimiento de las personas. Si uno piensa bien, son las experiencias de la vida las que forman nuestra cultura, y el cuestionar o bien compartir estas experiencias con otras personas forman una conciencia colectiva, una cultura compartida, los trazos culturales de un grupo social y hasta de una sociedad. Siguiendo este sendero se llega a entender que no hay culturas mejores o culturas peores, que las cosas y las experiencias de la vida pueden ser simplemente “diferentes”

y que las escalas de valores establecidas no son otra cosa que, y lo han sido siempre, solo una invención del sistema dominante.

Creo que por ahí va la música, que de hecho no comunica otra cosa que no sean las relaciones entre los sonidos. En lo que se refiere a la parte emotivo-comunicativa de la música, algunos neurólogos afirman, y yo comparto la idea, de que la música no comunica emociones; la música, más bien, las provoca. A este punto diría que el partido de la música se juega entre la fantasía y la inteligibilidad de los procesos utilizados por el compositor, la profesionalidad y la capacidad creativa del intérprete, así como la sensibilidad del oyente. Tanto puede emocionar una sinfonía de Mozart como una obra de Luciano Berio o una canción de The Beatles y, en todo caso, ninguna de ellas es mejor o peor que la otra, asumiendo que son simplemente diferentes. En cuanto a los objetivos que me haya impuesto o no, creo que vale la pena evidenciar como, para mí, cada cosa, cada intención y cada resultado en el acto recreativo del componer no son nunca un fin. A mi entender son solamente, y no por ello menos importantes, “referencias” entorno a las cuales me muevo con la atención máxima puesta en no salir de la esfera específica de las mismas y, al mismo tiempo, con la máxima libertad de movimiento y acción.

Ej.: *Passacaglia*.

De chico, creo que como a todos, se me enseñó que el lenguaje universal era la música. Con el tiempo, y después de haber sufrido no poco cuando se tocaba una obra mía y la gente del público quedaba entre atónita, aburrida y disgustada, empecé a dudar de tal definición y descubrí que, en realidad, por el número de personas que participan en el evento y las pasiones que éste desencadena, el idioma universal no podía ser otro sino el fútbol. Dándole vueltas y más vueltas al asunto, creo haber entendido que el “truco” está en el código, en las reglas y en los procesos del juego. La esencia del juego es tan simple, que no es lo mismo que banal, que después de diez minutos de un partido se entiende el propósito y sobretodo el desarrollo del juego de modo que la participación y la emoción de la vivencia son tales que no se puede negar ni su universalidad ni su valor cultural absoluto. Estas reflexiones me han ayudado a entender que en la base de un evento cualquiera que uno desee compartir con los demás están la complejidad o la simplicidad del código y los procesos que uno utiliza para compartir el juego que quiera expresar.

Se ha hablado de códigos y procesos y, aunque estas palabras pueden tener significados restrictivos, no encuentro otras para definir las reglas, el camino

lógico que siguen la imaginación y la fantasía y que me ayudan en el recorrer mi excursión sonora. Lejos de ser un teorizador de nada, creo que la música es, casi en todo para mí, según las circunstancias, la articulación del pensamiento que se expresa por medio de sonidos o bien la articulación de los sonidos a través del pensamiento. Cuando cito la palabra “pensamiento” sobrentiendo emociones, fantasías, habilidad, ingenio y muchas cosas más que se hacen necesarias para que, una vez ordenadas, puedan ser expresadas en música. En todo caso, sonido y pensamiento me parecen los dos elementos imprescindibles del quehacer musical. Una cosa sumamente importante, además, es recalcar que la palabra pensamiento corresponde a la organización de ideas sonoras, fantasías sonoras, a cosas que suenan y que se expliquen sonando.

Ej.: *A wolf in my living-room.*

Creo que el escoger un material u otro depende de factores muy subjetivos y que realmente poco tienen que ver con la calidad de una obra. Tengo la idea de que todo material contiene en sí mismo características y posibilidades tales de poderse ordenar en una gramática y hasta en una sintaxis propias, quedando al compositor la tarea de estudiar el material lo suficiente como para luego poder hacer que él le revele algunas de sus posibilidades y le sugiera los procesos adecuados. Material y proceso están íntimamente ligados y creo que de la coherencia entre estos elementos depende la buena composición de una obra. Volviendo a mis referencias, he de decir que las mismas son y han sido siempre una amalgama de algunos elementos de las dos culturas entre las cuales he tenido la suerte de crecer y de vivir: la formación humanística y técnico-artística adquirida en el colegio, mis estudios musicales en Italia, el conocimiento del desarrollo de la creación musical en un sentido bastante amplio y la cercanía e influencia tan fuerte de un modo de pensar, de vivir y de entender la vida como es el de la cultura andina en Bolivia. Ninguna de las dos me ha involucrado totalmente y, menos aún, se me ha ocurrido representarlas como un ornamento con el cual disfrazarme para llamar la atención u obtener fáciles éxitos; cierto es que, conscientemente, me he interesado en algunos aspectos de ellas y creo que, inconscientemente, las influencias de estos dos mundos, de estos dos modos de pensar, de vivir y de sentir hacen parte de mi sensibilidad, de mi ética y, para quien le interese, de mi estética. Además, y no de una manera marginal, los contrastes sociales entre la opulencia de la sociedad dominante y la miseria de la sociedad dominada, la injusticia social y la lucha contra ella, me han tocado siempre muy de cerca, de manera que, y de un modo discreto pero firme, he tratado de actuar muy claramente desde un lado de la cancha.

Ej.: *¡Grito!*

Respecto a cuestiones estéticas, la cuestión de la belleza, en cuanto a concepto compartido, no me interesa, y creo que es una idea paradigmática a uso y consumo de la superficialidad. Otra cosa es la autenticidad y su fascinación. Creo que pocas cosas son más bellas que la expresión auténtica de una emoción sincera expresada a través de un pensamiento claro y esencial. Ser capaz de escribir una obra que resulte muy bella estéticamente según los dictámenes del momento, es acabarla siendo parte de las infinitas obras bellas que existen ya por miles y que se perdería en ese catálogo sin fin sin otra perspectiva que la casualidad. En cambio, creo que un pensamiento de peso, un pensamiento que genere interés, un pensamiento que genere dudas y sugiera posibilidades, tiene alguna probabilidad de perdurar en el tiempo como referencia para las más variadas interpretaciones. De ahí mi incapacidad de representarme a través de la música y en general de representarme en un objeto musical o no. El objeto no me interesa, me llama la atención lo que va por detrás del objeto mismo, o sea, la fantasía y el pensamiento que representa dicho objeto.

En un cierto momento, me di cuenta de que una de las características de mi modo de pensar y de inventar procesos era la simetría. Curiosa coincidencia con todo lo que había visto desde niño en todo lo que son los tejidos, los grabados, la arqueología y hasta la organización de los sonidos de la supuesta escala pentafónica en la que hipotéticamente se basa la música andina, ya que en realidad se trata de dos tricordes repetidos simétricamente. Decidí entonces intentar escribir una cosa que jugara declaradamente tanto con el material de los tricordes como con las simetrías usando, además, un instrumento nativo como solista de un conjunto de cámara. La experiencia sorprendente fue la cadencia central en la que combinando todo por simetrías salió, casi automáticamente, una melodía andina, hecho que me convenció de la posibilidad de pensar que los objetos sonoros, las piezas musicales, se pueden ir formando si se aplican a un material los procesos apropiados específicos y naturales que el mismo material ya contiene. La música llega a revelarse a través de los procesos independientemente de haberla imaginado.

Ej.: *Tu avrai delle stelle, come nessuno ha.*

Para el concepto de que la fantasía y los procesos lleven las cosas por donde ellas van, les propongo otra obra de hace tres años que usa el mismo material, utiliza procesos parecidos pero diferentes, siempre simétricos y, para mí, más evolucionados como experiencia que suena, me parece, muy diferente, aunque no deja de tener una cierta parentela con la obra anterior.

Ej.: *...como una luz de invierno a mi lado.*



Para cerrar esta presentación, he notado un parecido sorprendente entre la expresión gráfica de mi música y las representaciones de la arqueología precolombina o la textura de un tejido andino.

Un aspecto que influye bastante en el resultado fónico de mis trabajos es la cuestión tímbrica. El sonido que imagino se ha hecho de alguna manera una característica, y para obtenerlo debo recurrir a menudo a soluciones instrumentalmente no fáciles. A pesar de que tales complicaciones son definitivamente funcionales con la idea del “mural” sonoro que propongo, jamás son finalizadas por la pura complicación gratuita y exigen, de mi parte, un trabajo de detalle, este sí, bastante complejo, largo y fatigoso además de exigir un estudio muy profundizado sobre las posibilidades técnicas de cada instrumento que también tiene su lado apasionante. He descubierto, por casualidad o de una manera inconsciente, que la música que escribo tiene una característica típica del sonido y la manera de expresarse de la gente de los Andes. Los habitantes de los altiplanos andinos cantan silabeando y hablan cantando. A pesar de mi larga permanencia durante más de 40 años en la tierra del bel canto, mi sensibilidad melódica no supera las tres o cuatro notas seguidas. Entonces, pequeños detalles como éste me dan la idea y la convicción de que uno no es más que como es y que las culturas que ha vivido, las culturas que vive, las culturas que siente, están dentro de cada uno. Vale la pena aceptarse con las propias posibilidades y las propias limitaciones y tomarlas como referencia para vivir con coherencia, claridad y simplicidad sin pretender cosas como el estilo u otras. Para terminar, cabe contarles que últimamente me he dado cuenta que uso poco, es más, no uso el silencio. Y es que en mi oído el silencio contiene y está siempre lleno y denso de sonidos.

*Ej.: ...se me ha perdido ayer, el canto de las estrellas.*

# Escribir música

*Edgar Alandia*

Escribir música tiene y ha tenido desde siempre un significado muy especial en mi vida, pero aun siendo una actividad prioritaria, jamás ha dejado de ser algo que he considerado muy relativo respecto a los andares de la vida y del contexto en el que he vivido.

Si se tiene en cuenta la profunda diferencia entre una ciudad de la provincia boliviana de los años 50 y 60 (en la que seguramente se han marcado los trazos fundamentales de una educación, de una sensibilidad, de una personalidad, de mis curiosidades) y la sociedad testimonio de un secular quehacer artístico-intelectual y en pleno desarrollo industrial, económico y político como ha sido la Italia de los 70 (en la que he aprendido una técnica, un oficio, he definido mis intereses y he madurado los gérmenes de una visión política del mundo, de la sociedad y de la vida), el cuadro es bastante amplio, complejo y hasta casi peligrosamente confuso. De todos modos, quien sabe si el hecho de tener la posibilidad de ver las cosas desde puntos de vista tan diferentes ha sido una ventaja que ha funcionado como filtro al tratar de definirme como individuo, como músico y como persona.

Sería ameno contar la experiencia de un joven de 19 años que aterriza en Roma para estudiar en el Conservatorio de Santa Cecilia sin la menor idea de lo que debe hacer y de lo que le espera, en términos de trabajo, tiempo y economía y que, para complementar, no habla ni una palabra de italiano...

Tengo la idea de que incluso este aspecto ha contribuido a la síntesis que se refleja en la música que escribo: la sorpresa, la curiosidad, el interés por algo ajeno, pero ni tanto, que te atrae y que te rechaza, tanto como lo tuyo, otro tanto ignoto que quieres hacer propio pero que tampoco conoces y, finalmente, poco a poco, a veces una a veces la otra, van configurando esa síntesis que sin ser buscada o rebuscada se manifiesta en tu quehacer musical y define tu identidad cultural geográfica, generacional, política y artística.

Seguramente las influencias familiares y existenciales han sido muy importantes en la formación de una idea de cultura, de un gusto, de conocimientos que me han llevado al estudio del piano, a la pasión por la música. Además, el haber crecido en una ciudad obrera en tiempos de contrastes e injusticias sociales que llevaron en su culmen a las guerrillas del Che Guevara en un país de culturas ancestrales tan fuertes como el racismo discriminatorio, también me ha marcado. Este racismo se manifestaba precisamente contra los herederos de dichas culturas. Por otra parte, el encuentro, el fascinante descubrimiento y el choque con lo más significativo de la seductora cultura dominante son los ingredientes que se cocinan en la música que hago, tratando de no abandonarme y más bien de calibrar ora la una, ora la otra, las dos caras de la medalla con las que tengo y he tenido que hacer cuentas siempre.

Quién sabe si vale la pena comentar una singular constante en el desarrollo de mi formación musical desde el principio. De niño, a los 11 años, fui echado de la Escuela Nacional de Música “María Luisa Luzio” de Oruro por haber tenido el atrevimiento de “componer”. Más tarde, en una audición con el entonces director del Conservatorio Nacional de Música de La Paz, Humberto Vizcarra Monje, este me aconsejaba dedicarme a la arquitectura. Al final, durante los cursos de la Academia Nacional de Santa Cecilia, Franco Donatoni opinaba: “si quieres quedarte a trabajar por aquí debes hacer lo que hacemos nosotros; de otro modo sería mejor que vuelvas a tu país y hagas folklore”. Estos pequeños alicientes y la flojera congénita de la que era víctima y férvido practicante, hicieron el resto en la natural decisión de continuar en el tema de la creación musical y la de ser, en todo caso, un músico. Debo un reconocimiento particular a mis primeras profesoras de piano: la Sra. Electra Guerrero de López Videla y la Sra. Jirina Kuklisonova de Lieberman, y el compositor Alberto Villalpando.

Resuelto el problema de la formación y la información profesionales en Italia, un serie de otras experiencias fueron importantes para mí en el momento en el que consideraba, en medio de un torbellino de ideas, aspiraciones e

inspiraciones, el por dónde empezar: el contacto con personalidades artísticas de altísimo nivel como mis tíos, los pintores Miguel Alandia Pantoja y Oscar Alandia Pantoja (Oscar Pantoja), con los escritores Jaime Sáenz y Sergio Suárez Figueroa, con políticos del nivel de Guillermo Lora o Filemón Escobar, durante mi infancia y adolescencia en Bolivia, el trabajo con el gran coreógrafo Maurice Béjart en Bélgica y los encuentros con compositores como Goffredo Petrassi y Franco Donatoni, además del entusiasmo inicial de Alberto Villalpando.

Luego de los gajes de aprender un oficio y entender cuán familiar y cuán extraña me era la “cultura” europea, el instinto primario fue de tratar de “identificarme” con lo que era, o quería decir ser: un boliviano andino. Nunca me atrajo el objeto artístico sino como reflejo de algo más profundo, más emocionante: el pensamiento que lo había generado. Por lo tanto, no me ocupé ni preocupé de reproducir melodías o temitas que sonaran a música popular andina y, menos aún, ideas estéticas o reivindicaciones culturales pseudo-ancestrales; en cambio, me atraía el sonido andino, el timbre del viento de las montañas y del altiplano andino, el timbre de los instrumentos de viento no perfectamente afinados con ese color tan cálido e introvertido que añoraba desde los tiempos de mi infancia.

De eso, creo, trata la primera parte de mis composiciones, aquellas que están entre los años 1976-1983, basadas en técnicas seriales y post-seriales a la búsqueda, además del hecho tímbrico, de concientizar un modo de pensar la música, un modo de organizar el sonido.

Otro aspecto muy importante para mí fue intentar involucrar en mi trabajo una perspectiva política; eran los tiempos de las dictaduras militares y mi educación, la experiencia familiar militante, los hechos delictivos que se daban en toda América Latina y la vivencia de la opulencia egoísta de los países “desarrollados” me dieron la firme idea de tener que ser, para siempre, comunista.

Dos obras fueron muy importantes para el desarrollo de mis curiosidades musicales sucesivas: *Rumi*, para chelo y piano, y ¡*Grito!*, para soprano. La primera, por haberme dado la pauta de un mundo armónico natural posible y, la segunda, por la posibilidad de organizar una estructura rigurosa que diera la impresión de una percepción y de una dimensión casi improvisadora. Es de relieve, además, la obra para orquesta *Sajsayhuaman*, en la que los sonidos “suelos” crean bloques “suelos” en una estructura muy rigurosa que fluye de un modo muy natural, muy “suelto”.

En un período de gran entusiasmo, confianza y delirio intelectual, *Paititi* (tal como), del período 1984-1987, para cuarteto de cuerdas y orquesta, representa mi experiencia de especulación estructural de mayor complejidad. Trata de un material básico desarrollado por uno de los instrumentos del cuarteto que “tal como” el original, viene desarrollado por los otros tres instrumentos de la agrupación. Este material se constituye como el nuevo material base para el instrumento cuarteto que se desarrolla en la orquesta organizada de 13 a 16 cuartetos que elaboran “tal como” el cuarteto original; cuartetos diferentes por timbre, registro, familia, etc. La textura orquestal sugiere el nuevo material básico a uno de los instrumentos del cuarteto que genera el nuevo ciclo, “tal como”... etc. *Paititi* quedó incompleta, le falta poco, pero habiendo sido abandonada por demasiado tiempo, me ha sido difícil volver a entenderme conmigo mismo.

La fase siguiente (1987-1995) representa la práctica de estructuras firmes entorno a pernos generadores de campos armónicos naturales, resultado de combinaciones disonantes y consonantes contextualizadas en cada obra por el material original de la obra misma. Es de este período que me vino la ocurrencia de que todo material contiene en sí las posibilidades de ser organizado en una gramática y hasta en una sintaxis propias.

Mi mundo tímbrico se enriquece de las nuevas técnicas de los instrumentos y se van definiendo los “tics” de los que soy víctima, entre ellos un modo de ver, de sentir y de percibir el tiempo, el espacio y el mundo de un modo simétrico que llega a ser mi modo de trabajar, de organizar los materiales, de organizar la composición misma: mi modo de pensar, mi modo de ser.

En este punto es necesario aclarar cómo cada obra sigue un “principio” derivado de las características intrínsecas de cada material. Obviamente es un principio sonoro, un principio que suena. Creo que la música no necesita de explicaciones verbales o escritas. Ella se explica sola, por sí misma, en el momento en el que suena. Es importante decir que el “principio” jamás es un objetivo; más bien es solo una referencia, muy importante e imprescindible, pero solo una referencia entorno a la cual moverse con la máxima libertad al mismo tiempo que moverse con la mayor claridad posible.

Otro aspecto de relieve es entender como la obra musical no es otra cosa que la materialización, la cristalización del pensamiento que se desarrolla musicalmente partiendo de las características básicas del material según

un principio. Dicho en otras palabras: la obra musical es el pensamiento del compositor que suena; eso y nada más. Creo que los trabajos que mejor representan este período son: ...*se me ha perdido ayer, el canto de las estrellas*, para cinco instrumentos y y...*sigue la escondida senda*, para viola y orquesta de cámara. En este lapso de tiempo he tenido, además, la posibilidad de verificar mi incapacidad de escribir melodramas. La ópera, tal como se la entiende, no llega a conformar una dimensión ideal en la que, según mi entender, un texto importante por poesía y significado puede ser expresado. Entonces, volviendo a lo de antes, si se aplica un principio compositivo musical similar al principio que se supone haya generado un texto, se obtiene un “objeto” profundamente unitario y homogéneo.

En *Perla, fábula triste*, el principio del “estado de ánimo” es el que se expresa en todos los parámetros creativos de la obra con un “truco” útil a valorizar sobre todo el texto. El “recitativo” se da en la parte instrumental (recitativo instrumental) y las “arias” son dadas al recitante, es decir, la música es expresada por las palabras (los fonemas) del texto.

La peculiaridad y el experimento, creo bien logrado, consisten en el hecho de que el escritor, el coreógrafo y el compositor trabajan autónomamente entorno a una novela y “componen” la propia parte singularmente y sin la interferencia de los otros lenguajes. El montaje total se hace solo en la fase final determinando simplemente la cronología y la duración de cada escena. El experimento se desarrolló sucesivamente en ...*sottili canti invisibili I-II* y en *Oruro, 3706 m s.n.m.* con los mismos excelentes resultados desde el punto de vista de la unidad formal.

Este período es en el que se me revela la posibilidad de entender el denominador común entre mi naturaleza simétrica y la cultura originaria andina. Quién sabe si son solo coincidencias, hecho es que la coincidencia me es útil para investigar sobre materiales o, mejor dicho, el material esencial de la música andina, no para reproducirla sino más bien para desarrollarla de una manera actual y de una manera consciente. En esta investigación coinciden, de una manera evidente, los “principios” simétricos de la arqueología andina, de los tejidos andinos, de algunos instrumentos musicales andinos y de la música autóctona andina.

...*como se suena de la rosa y del viento*, para orquesta (1998-2009), es la obra en la que me tranco por largo tiempo. No logro integrar la estructura, el rigor,

la caracterización del material, la fluidez del sonido en algo homogéneo e interesante y que al mismo tiempo se explique sonando de manera inteligible no obstante la complejidad de su estructura.

Tratando de entender por donde ir me doy cuenta de que no tengo ni nunca he tenido mucho que decir, nada que expresar en la música que hago que no sea la simple curiosidad de “descubrir” el sonido y sus características por dentro. Se trata simplemente de una excursión dentro del sonido y sus posibilidades, una experiencia a compartir con un auditorio en el cual, a lo mejor, algún oyente se une a este viaje de la fantasía para disfrutar de la experiencia.

Las obras en las que creo que se logra un cierto equilibrio, respecto a cuanto dicho en el anterior párrafo, son dedicadas al contrabajo: *Como silenciosas gotas de lluvia... caen*, para contrabajo y piano, y *Concerto grosso*, para ocho contrabajos, además de *...como una luz de invierno a mi lado*, para cinco instrumentos.

El material utilizado en los trabajos de este período es muy esencial y se basa sobre una interpretación de la mencionada “escala pentafónica” de la música andina que, a mi modo de ver, no sigue el concepto de escala sino más bien la sucesión simétrica de dos tricordes formados por una tercera menor y un tono, es decir, un intervalo grande y uno más pequeño. Esta proporción caracteriza, además, los sonidos complementarios que están entre estos sonidos (un tono —intervalo grande—, y un semitono —intervalo pequeño). Todo el desarrollo de este material sigue principios simétricos, no por definir algo “a priori” sino más bien siguiendo mi modo de pensar más natural.

Son fundamentales, entre otras, las reflexiones sobre la importancia del gesto, del timbre, de las proporciones de duración de los sonidos y la definición indefinida de los eventos teniendo en cuenta siempre que, en la comprensión ligada a la percepción, todo lo que se oye se relaciona con lo anteriormente oído. Hay una absoluta necesidad de un sentido de equilibrio (por supuesto muy subjetivo) entre la claridad de las informaciones (señales sonoras) y el recurso a la memoria.

Descubro, finalmente, que en mi música no hay silencio; mi silencio siempre suena. Leo sucesivamente que las civilizaciones andinas, condicionadas por los inmensos espacios en que han vivido, en los que he nacido y crecido, están obsesionadas por el *horror vacui*, miedo del vacío... ¿será?

# Nuevos sonidos antiguos para la música de cámara

*Edgar Alandia*

Cuando pensamos en la música de los años 50, 60 y 70, nos damos cuenta de que uno de los parámetros más importantes para los compositores de vanguardia era el timbre. Los compositores comenzaron a explorar nuevas posibilidades de sonidos que podían ser producidos por instrumentos acústicos tradicionales, incluyendo la voz, para añadir al “menú” de sonidos a ser organizados y desarrollados en sus trabajos creativos.

Como ejemplos más significativos de la literatura musical de ese período podemos mencionar las *Sequenze* de Luciano Berio, algunas piezas de John Cage y varias composiciones de Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Luigi Nono, Gerard Grisey, etc. De hecho, se puede decir que en ese período muchos compositores e intérpretes de música estaban muy involucrados en esos experimentos e investigaciones, las cuales obviamente implicaban una búsqueda gráfica, necesaria para expresar todos aquellos sonidos nuevos en la partitura. También podemos mencionar a compositores como Salvatore Sciarrino o Helmut Lachenmann, que usan nuevos sonidos y el parámetro tímbrico como función estructural principal en sus investigaciones y composiciones de tal manera que esto se convierta no solo en la parte central de su trabajo sino también en su poética.

Otra contribución a esta investigación viene de culturas musicales diferentes, lo que significa nuevos instrumentos, nuevos sistemas de afinación o nuevas



organizaciones del sistema musical, en un mundo menor donde la información se transmite rápidamente. En esta conferencia la clave no radica en hablar sobre nuevas posibilidades para instrumentos acústicos tradicionales, sino en intentar entender la real y concreta utilidad sonora de nuevas maneras de producir sonidos, considerando la función antropológica y cultural de la música en la sociedad contemporánea.

En la sociedad europea, la música se convierte en un sujeto autónomo, en la substancia de un evento que comienza con la interpretación y finaliza con la escucha de la composición, sin formar ninguna opinión sobre su significado, que se deja a la sensibilidad de los oyentes y artistas. Está claro que, escuchando la música, la calidad de la interpretación y la claridad de su percepción son las bases para entender su sentido. Casi como una consecuencia, se convierte en algo extremadamente importante el cómo la música está escrita en relación al entorno, al espacio en el que la interpretación se lleva a cabo.

A la vista de estas consideraciones se puede decir, y la literatura musical apoya esta idea, que el espacio físico en el que ocurre la interpretación musical tiene, o debería tener, una importante influencia sobre la razón de ser de la música, sobre su objetivo y su representación material: la escritura de la partitura. Como ejemplo muy significativo de lo que expresamos, podemos mencionar la gran música polifónica compuesta para la catedral de San Marcos en Venecia, escrita considerando las dos diferentes y dialécticas fuentes sonoras (dos coros) situadas a los dos lados opuestos de la iglesia.

Es bien sabido que las características de la escritura de música sinfónica son limitadas, si consideramos la complejidad de las posibilidades instrumentales. También podemos hablar de su riqueza, si pensamos en los colores tímbricos que pueden provenir de un largo número de combinaciones, dado que bien sabemos cuán variados y poderosos pueden ser los sonidos producidos por tal cantidad de fuentes sonoras.

También es posible, dado que cada “parte” es una sola parte, destacar lo técnicamente desarrollada y compleja que puede ser, desde un punto de vista instrumental, la escritura musical de cada instrumento y la textura musical de conjunto, considerando el nivel de control que los músicos pueden ejercer sobre sus partes individuales en música de cámara. En ambos casos, las características arquitectónicas y las posibilidades del espacio físico (el auditorio), en el que

ocurre el evento musical (el concierto), influyen la escritura musical, su audibilidad, gramática, sintaxis y, sobretodo, la fantasía del compositor.

Como ejemplo: hace algún tiempo, un concierto para guitarra y orquesta interpretado en un auditorio grande solía ser un verdadero tormento para el guitarrista, forzado a intentar hacer su parte audible y sin posibilidad de hacer juegos dinámicos y de color. También era difícil para los oyentes, quienes veían al guitarrista moverse mucho pero no escuchaban casi nada, malgastando la relación dialéctica entre ambos y sufriendo con el absoluto desequilibrio entre los dos elementos. Obviamente, estos problemas pueden ser resueltos hoy fácilmente con micrófonos apropiados y sistemas de amplificación de alta fidelidad, que conceden al solista la posibilidad de expresar sus habilidades y sus ideas, así como también ofrecen a los oyentes la oportunidad de escuchar detalles de la escritura musical solista en correcto balance con ese monstruo sonoro llamado orquesta.

Estas consideraciones deberían fomentar algunas reflexiones sobre cómo muchos compositores contemporáneos usan o han usado ciertos sonidos experimentales sin ninguna relación al espacio donde se suponía que iba a ocurrir la interpretación, obteniendo, sino un pésimo resultado, casi nada. Incluso si todos estos sonidos fuesen estructuralmente necesarios y parte del juego en el proyecto teórico, el concepto real, acústico y sonoro nunca alcanzaría a los oyentes, descartando toda posibilidad de comprensión musical y, al final, todo este nuevo mundo acústico se convertiría en simplemente un menú de efectos banales.

Respiración de aire, respiración con sonido, toque de teclas, golpes y otros sonidos usados por instrumentos de viento; pizzicato, armónicos, pulsos sobre la caja u otras partes del instrumento y muchos otros sonidos usados en la escritura para cuerdas; sonidos y resonancias para piano preparado: en algunas composiciones todo esto es inaudible para el público, convirtiéndose para los oyentes simplemente en una coreografía bastante aburrida. Como resultado, esos “huecos sonoros” perturban el significado musical y su comprensión, creando una auténtica dislexia entre la partitura y su interpretación.

Considerando estos hechos, surge naturalmente una cuestión: ¿es posible, para los compositores, permitir que este mundo acústico se convierta en algo real y concreto –dado que puede volverse audible–, en un elemento a ser estructuralmente tan considerado como los sonidos, los intervalos o las figuras rítmicas?

Es probablemente posible imaginar un nuevo espacio físico-acústico en el cual la música que usa esos sonidos desarrolle su naturaleza y características porque, en el proyecto y su estructura, todos estos sonidos inaudibles se convierten en audibles y, por lo tanto, en materia prima usable para ser elaborada. Este espacio puede ser el disco; así, la música escrita para ser grabada y tocada o retransmitida por CD o radio se convierte en una nueva categoría musical a añadir a la música sinfónica y de cámara: música de estudio.

Es obvio que también la música tradicional se graba y difunde por CD y radio. Intérpretes y técnicos están deseando encontrar nuevos espacios y tecnologías para mejorar la fidelidad musical y la calidad de reproducción, así como la música contemporánea grabada puede reproducir sonidos que en actuaciones en vivo no percibimos. La clave no es esta sino crear música nueva teniendo en cuenta una nueva dimensión y espacio auditivos que hacen de los sonidos inaudibles un parámetro real a considerar desde que, en caso de ser grabados en estudio, se transforman en sonidos reales. Con el fin de encontrar una nueva forma de escuchar música con un nivel diferente de atención y concentración, el oyente se convierte en un sujeto activo que pone un disco para escuchar o que enciende la radio. Así, escoge oír una pieza de música esperando percibir detalles sonoros que contribuyan a una mejor comprensión de la estructura y su significado. Esta música, por supuesto, también se puede interpretar en conciertos al vivo, pero con solo una importante condición: disponer de un buen equipo de amplificación.

Se vuelve casi automático reflexionar sobre la función antropológica y social del evento musical y también sobre la función del disco, usualmente explotada solamente como vehículo comercial y promocional. Pensando en música comercial, rock, por ejemplo, desde los conciertos de los años 60, las giras y retransmisiones eran los únicos instrumentos promocionales útiles para los objetivos comerciales de la música grabada. Desde esta perspectiva, el foco de atención era el marketing y el beneficio. En años más recientes, se ha empleado la misma técnica para la “música clásica”, lo que significa que el concierto, que era el momento principal y final de un evento musical, ha cambiado su original intención convirtiéndose, como en la música comercial, en solo un instrumento promocional y la temporada de conciertos, en solo un subproducto de la industria discográfica. La consecuencia es que las casas discográficas escogen a solo unos pocos artistas para promocionar en conciertos y comercializar en grabaciones.

Todas estas ideas nos hacen reflexionar sobre la música grabada y sus posibilidades artísticas, en la idea de que el comienzo y fin de un evento musical ocurren en el momento de la reproducción del disco y en su escucha, y así los compositores deberían sacar provecho de este hipotético “momento mágico” para expresar tanto como sea posible sus ideas e imaginación, usando un abanico más completo de posibilidades sonoras en sus proyectos musicales y considerando también nuevos instrumentos de amplia difusión como internet y también las radios libres.

# Reflexión sobre estilo

*Edgar Alandia*

En “Reflexión sobre estilo” intento estimular pensamientos, ideas y discusiones sobre el estilo, su función, su necesidad, sus límites y sus perspectivas, tomando como referencia mi experiencia como compositor. En 1980 tuve la oportunidad de realizar un concierto de retratos. En esa circunstancia, presenté seis composiciones, pensando que cada una de ellas era una pieza diferente dado que el tópico de cada una era diferente. En el ensayo final, sin embargo, al cual fui con el fin de ver si todo estaba bien, noté por primera vez que todas las piezas sonaban casi iguales. ¡Intenta imaginarte lo decepcionado y avergonzado que me sentí! La cosa interesante fue que, al final del concierto, muchos músicos, compositores y críticos estaban sinceramente sorprendidos porque, en su opinión, como joven compositor, había encontrado mi propio estilo. Esta experiencia me enseñó a pensar sobre ello, a intentar a hacer consciente lo que su significado podría ser. ¿De dónde viene? ¿Cuán importante es, o no, en las actividades creativas?

También, enseñando composición, he tenido que dar algunas respuestas a estas preguntas dado que parece que la originalidad es un gran problema para los jóvenes compositores y, como consecuencia, el estilo emana como una necesidad importante. En mi opinión, estilo no es más que una fotografía que muestra claramente, más que nuestras posibilidades, nuestros límites.

Si compartimos la idea de que cada composición es la expresión concreta de un pensamiento –esto es, un objeto que refleja relaciones e ideas que combinamos a través de sonidos, usando sonido, o que son los sonidos que combinamos

usando nuestras diferentes posibilidades de pensamiento, es posible decir que en la composición musical tenemos dos diferentes elementos que configuran la composición: sonidos y pensamientos, materiales y estrategias. Estos convergen en la pieza de música. Esta pieza es un objeto que hace sonar las ideas que están dentro de él. Estos dos elementos pueden determinar las características de una pieza de música o, también, las características particulares del trabajo del compositor: el material (escalas, secuencias, gestos, timbres, etc.), y las estrategias o pensamientos que el compositor usa pueden ser el soporte principal para definir que queremos decir con el estilo.

Si el interés principal de un compositor es un objeto, un objeto sonoro (el material), puede intentar desarrollar ese objeto, aplicando ciertas estrategias orientadas hacia la materialización de ese objeto en otro objeto, que es la pieza de música. Si se alcanza esto con éxito, quizás el compositor puede usar ese material en piezas diferentes y de formas diferentes, repitiéndolo, creando como consecuencia, tanto por la similitud de los resultados como por la repetición de las características del objeto, como el estilo particular del compositor italiano Salvatore Sciarrino.

La otra manera puede ser centrar la atención del compositor en ciertas estrategias o procesos pues, incluso si usa diferentes materiales, es posible que, dado que el camino y los procesos son los mismos, los resultados suenen muy similares entre ellos. Esto concede a la audiencia la idea de una “característica” dentro de la música (Bach, Schumann, Chopin). Por supuesto, ambos elementos pueden ser bien sostenidos por el compositor y, por supuesto, ayudaría si intencionadamente el compositor quisiera caracterizar su música. En este punto, parece claro que, para perseguir un determinado objetivo u objetivos, el compositor usará recursos limitados e ignorará otras posibilidades de su creatividad.

El objetivo de explorar elementos limitados es algo diferente: muchas caras de un objeto que finalmente muestra las diferentes caras de una personalidad o sus características específicas. La fantasía no puede ser definida por tener muchas ideas, sino por tener múltiples puntos de vista sobre una sola idea. Me gusta pensar que lo importante no es mirar hacia las ventajas que podemos obtener de ciertos enfoques, pero simplemente intentar ser auténtico. Muriel Barbery, una joven escritora francesa, escribió una vez: “el arte es emoción sin deseo”. Si estamos de acuerdo, obviamente el estilo no es importante y no pertenece a este bello pensamiento.

No creo que, en la historia de la música, el estilo haya sido un problema para los compositores. Quizás, centrándonos en el estilo, podamos aislar más características de los períodos históricos y, cuando analizamos una pieza de música tomando como referencia el período cronológico, podemos encontrar materiales similares y estrategias que producen resultados similares.

Es difícil definir, por ejemplo, la música de Stravinsky: ¿podemos decir cuál es su estilo exactamente? ¿Siguen las composiciones de Schoenberg un estilo específico? En algunas de las piezas de Schoenberg la similitud se manifiesta por las estrategias y procesos de composición: la técnica dodecafónica.

Como señalé anteriormente, tanto en la música como en el pensamiento, en la ciencia, en la filosofía, y en el arte, el estilo probablemente depende de los intereses del compositor, de sus posibilidades, de sus límites. El estilo no debería de ser una meta sino, como mucho, una consecuencia. El arte no es fácil, la belleza tampoco lo es. El arte no es necesariamente complicado, pero con seguridad, no es fácil.

En los últimos treinta años, los compositores han seguido la idea de encontrar algo “interesante” para una percepción fácil y exitosa, y dado que lo han encontrado, repiten los caminos de una manera obvia, exactamente como hace el mercado comercial con un producto exitoso (por ejemplo, Arvo Pärt). Es evidente que la música, como cualquier otra expresión artística, ha diversificado sus objetivos. Lo que considero más importante y necesario es ser claro en definir el espacio en el que cada corriente musical se mueve.

Volviendo a mi experiencia componiendo música, como dije en el inicio, nunca tuve que pensar en ser original y, por supuesto, nunca pensé en buscar el formar un estilo. Las similitudes en mis composiciones seguramente provienen de mis intereses y de mis límites. Incluso si he manejado materiales muy diferentes, el sonido que emana es muy similar –esto se debería a mis procesos intelectuales y a mi fantasía sonora dentro de mis limitadas posibilidades, no a buscar escribir en un determinado estilo.

Dado que vengo de un área geográfica en la que el contexto cultural es bastante fuerte y tiene características específicas en todas las formas y expresiones, es probable que, quizás, haya influenciado y condicionado mi música. Pero lo que es más importante que señale es que no busqué expresar o hacer referencia específica a ello.

En un cierto momento me di cuenta, no sé por qué, que pienso simétricamente y que también instintivamente tengo una fuerte memoria auditiva de sonoridades particulares y, como resultado, la combinación de ambos elementos produce objetos con características particulares.

**Fig. 1.** Puerta del Sol – Tiwanaku, Bolivia



**Fig. 2.** Relieve de Tiwanaku – La Paz, Bolivia

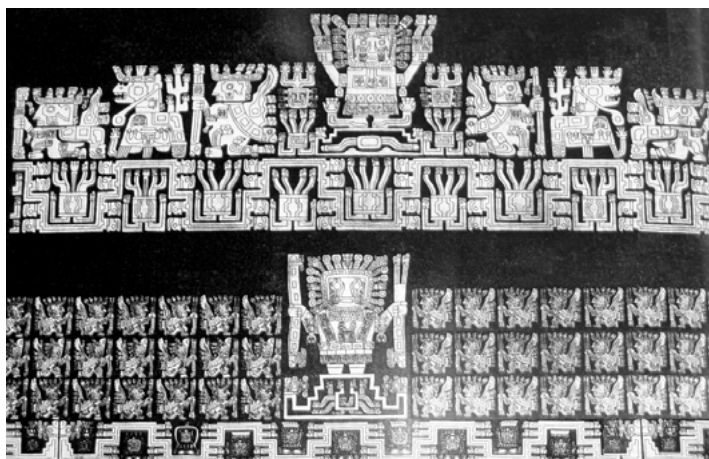




Fig. 3. Escala pentafónica andina dividida y tratada en 2 módulos de 3 notas

The image displays a page of a musical score, page 21, for a large orchestra. The score is written in black ink on white paper. It features multiple staves for various instruments, including woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), brass (Trumpets, Trombones, Percussion), and strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses). The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings such as *ppp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). There are also some handwritten annotations and a large 'V' in a box at the top left. The page is numbered '-21-' at the top center. At the bottom of the page, there is a small line of text: "En la pianissimo solo per tutti il dialogo".

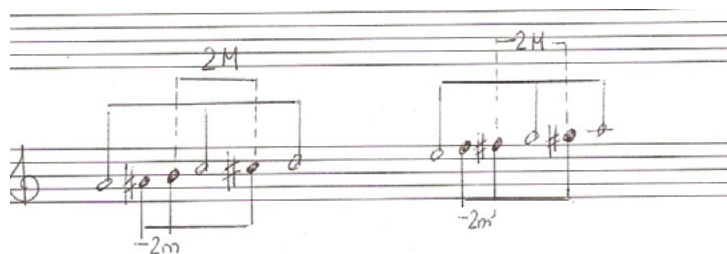
Puedo decir que, durante varios años, el t3pico de mis trabajos fue sonar dentro de mis posibilidades. No ten3a referencias u objetivos especiales que cumplir. Incluso estando comprometido con la situaci3n pol3tica de mi pa3s, mi b3squeda musical era la misma: intentar detectar y hacerme m3s consciente de mis posibilidades y l3mites. En estas piezas queda bastante claro que, incluso si yo no las busqué, hay algunas similitudes. En cierto momento me sent3 atra3do por la estructura de la m3sica andina. En esta m3sica, dos peque3as secuencias sim3tricas de tres sonidos se tratan casi siempre simplemente por adici3n y sustracci3n.

**Fig. 4.** Tricordes principales y derivados que mantienen las proporciones: intervalo grande-intervalo chico (material utilizado y tratado en varias obras de Edgar Alandia)



Muchas de mis piezas m3s recientes toman su origen de este material porque, como dije, las simetr3as me atraen. A estos tres originales sonidos a3ado otros tres en la secuencia principal, con el fin de completarla como un cluster de seis sonidos.

**Fig. 5.** Fragmento de *...como se sue3a de la rosa y del viento* se relaciona con la Fig. 1



Otro t3pico en el que estoy interesado es en la naturaleza del sonido, sus posibilidades y l3mites naturales. As3, sol3a combinar todos estos intereses con una b3squeda sonora en la cual pueda usar la anteriormente citada memoria sonora. Estoy convencido de que cada material contiene sus propias gram3tica

y sintaxis, pero la dificultad estriba en observarlo sin ningunas intenciones o propósitos. Sus rasgos emergen a través de la experimentación, y su estructura sugiere los caminos en los que el desarrollo debería de proceder. En todas las preguntas, las respuestas vienen por sí mismas, y nosotros solo tenemos que observar y escuchar el entorno con un tipo especial de atención –las respuestas vendrán.

# **...sobre cuestiones de “identidad cultural” en la creación musical**

*Edgar Alandia*

Después de la caída del muro de Berlín y con la globalización, que hubiera debido permitir a todos poder acceder y compartir una variedad de puntos de vista, observamos que como consecuencia de estos hechos ha habido, más bien, una tendencia de los varios grupos sociales, religiosos, políticos, culturales e incluso étnicos a cerrarse, provocando desastres de dimensiones apocalípticas como ha ocurrido con la desintegración de Yugoslavia o los movimientos fanáticos islamistas del Medio Oriente.

La globalización, lejos de permitir el intercambio de ideas, de pensamientos y de culturas, no ha hecho otra cosa que facilitar los medios de explotación a las transnacionales y a la alta finanza internacional determinando, casi como reacción natural, la intensificación de sentimientos nacionalistas como respuesta a las incertidumbres sociales y al avance avasallador del poder económico.

Una de las respuestas espontáneas que han surgido ha sido la “necesidad” de definir una supuesta “identidad”, llegando a ser casi una obsesión en algunos casos o una manipulación demagógica en otros. Personalmente, creo que cada uno es nomás como es, síntesis de una experiencia temporal, geográfica, social, intelectual, etc.

Pasando a la cuestión de la “identidad cultural” y considerando el arte como algo íntimamente ligado a la cultura, quien sabe si vale la pena recordar a Paul Klee, quien definía el arte como algo que no reproduce lo que se ve, sino más bien hace posible ver lo invisible, además de reflexionar sobre algunas “definiciones” ligadas a estudios de psiquiatría que enuncian que el arte no comunica ningún supuesto mensaje, emociones y mucho menos sentimientos. El arte, más bien, provoca emociones, provoca sentimientos.

El arte no comunica otra cosa que no sean relaciones entre los elementos matéricos de los varios lenguajes: colores y formas en la pintura, palabras en la literatura, sonidos en la música. El arte es un medio de expresión de los pensamientos. El pensamiento puede expresar emociones, el pensamiento puede expresar sentimientos, pero, sobre todo, está claro que el pensamiento se expresa por medio de los lenguajes, es decir, por medio de códigos. Aunque el conocimiento del código sea una pre-condición para la comprensión intrínseca de una obra de arte, nada impide a nadie poder hacer, a varios y diferentes niveles, que la obra provoque sensaciones y hasta emociones. La obra de arte cumple precisamente esa función, es decir, la de brindarnos la posibilidad de vivir una experiencia única, de “comprender” algo que está más allá de la obra misma, algo que está dentro de nosotros, algo que entendemos de nuestra manera, algo que descubrimos de nosotros mismos.

La música es un lenguaje que tiene sus propios códigos y sus propios procesos estructurales. Asimismo, también tienen sus códigos las varias épocas, estilos, regiones y civilizaciones. El código llega a ser, entonces, el medio fundamental para expresar un pensamiento. Siendo el sonido y el pensamiento los elementos constitutivos de la música, resulta interesante imaginar una definición para la misma y plantearse dos cuestiones, es decir, ¿es la música la articulación del pensamiento por medio de los sonidos?, o más bien, ¿es la articulación de los sonidos por medio del pensamiento? Sin optar por una sola respuesta, puesto que cualquiera de las dos es posible, resulta evidente que la música involucra sonido y pensamiento en un equilibrio sutil y necesario. Creo que precisamente de eso se trata: de organizar una manera de pensar por medio de los sonidos, o bien de organizar los sonidos según una manera de pensar.

Creo, además, que la idea de investigar sobre este conjunto de problemas no solo es interesante, sino que me parece, más bien, hasta necesaria. Menos interesante, sin embargo, me resulta finalizar esta investigación, y menos todavía finalizarla al descubrimiento de una supuesta identidad cultural que

de hecho ya existe. Es como si se descubriera que el agua hervida siempre hubiera sido H<sub>2</sub>O, la que siempre ha existido. Cualquier investigación sobre los recursos técnicos de los instrumentos – en nuestro caso, andinos –, sus posibilidades expresivas y su contexto estructural de pensamiento no garantizan, de alguna manera, ninguna otra identidad que no sea la del compositor.

Cultura es comprender, no entender. Comprender supone la vivencia de un hecho, la interiorización de una experiencia y, por lo tanto, sería relativamente más útil pensar la cultura como una referencia y no como un fin. La cultura es una experiencia individual y la suma de experiencias individuales da lugar a una experiencia colectiva, a una conciencia colectiva; en definitiva: a una cultura compartida. No creo que existan culturas mejores o culturas peores; existen culturas diferentes y creo firmemente que la riqueza cultural no está en la cantidad de los idénticos sino más bien en la calidad de los innumerables diversos.

# Sobre música

*Edgar Alandia*

Si por una parte es cierto que la música es un lenguaje cuyos códigos han sido compartidos por la cultura dominante hasta principios del siglo XX y posteriormente ampliados a mil y una posibilidades que, de hecho, nos conducen al código personal del compositor, cuando no a un código específico en cada obra, es otro tanto cierto que la materia prima de la música ha sido desde siempre, y sigue siendo, el sonido y sus campos de desarrollo, es decir, el tiempo y el espacio.

Otro elemento constante en el quehacer musical es la interacción entre quien hace música y quien oye música, o sea, la relación entre el compositor y el oyente, problema que desde siempre ha determinado, incluso, los caminos a recorrer de muchos compositores planteando la cuestión de la percepción con todo lo que la misma trae consigo.

Quién sabe si valdría la pena tratar de ver cómo conjugar las relaciones entre estos dos puntos, problema tan obvio y nada fácil de resolver cuando se escribe música. En otras palabras, cómo y cuándo considerar e intentar elaborar el pensamiento musical a través de su materia prima, el sonido, tanto en el tiempo como en el espacio, de modo que el resultado sea perceptible o al menos pueda ser intuido por el oyente.

Resulta evidente que uno de los instrumentos y uno de los recursos fundamentales de los cuales está dotado el género humano es la memoria, que para activarse necesita de informaciones lo más claras posible. Me parece oportuno

que en este cruce de elementos (información y memoria) se determine la posibilidad de lograr aquel equilibrio sutil y nada fácil (además de completamente subjetivo) que brinda al oyente la posibilidad de percibir las informaciones (señales sonoras y su desarrollo en el espacio y el tiempo) de manera que se pueda hacer participar a un evento sonoro tanto como brinda al compositor la posibilidad de compartir su experiencia creativa o recreativa.

En los andares del tiempo y considerando, simplemente como referencia, la música de concierto, nos damos cuenta de que los aspectos privilegiados por los compositores, según su propia índole, posibilidades y limitaciones, son: ora el aspecto especulativo (la combinatoria de los sonidos en el espacio y en el tiempo), ora el sonido, en el espacio y el tiempo (organizado por combinaciones relativamente simples y a veces hasta banales).

Sin sentirme necesariamente obligado a expresar una opinión acerca de cuál de las dos opciones considere mejor o peor (categorías típicas del poder dominante desde siempre), me limito a evidenciar que son puntos de referencia simplemente diferentes. Si debo declarar una predilección por uno de ellos, esa va a la música pensada, estructurada y que expresa o trata de expresar pensamientos y posibilidades de ver y de oír los sonidos de manera diferente y que, para lograrlo, recurre a elaboraciones más o menos complejas, que no es lo mismo que complicadas. Creo que un pensamiento bello, con un desarrollo inteligente de por sí, produce un objeto bello. Hacer un objeto bello, predeterminando el concepto de belleza, suena falso.

Volviendo al sonido y a los ámbitos en los que se desarrolla (tiempo y espacio), las reglas combinatorias que utilizo para hacer música son relativamente simples y esenciales (me parece que la simplicidad es el grado más evolucionado de la especulación; más allá de lo esencial no queda más que el vacío), tratando de acompañar al sonido y, además, siguiendo sus leyes naturales. Es obvio que toda operación y todo “sistema” especulativo violan la naturaleza de las cosas –en este caso el sonido–, pero si se respeta esa naturaleza, me parece que el resultado puede ser más “lógico”, más fluido y, en todo caso, más “comprensible”.

He escrito y declarado en varias oportunidades como la simetría constituye un elemento instintivo y constante en mi trabajo, en mi modo de pensar, en mi modo de ser. Utilizo materiales simples (simétricos) y su desarrollo armónico natural, tratando de crear una sucesión de señales, gestos sonoros, que se



transforman con el tiempo, e intentando mantener su naturaleza de modo que su percepción no sea alterada y más bien pueda ser captada y, por qué no, comprendida a través del oído. Esto hace que la organización de los sonidos prescindan de caracterizaciones de figuraciones rítmicas. El modo de expresarse de los gestos, de los aglomerados y de los sonidos es proporcional: los hay largos y cortos, de diferentes dimensiones, pero complementarios, así como son complementarios los timbres, las alturas, etc. Cosas que de todos modos no son ninguna novedad. La complementariedad está en Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Mahler o Bartók. Finalmente, me parece que la complementariedad forma parte del equilibrio universal...

Habiendo entendido que en el escribir música no tengo nada especial que expresar, me limito a explorar el sonido “por dentro”, tratando de entender cómo se comporta, cómo reacciona, qué “dice” a través de sus medios (los instrumentos) en el espacio y en el tiempo. Sin un tempo... sin un tiempo... hasta casi hacerse espacio.

# Edgar Alandia: el músico, el amigo

*Julio Estrada*

Conozco a Edgar Alandia desde hace justo un cuarto de siglo, 1990, cuando apareció en Roma con su familiar presencia en un curso que, gracias a sus buenas lides, impartí en la Asociación Musical Astaldi. Desde ese momento el clic fue inmediato para iniciar una amistad perdurable y sólo entrecortada geográficamente; al inicio por motivos tan sencillos como la simple coincidencia de ser ambos latinoamericanos de Europa –él de origen boliviano residente en Italia, y yo mexicano hijo de refugiados políticos españoles– que quizá no nos habríamos encontrado nunca en nuestro propio continente; y con el tiempo porque no fue indispensable para el uno ni para el otro el mantener una coincidencia en el terreno de la estética –él, un músico pulcro de origen académico, y yo, un antiacadémico hasta el borde.

En aquellos primeros encuentros, Alandia me dejó como tarjeta de visita sus *Etiquettes* para piano, que traje celosamente a México y que años después interpretó mi esposa Velia Nieto. Desde entonces le seguí la pista en distintos festivales europeos –Alemania o Francia, por ejemplo– y en particular en Italia, como en la Rassegna di Nuova Musica, que organizó nuestro entrañable amigo común, Stefano Scodanibbio, de trágica memoria.

Hace un par de años volvimos a coincidir Alandia y yo en México, donde impartió un seminario y una conferencia en la Cátedra Conlon Nancarrow y supo atraer la atención de jóvenes creadores musicales de mi universidad, quienes apreciaron tanto como yo su inteligencia y sensibilidad para explicar su obra o para discurrir con sensatez y tino en torno a la música toda; conste

aquí el mensaje de que Edgar debería pulir sus perceptivas ideas y plasmarlas por escrito.

Es difícil que en nuestros países se alcance a apreciar bien un trabajo como el de Alandia, debido a que en estos rumbos escasean las radios, los festivales e incluso los ejecutantes interesados en abordar obras musicales recientes. Hace varias décadas que hacen justicia, a una música como la de Edgar, intérpretes mayormente europeos que afrontan las dificultades y dan sentido artístico a la aspiración creativa de sus partituras.

Alandia, el académico intuitivo boliviano, dista de imponer en su producción la para algunos obligada carátula discursiva de la “identidad latinoamericana”, porque su concepción parte de alguien que escucha y piensa con el oído para expresarse, de manera solitaria mediante el rigor de la escritura, por una parte exigencia de retener vivencias de la fantasía y por otra requerimiento intelectual que aspira a cifrar al fantasma.

Percibo, en la obra de Edgar Alandia, un sello íntimo cuya raíz inventiva se libra a la búsqueda de atmósferas de ensueño despertadas al vuelo por instantes fugaces –como los *Intermezzi* para cuarteto de cuerdas– o a permitir la candidez que ilumina al explorador que encamina a su propia obra –escúchese en... *sottili canti invisibili I-II*, para piano, instrumento que sabemos domina como intérprete y que incita a suponer que deviene el laboratorio privado de sus resonancias borrosas, ruidosas o estridentes. Más tarde implanta esta idea en otros instrumentos como ocurre en *...se me ha perdido ayer, el canto de las estrellas* –título que junto a varios más le inspira el desaparecido poeta boliviano Jaime Sáenz. La vena musical del compositor crea melodías cuyo carácter armonioso conlleva, sin espanto, el *Grito* de Pablo Neruda – “... y nosotros los muertos, los escalonados en el tiempo...”–, o acudir a *El Principito* de Saint-Exupéry para dialogar como gran niño solitario con los astros del firmamento –*Tu avrai delle stelle, come nessuno ha* (tú tendrás las estrellas, como nadie)–, semilla a su vez de composiciones más recientes, como *Thunupa*, título de una obra para clarinete bajo en la que inserta una rúbrica poética: “en medio del profundo silencio”.

La música de Alandia está sin duda confeccionada con las nuevas herramientas del viejo continente, aunque desde mi escucha distingo el trasfondo de un rasgo privado que le conduce a emplear dichos hábitos, habilidades o habitáculos de una manera que no se ajusta necesariamente ni al sistema ni a la brújula

con la que casi todos navegan, sino que crea un gozo aparte, el de perderse en vericuetos que él sabe cómo conjugar y que, a riesgo de ser parco al no poder profundizar mayormente aquí, alcanzo a captar bajo la perspectiva de tres vertientes principales: un interés en la solidez estructural de la simetría, una inclinación tejedora de micro-filigranas temporales y una querencia por un universo arcano, el ensimismamiento ante la nebulosidad del viento –memoria que recogen los instrumentales andinos.

Alandia tiene la naturaleza del músico lírico e intuitivo, aun cuando sin querer ser espontáneo para lograrlo, porque Edgar está hecho de buena fibra intelectual y del reposo propio del hombre feliz que escucha sin prisa al interior de su universo privado. Es desde este universo donde puede esperarse que surjan nuevos impulsos cargados de un mismo fondo poético, y acaso acometerá su manera en la ópera *Perdido viajero*, libreto inédito de su venerado antiguo amigo, Jaime Sáenz, en espera de que llegue el canto que lo haga sonar.

# Sobre Edgar Alandia

*Giancarlo Schiaffini*

Fue por culpa de una famosa soprano que tuve la ocasión de encontrarme con Edgar Alandia a fines de los años 70. Michiko Hirayama me había hablado de un joven compositor de origen boliviano que había conocido en un jurado internacional. Michiko y yo trabajábamos en el Grupo Instrumental Nuove Forme Sonore en Roma, grupo que habíamos fundado en la década precedente junto a los intérpretes-compositores Jesús Villa-Rojo y Bruno Tommaso.

La idea era la de que el grupo se dedicara a la “música contemporánea”, desde un punto de vista no solamente compositivo, sino también apuntando al momento de la ejecución, y además con un interés particular por lo que era la improvisación. Bruno y yo hemos sido siempre muy activos también en el campo del jazz y siempre hemos considerado importante que la contribución participativa de los intérpretes en el proceso creativo pueda reducir los márgenes entre la composición y su realización. Por otra parte, no es que la idea fuese particularmente original, pues personalidades ilustres como Bruno Maderna habían ya experimentado con este tipo de soluciones. Pensábamos y pensamos que la parcelación de las varias fases del proceso creativo conlleva casi a una esquizofrenia entre el momento creativo y el momento de la realización. Al principio, también eran parte del grupo Alvin Curran y Roberto Laneri.

El grupo se constituyó (por motivos burocráticos y de apoyo oficial) en una asociación y definió el orgánico instrumental, que además de Michiko y de mí, se estableció incorporando a Francis-Marie Utti (violonchelo), Marianne Eckstein (flauta) y Michele Jannacone (percusión). Vale la pena recordar que,

por aquel entonces, el grupo había obtenido excelentes resultados y había despertado el interés de varios compositores que empezaron a escribir y dedicar a Nuove Forme Sonore varias obras, pero, como lógicamente puede pasar, entre cambios de residencia y el desarrollo de intereses artísticos diferentes, el grupo empezó a manifestar síntomas de crisis.

El comienzo de la colaboración con Edgar Alandía trajo consigo nueva energía e ideas que modificaron y revitalizaron al grupo que consolidó, además, una larga actividad sucesiva. Pero no quiero limitarme a seguir contando el destino de nuestra asociación, de la cual Edgar se hizo miembro y director musical durante más de veinte años.

Me presentaron a Edgar Alandía como a un joven y brillante compositor, definición positiva bastante difundida en ese entonces, sobre todo porque era una época en la que en Italia existía un gran interés por la composición. Recuerdo un comentario de Jesús Villa-Rojo acerca del increíble número de buenos y nuevos compositores italianos en el panorama internacional, seguramente numéricamente muy superior al de otros países. Nuestro primer encuentro me dejó una impresión muy positiva. Me encontré con una persona amable y muy gentil, nada enroscado en el papel de “compositor”, pero al mismo tiempo preparada, con ideas bien claras y seguramente muy disponible. Charlamos de nuestras recíprocas experiencias, no solo musicales, y encontramos una gran consonancia de puntos de vista, a pesar de que nuestras historias personales fueran muy diferentes. Edgar había vivido en una pequeña ciudad boliviana hasta sus 19 años, o sea en plena etapa formativa y, además, pertenecía a una familia en la que había una fuerte dosis de intereses culturales y de artistas con los que, de alguna manera, pudo compartir. Como luego me pude percatar, él siempre mantuvo estrechos lazos con su país y no solo precisamente de tipo musical. Este aspecto no le impidió capitalizar muchas otras experiencias cuando llegó a Europa. Su curiosidad y su apertura mental le fueron de ayuda para sacar provecho de los diferentes contextos de cada experiencia, tanto en el campo de la vida como del trabajo. Personalmente, pienso que el haber trabajado con el coreógrafo Maurice Bèjart le ayudó bastante a lograr a no confinarse en el rol exclusivo de compositor de música “seria”. Resulta notable su capacidad de intercambiar opiniones y experiencias con todas las personas con las que se relaciona en cualquier contexto, ya sea social o de trabajo, con sus colegas compositores, intérpretes, técnicos musicales o estudiantes.

Volviendo a nuestras relaciones de trabajo, Edgar sugirió reestructurar nuestro grupo instrumental conformándolo en un doble cuarteto, maderas y cuerdas, con la posibilidad de incluir, cuando fuese necesario, voz u otros instrumentos, haciéndose cargo, además, de la dirección musical y obteniendo resultados excelentes. De esta manera, se aumentó bastante, entre otras cosas, la posibilidad de recurrir a un repertorio existente y estimular uno nuevo.

Creo, de todos modos, que lo que más nos interesa aquí es el aspecto creativo del trabajo de Edgar Alandía y de su evolución. Mi primer contacto con la música de Edgar fue en ocasión de la obra *Antes, divertimento per Schiaffini*, para trombón, que compuso para mí. Empezamos con un análisis detallado de las posibilidades de mi instrumento, tanto en sentido general como en los aspectos peculiares de mi técnica personal, de modo que pudieran ser útiles y funcionales a sus criterios expresivos, por ejemplo, los multifónicos, los sonidos parciales, las sordinas, etc. Edgar me explicó las referencias a la tradición andina que amaba y que eran parte de su cultura y de su personalidad. En modo particular, por la naturaleza de mi instrumento, la referencia a los instrumentos de viento andinos era directa, el timbre cálido y a veces agresivo, pero siempre denso de expresividad. Igualmente, la entonación, poco ligada al sistema temperado, era un medio expresivo bastante fuerte. Hago notar que muchos grandes intérpretes del jazz, como Eric Dolphy, usaban frecuentemente como recurso expresivo una entonación “equivocada”, y si bien Dolphy podía ser considerado un espíritu excéntrico, podemos citar a un trombonista poseedor de una técnica magistral como J. J. Johnson, que en la famosa balada de Duke Ellington, *Sophisticated lady* (en el LP *A touch of satin*), utiliza una entonación imprecisa para caracterizar una atmósfera adecuada a la pieza.

En *Antes*, la organización del material musical varía entre este tipo de recursos y otros técnicos más propios de las técnicas compositivas del tiempo. Es conveniente aclarar que no se trata de una especie de *collage* como suele suceder a menudo, cuando algunos compositores tratan de mezclar idiomas diferentes de los cuales no se siente la pertenencia. En el caso de *Antes*, dos formantes evidentes conviven de una manera absolutamente coherente y continua en el desarrollo del discurso musical. No se da ningún tipo de “cita” ni se opera una opción aristocráticamente vegetariana de llevar el discurso a un idioma único “superior”. La música procede fluida y continua en una estructura rigurosa y con una coherencia muy personal y de un valor comunicativo fuerte.

Continuando mi trabajo con Alandia, he tenido otras oportunidades de tocar su música en contextos más complejos. Hemos trabajado con *live electronics*, con instrumentales más vastos, además de mi otro instrumento, la tuba, obteniendo siempre resultados notables.

En los años 90, Alandia se dedicó a proyectos más articulados, como proyectos multimedia que, sumados al aspecto teatral y a la electrónica, entran a formar parte de su repertorio. Recuerdo con placer *Perla, fábula triste*, que se ejecutó en la Sala dello Stenditoio en el complejo del San Michele, sede del Ministerio de los Bienes Culturales en Roma. Se trataba de música para voces e instrumentos, con varios textos elaborados y acciones coreográficas. Creo que fue su primer trabajo en varias facetas (músico, escritor, coreógrafo) y que además tuvo mucho éxito. Sucesivamente siguieron ...*sottili canti invisibili I-II* y *Oruro, 3706 m s.n.m.*, con imágenes y mucho más.

No siendo mi trabajo, no quiero y no puedo hacer un análisis general de la obra de Edgar Alandia, pero, habiendo compartido su música por algún decenio, he podido apreciar las características de complejidad y la ligereza calviniana del pensamiento de Alandia. Comparto de modo absoluto el concepto de Alandia de que la idea primaria de una composición sea puramente musical. Es obvio que los motivos que inducen al compositor a escribir puedan ser muy diferentes –experiencias de la vida, razones literarias, estéticas, etc.– pero todo esto no son más que estímulos y pretextos para componer. La composición misma, por lo tanto, se desarrolla con libertad y significaciones puramente musicales. La tentativa de asociar a una obra musical significados o mensajes de otro tipo es, a menudo, una operación mistificadora.

Otro tic muy frecuente en el trabajo del músico es la gran atención que se le presta a la elaboración intelectual, descuidando a menudo su eficacia en el resultado final. Un ejemplo es John Cage en el período central de su actividad, solo que en su caso se trataba de cuestiones de principio, teorías que atribuían un valor significativo a cualquiera que fuese el resultado aleatorio que se hubiera obtenido. He tenido la oportunidad, en varias circunstancias, de trabajar con compositores que, describiendo su obra, ilustraban algoritmos muy sofisticados y estructuras fascinantes que despertaban curiosidad y estimulaban positivamente la voluntad de oírlas. En el momento de tocarlas o simplemente escucharlas, mi desilusión era grande a pesar de las condiciones favorables determinadas por las explicaciones mencionadas anteriormente. Desgraciadamente, el detalle de la claridad del resultado auditivo resulta ser



un anillo ausente. Quizás, por la parcelación de los papeles en el acto creativo de la música de la que somos a menudo víctimas como ya he explicado más arriba, entre otras cosas puede suceder que el compositor se enamore de sus ideas y se deleite de su relación con su obra descuidando, como decía Franco Evangelisti, de que “la música existe solo en el momento en el que suena”.

Todo lo mencionado no sucede en la música de Alandia, sino más bien todo lo contrario, encontrándome en su obra en situaciones exactamente opuestas. Antes de estudiar u oír una pieza suya, mientras miraba la partitura, quien sabe también si, por mi incapacidad de síntesis o por mi alergia a ciertas grafías particulares, me quedaba perplejo ante la complejidad de la escritura imaginando, equivocadamente, un desarrollo de la música complicado y cansador. Luego, en el momento de la ejecución, todo se resolvía de la mejor manera, con un desarrollo muy natural, claro y placentero no obstante su complejidad estructural. Me doy cuenta de que estoy describiendo la música de Alandia subrayando como “no es”, pero me parece justo dar a conocer las trampas en las que él no ha caído.

Creo que es importante, también, hacer notar la sensibilidad de Alandia por su sonido, su timbre y su valor expresivo primario. Lo que he dicho más arriba sobre *Antes* y sus referencias andinas es siempre válido y preeminente en la música de Alandia, aunque en ella no haya una referencia explícita a los colores típicos de dicha tradición. El sonido es la célula generadora de todo evento musical. Desgraciadamente, el sonido no puede ser descrito de manera muy clara, pero queda establecido que es el corazón de la música y su expresión inmediata es fundamental. A veces el orgasmo enfermizo de la escritura puede llevar a descuidar el valor fundamental y significativo del sonido, pero todo esto no sucede, por cierto, en la música de Alandia.

Me gustaría también mencionar otro aspecto del trabajo de Alandia: el de pedagogo. Enseñar una materia que se presume creativa resulta ser muy delicado. A menudo, el docente, incluso involuntariamente, puede formar a sus estudiantes como sus clones, lo que le ha debido pasar al mismo Alandia cuando era estudiante. Un profesor de composición (como cualquier otro arte) utiliza, seguramente, el patrimonio de su experiencia, pero, sobre esa base, debería proporcionar a sus alumnos una técnica fundamental además de criterios de evaluación y los medios con los cuales el estudiante pueda desarrollar un proceso de trabajo coherente con su personalidad y con su cultura.

He conocido a varios jóvenes compositores que se habían formado con Alandía y he podido notar como entre ellos las diferencias artísticas y la madurez eran evidentes. En 1994 y 1995 fuimos a trabajar a Cuba en pleno “período especial” invitados por la Unión Nacional de Artistas de Cuba (UNEAC) para dar seminarios, talleres y conciertos; era el período de los “balseros”<sup>1</sup> y la situación económica no era, ciertamente, de las mejores. De todos modos, desarrollamos nuestras actividades y noté cuán grande era la curiosidad de los cubanos por la música, digamos europea, aunque la nuestra estaba bastante “contaminada” pero, a pesar de ello, bastante lejana de lo que eran las tradiciones cubanas. Pero lo que más me llamó la atención fueron los resultados de las clases de Alandía, de la relación humana que había rápidamente establecido con los alumnos y la gran eficiencia lograda en pocos días de trabajo. Seguramente no fueron lecciones *ex cathedra*, y posiblemente el carácter de los cubanos y su disponibilidad facilitaron las cosas, pero creo que el mayor factor positivo fue su experiencia didáctica eficaz, abierta y disponible. Ha habido grandes músicos que no sabían cómo enseñar y grandes pedagogos de un nivel musical muy relativo. Edgar Alandía, con su independencia de ideas y de juicio, su valor estético y su humanidad, sintetiza en sí mismo una gran capacidad didáctica y creativa.

---

<sup>1</sup> N. del T.: *Balseros* eran las personas que intentaban huir de Cuba en la época del régimen totalitario, utilizando balsas improvisadas para alcanzar otros países, principalmente los Estados Unidos.

# Sobre la obra del compositor boliviano Edgar Alandia Cañipa

*Luigi Pestalozza*

Alandia es boliviano, pero no lleva consigo, ni tampoco lleva su música, la tragedia implacable de su pueblo, de su país. No vive exhibiendo “musicalmente” cuanto acontece allá en las montañas bolivianas, donde nació sobre mediados del siglo pasado.

Resulta difícil desarraigarse, incluso para quien ha estudiado lejos, como lo ha hecho Alandia en Roma. Alandia, por su parte, no quiere perder esas raíces que en sus obras se conservan para ser utilizadas de modo original, y así su música se hace música de frontera, música de un autor que entre culturas diferentes sigue adelante desde hace años, muy atento para no caer en ligerezas, trabajando mucho en Italia, Bolivia, Bélgica y en otros países. De Alandia resulta interesante la claridad con la que rechaza la tentación de los modismos compositivos europeos y la precisión con la que utiliza los lenguajes y las técnicas aprendidas en las metrópolis musicales de Europa; claridad y precisión que evitan el “estilo” de ser sometido por la retórica de sus mismas fuentes latinoamericanas, a las cuales no renuncia.

En *Antes*, por ejemplo, el juego compositivo plantea una actitud de pensamiento y de expresión de los sonidos muy típica de la música popular andina por las simetrías y otros elementos. Pero el trombón de Schiaffini (a quien el *divertimento* está dedicado) no imita el folclore o sus elementos con los cuales, de todos modos, oímos que se “divierte”. Por eso, hablando de sí mismo y de

algunas de sus obras presentadas en un concierto, Alandia afirmó que: “los trabajos que se presentan son resultado de los estímulos y de las contradicciones del ser latinoamericano hoy, y éstos hacen parte de una serie de reflexiones sobre los parámetros lógicos (incluso a veces cuestiones elementares andinas a través del sonido, el sonido como manifestación de un estado psicológico determinado por una naturaleza macroscópica y por las tristes condiciones existenciales). Una búsqueda, en suma, de sí mismo. Por lo tanto, en cada una de las obras están inmiscuidos tanto el hecho musical como los hechos personales. Hechos personales complicados, delicados, que confirman sus orígenes culturales sin confundirse en ellos mismos, que buscan más bien el hecho musical, en sus márgenes de objetiva participación en una cultura musical adquirida y aceptada a través de las diferencias: la propia identidad. Por eso mismo, la música está, ante todo; y me refiero a las piezas del álbum *Studio* – grabado por el grupo instrumental *Nuove Forme Sonore* en 1980 para el sello Edipan –, que no se pueden de ninguna manera sintetizar en una fórmula única. Las une, más bien, ‘una actitud compositiva’ que es una manera de pensar la música, y no solamente la música.”

Es frecuente en las obras de Alandia, por ejemplo, una memoria estructuralista, pero la presencia insistente, perceptible y evidente de las estructuras sonoras, a veces engendradas por un único sonido, no produce una organización estructural de la pieza, sigue más bien una articulación de figuras o episodios que retornan al material inicial según simetrías características del folclore musical andino. Por lo tanto, es preferible hablar de puntos de referencia sonoros, armónicos y tímbricos, alrededor de los cuales se mueve un tipo de material hecho de figuras de varios aspectos, de muchas alusiones sintácticas, como si un cierto movimiento evocativo y exploratorio musicalmente abierto buscara no ya un contraste, sino más bien una integración musical cultural, con aquellos imprescindibles puntos de referencia. De ahí la sensación: la música antes de todo... se siente. Tal interdependencia discursiva (de gran respiro formal) da lugar a un nuevo tipo de “recitativo”: la música se transforma en el sitio donde, con instrumentos, sonidos, relaciones entre materiales, melodías y actitudes típicas de culturas musicales distintas, se “recita” una música que se busca a sí misma, o sea, su realidad o, si queremos, su verdad. Por eso mismo, no bastan sólo los esquemas compositivos derivados por un desarrollo de la música que interesa sólo a una parte de los hombres, los europeos; por eso mismo, es verdadera y real la comparación que hace el compositor (dueño de las técnicas de composición desarrolladas) con los puntos fijos, inalienables, y por eso mismo, verdaderamente de referencia de su mundo musical.

Si el estilo compositivo de Alandia es fácilmente reconocible en *Antes* y en *Tu avrai delle stelle, como nessuno ha*, este hecho no depende solamente de referencias andinas. Además, en estas dos composiciones, estas referencias andinas pierden su imagen popular. Sin embargo, sus características y estructura obligan al lenguaje adoptado por Alandia a un comportamiento preciso, que es el de la música moderna desarrollada hasta el posmodernismo. Este lenguaje es utilizado por Alandia, pero sin identificarse con él, defendiendo su estilo personal. De hecho, su lenguaje no “suena” subalterno, derivado u homologado, aunque participe de la historia musical y todas sus problemáticas; son los “enredos” de esta historia musical que lo preservan de una confusión de papeles, de las identidades culturales, porque en el lenguaje del compositor boliviano es el sonido mismo a distinguirlo y a separarlo de la música moderna europea con la cual, al mismo tiempo, comparte todas las vicisitudes. El sonido del compositor vuelve siempre a Bolivia y, por eso mismo (como ahora se puede entender mejor), Alandia, músico de frontera, pudo citar para sí el verso de Neruda: “he llegado hasta aquí con todo lo que vino conmigo”, comentando: “en estos versos de Neruda se pueden comprender el significado y la problemática del ser latinoamericano de hoy; del ser hoy ciudadano de la dramática realidad del Tercer Mundo: protagonistas, espectadores y testigos mudos, hemos llegado aquí con todo el peso de la herencia social y cultural que nos han dejado las imponentes civilizaciones locales, los 400 años de colonización española, y el precio terrible del hambre pagado al neocolonialismo del imperio capitalista”. Por eso, incluso cuando no es ni reconocible ni explícito, el enlace con el modo andino de pensar la música es la base del “pensar”, o sea, de la organización de los sonidos, de las obras, del modo de confrontarse y de interpretar la música de hoy en el mundo de hoy, un mundo polifacético, no más concéntrico. Esto, además de la música, comunica la música de Alandia.

# Edgar Alandia: música andina en el contexto europeo

*Jesús Villa-Rojo*

La relación comunicativa y de intercambios intelectuales y artísticos a través de los sonidos, ha potenciado la proximidad y la amistad entre los seres humanos del universo. Los sonidos han facilitado la convivencia durante todos los tiempos. La palabra, lenguaje hablado en familia y en círculos más o menos próximos, permite matices expresivos e íntimos por los que posiblemente el sonido, por su amplia dimensión, exija un desarrollo en el tiempo de mayores dimensiones. Esta posibilidad lingüística y de comprensión tan universal y tan directa, llevó a los humanos al conflicto ilustrado por la construcción de la Torre de Babel, donde la palabra, cada palabra, según quién la pronunciara y según su origen, tenía significados distintos, algunas veces tan distintos que hacía imposible su entendimiento. Los sonidos no responden a esos códigos, responden a la sensibilidad auditiva porque el sonido no se compone de palabras ni expresa un lenguaje determinado, sino que expresa un lenguaje indeterminado que va más allá del origen de quienes lo utilizan. Los que han sabido aplicarlo en momentos conflictivos de entendimiento humano, social o religioso, han conseguido los mejores logros. La profunda convicción de la expresión sonora ha conseguido el entendimiento de planteamientos de lo más extremo para convertirlos en hermanamientos inseparables.

Posiblemente entre los muchos encuentros sociales, raciales y religiosos producidos en el mundo a través de los tiempos, el producido en América con la llegada primera de los españoles alrededor del siglo XV contempló una

sutil aproximación entre culturas a través de la música. Este encuentro no podía ser más violento y contrastante: razas, culturas y religiones enfrentadas a una convivencia imposible. Los responsables de encontrar esta convivencia no dudaron en recurrir a la música (entre otros mecanismos) como medio expresivo, evitando la comunicación verbal que tanta confusión había producido en situaciones semejantes en otros momentos. Efectivamente, los sonidos superaban cualquier matiz verbal y encontraban lo más humano y sensible de las personas, lo cual lleva a una profunda reflexión de todo lo producido desde aquellos primeros encuentros y asombra que los responsables directos de estudiar aquellas situaciones sigan sin aclarar el trasfondo interior, como ya ha sucedido en otros casos.

La proximidad y convivencia de la música en América en sus primeros años ofrece ejemplos y momentos que bien podrían considerarse entre lo más culto y sensible que se produjo entonces. El sonido, como bien sabemos, no tiene color ni raza alguna. Adopta el mensaje que se le encomienda sin penetrar en otra concepción que no sea la puramente musical. La evolución de los tiempos conduce al potencial acumulado de aquella convivencia que hace indivisible el origen de los autores. ¿Eran españoles o eran americanos? Es cierto que existen firmas que mencionan identidades concretas, aunque el anonimato es lo más común y lo más aleccionador.

El recorrido histórico de materiales musicales en la América que conocemos se hace necesario para poder entender lo que sucede en los momentos actuales. Hubo intercambio de ideas musicales desde el primer momento al igual que hubo fusión de sensibilidades artísticas (sobre todo de las herencias milenarias recibidas), superando lo que pueden considerarse diferencias raciales. El recorrido, caminando en unión, nos ha llevado a una concepción igualatoria del mundo sonoro, con la diversidad personal que en cada caso imprime en el creador en función de su sensibilidad humana y artística. Así, cuando se llega al siglo XX, el potencial musical acumulado entra en los más altos niveles de la originalidad creativa, dada la suma de resultados conseguidos.

Admirar en la actualidad a los maestros artífices de este potencial, situados y relacionados entre los valores más reconocidos del mundo, es sintetizar los orígenes de la música en los tiempos y en las culturas. Encontrar los nombres históricos de Villa-Lobos, Chávez, Ginastera, Revueltas, Roldán, entre tantos otros genios, sirve para valorar y reconocer los márgenes de acumulación reunida a través de los siglos entre razas y entre culturas. Acumulación que

nos lleva a nuestros días y que igualmente representan Mario Lavista, Manuel Enríquez, Leo Brower, Rafael Aponte-Ledée, Gerardo Gandini, Alcides Lanza, Roberto Sierra, Marlos Nobre, Alfredo del Mónaco, entre muchos otros. Casi todos están ilustrados y convencidos en sus orígenes naturales de nacimiento pero informados de las corrientes de renovación y actualización expuestas en los cursos internacionales de Darmstadt en los años cincuenta, después de la II Guerra Mundial y concentrados posteriormente a partir de 1961 en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, dirigido por Alberto Ginastera en Buenos Aires, y en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, celebrados en varios países americanos, donde se reunían una serie de valores fundamentales para la convivencia del mundo musical futuro; pero la reflexión que se propone en este escrito nos hace caminar en el tiempo y nos lleva a conocer y estudiar una de las figuras centrales más representativas del conjunto de nuevos valores, acuñados alrededor de razas y culturas en la renovación y actualización musical entre América y Europa: el compositor boliviano Edgar Alandia puede considerarse figura central entre estos movimientos por su posición de privilegio como maestro en la didáctica italiana y su visión universal de la música contemporánea americana y europea, al coincidir el ser miembro de una comunidad milenaria y encontrar las vías evolucionadas de la actualidad, permitiéndose conjugar a lo largo del tiempo lo más claro y representativo.

Alandia viene al mundo en Oruro (Bolivia) en 1950, dentro de una familia culta, vista desde los patrones de la tradición andina, aunque consciente de los movimientos sociales y culturales que les corresponde, que afrontan con decisión y entusiasmo aun admitiendo las situaciones de riesgo producidas en aquellos años que culminaron con las guerrillas del Che Guevara. Desde esta panorámica, Alandia tuvo el atrevimiento de componer, para ser censurado por los profesores de la Escuela Nacional de Música de Oruro y, posteriormente, en sus cursos en la Academia Nacional Santa Cecilia de Roma, que ya señalaron su discreta idoneidad al no percibir Franco Donatoni el alcance intelectual y artístico de su alumno boliviano y sugerirle que, si quisiese continuar en la Academia, debería hacer música como él, Donatoni, lo hacía; de otro modo, sería mejor regresar a Bolivia y hacer música folclórica. La capacidad pedagógica de Donatoni ofreció excelentes resultados a quienes optaron por seguir sus directrices y continuaron en alguna medida su concepción compositiva, pero nuestro compositor poseía un pensamiento musical que resultaba poco común de entender desde una perspectiva organizativa centroeuropea y matizada siguiendo las filosofías germánicas de Darmstadt.



Alandia ya había transitado por otros vericuetos aleccionadores y nada desestimables en una educación profunda y una sensibilidad que potenciaba sus curiosidades, al lado de una sociedad plenamente desarrollada, no solo artística e intelectualmente, como también industrial, económica y políticamente, tal como era la Italia de los años 70. En este país, había adquirido una técnica y un oficio al margen de los estímulos donatonianos, definió sus intereses y maduró los gérmenes de una visión política del mundo, de la sociedad y de la vida. El conjunto de las experiencias vividas desde su formación inicial andina en contraste con Europa, que le permitió ver las cosas desde puntos de vista diferentes, fue una ventaja a mayores para ayudarlo a definirse como individuo y como músico. Estas realidades, junto con su curiosidad e interés por culturas distintas, contribuyeron a definir su identidad artística y se reflejaron, indudablemente, en la música que escribe.

Su producción compositiva, muy cuidada con su pensamiento cultural y artístico y siempre partiendo de un origen que hace necesario sintetizar ideas para configurar un presente, representa un conjunto de ejemplos llenos de novedad conceptual que solo pueden concebirse desde una inmensidad conjunta de valores de amplias y lejanas latitudes. Reconocer estos valores ya consolidados tuvo una rápida acogida: premios Valentino Bucchi de Roma, Carreño de Caracas, Venecia Opera Prima y la presencia en los más importantes festivales y programas de temporada de conciertos tanto en Europa como en América. Entre sus títulos deben subrayarse obras que habían tenido un desarrollo importante por las curiosidades musicales de su pensamiento político-social.

En primer lugar, citaremos *Rumi*, para violonchelo y piano, por la posibilidad de un mundo armónico natural, y ¡*Grito!*, para soprano, por la organización estructural rigurosa que permitía la impresión de una pieza casi improvisatoria. Además de estas piezas, *Paititi* (que significa *tal como*), para cuarteto de cuerdas y orquesta, en la que un material básico desarrollado por uno de los instrumentos del cuarteto acaba desarrollado por los otros tres instrumentos, creando, así, un nuevo material que servirá como base para el desarrollo orquestal. La textura musical que surge de la orquesta, a su vez, regresa al cuarteto, que genera un nuevo ciclo que será aprovechado, nuevamente, por la orquesta, y así sucesivamente.

La comprensión instrumental de Alandia no sería imaginable sin las experiencias y conocimiento de la música andina estudiada en su tierra natal,

cuya simetría definió su modo de pensar, de trabajar y de organizar los materiales compositivos.

No quisiera olvidar, en el apartado de experimentación y aportación instrumental, la obra *Phucuy*, para clarinete solo, porque se trata sin lugar a dudas de un ejemplo excelente (entre lo mejor y más conseguido en su especialidad) de conocimiento y técnica innovadora del instrumento elegido, una precisión natural y factible de los recursos más complejos, en lo que se refiere al mundo de los multifónicos: sonidos rotos, sonido real y resultante, sonido real y armónicos, combinados de armónicos y sonidos reales, trinos y trémolos con estos sonidos etc.; éstos funcionan a la perfección, como fenómenos posiblemente únicos. *Phucuy*, que significa “soplo” en el idioma quechua, parte de un ruido ordenado de nueve notas que, paulatinamente, se proyectan hasta el punto de construir un canto melódico. En esta obra, el compositor, en una clara alusión a su tierra natal, renuncia a la solidez y claridad formales para recrear un ambiente tímbrico del altiplano andino.

Los puntos de partida de Alandia, cuando plantea nuevas obras, raramente desprenden u olvidan su vocabulario de origen o lo que resulta lo mismo, su sensibilidad intelectual y humana en el momento en que vive. En *Khana*, cuyo significado es luz, un instrumento propone figuras musicales que son captadas por los otros instrumentos, adaptadas a sus propias naturalezas y reflejadas de vuelta, creando así una textura tímbrica extremadamente rica.

Excepcionalmente, es posible que Alandia recurra al español para expresar el título, como cuando el LIM programó una serie de eventos en homenaje a Olivier Messiaen, y la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa (BBK) le encargó la obra *...como una luz de invierno a mi lado*, encargada por ocasión del aniversario del nacimiento del compositor francés. Más que tomar como tema elementos estrictamente musicales del homenajeado, Alandia encontró algunas perspectivas comunes de pensar la música –“yo no busco la música... deo que la música me encuentre”– para reflejar, de modo personal, sus aplicaciones. En esta obra, una estructura principal (melódica, armónica, tímbrica y gestual) se superpone a otras estructuras secundarias, en segundo plano. Las estructuras secundarias se contaminan de algunos elementos de la estructura principal y se reelaboran de acuerdo con sus propios principios, con pequeñas variaciones que sugieren nuevas ideas para la estructura principal.

En *Perla, fábula triste*, la música se expresa a través de las palabras, a partir de una inversión del principio operístico que busca valorizar el texto, donde las partes recitadas (*recitativo*) ocurren en los instrumentos (recitativo instrumental) y el canto (*aria*) se da en el recitativo vocal. Efectivamente, esto significa una peculiaridad experimental novedosa en el mundo operístico que se aleja de la concepción habitual. Alandía rompe un modelo en uso permanente asumido de forma unánime y crea un formato que bien merecería un desarrollo intenso.

Una particularidad atractiva en la personalidad de Edgar Alandía ha sido, al margen de su importancia creativa, su didáctica. Su capacidad comunicativa y de intercambio coloquial con sus colegas en general y con sus alumnos seguidores en particular, ha marcado un interés especial definiendo la personalidad creadora en cada uno de ellos. Esta disposición especial indica una entrega comunicativa con matices ilustrativos que solamente pueden encontrarse en personas muy convencidas de sus experiencias y en personas que efectivamente han podido vivir muchos fenómenos del conocimiento. Todos los alumnos de Alandía, que son muchos esparcidos por todo el mundo –al haber ejercido la enseñanza en prestigiosos centros internacionales como los conservatorios Rossini de Pesaro, Santa Cecilia de Roma o el Conservatorio Morlacchi de Perugia (todos en Italia), además de los numerosos cursos de perfeccionamiento en distintos países– poseen una mentalidad abierta y dispuesta para la experimentación y la creación imaginativa, dotados ya de un bagaje técnico y formativo de alta distinción.

Ejemplos de la condensación de tantos elementos históricos y contemporáneos de culturas tan diversas como la americana y la europea, lo cual sucede en Edgar Alandía, son fundamentales en la relación comunicativa y de intercambios intelectuales y artísticos a través de los sonidos. De ellos se ha podido fortalecer este mundo de fantasía, pero también de realidad objetiva. Sin ellos, la posibilidad de convivir de forma tan amplia y variada habría sido muy distinta, pero sobre todo mucho más reducida.

Gracias a Edgar Alandía y a todos los que han podido aportar tanta riqueza musical y artística en nuestro tiempo.

# **Sobre ...como una luz de invierno a mi lado**

*Anne-Marie Turcotte*

## **El sonido autógeno**

Se dan casos en los que la terminología utilizada en la tradición analítica y en la crítica puede resultar poco adecuada y hasta insuficiente. Es más, si se trata de una obra en la que no existen ni narración, ni descripción, ni procesos formales que se puedan reconocer, se hace, entonces, necesario abandonar los instrumentos analíticos usuales para empezar a buscar otras cosas o, por el contrario, no buscar nada ya que podríamos encontrarnos frente a la perentoria afirmación de una condición, simplemente, de existir: la condición del sonido que se genera a sí mismo.

Uno debe acercarse a ...*como una luz de invierno a mi lado* con las manos vacías, con un sentido de estupor perdido y la disponibilidad del neófito. Todos los parámetros saltan. El oyente que, más o menos conscientemente, trate de reconstruir un desarrollo formal basándose en esquemas ya conocidos o caminos ya recorridos, se encontraría capturado dentro de otro tipo de procesos y transportado hacia nuevos horizontes. El tiempo pierde su significado estructural para identificarse con el espacio, contenedor indefinido e inmutado del sonido, autógeno, al principio, y generador de impulsos y eventos sonoros, más tarde.

## Al principio era el re: sonido generador y sonido de fondo

Sin querer hacer un poco de psicología de la música, puede resultar interesante leer cuanto el autor escribe a propósito del ambiente sonoro en el breve escrito *Escribir música*. “Descubro, finalmente, que en mi música no hay silencio; mi silencio siempre suena; leo sucesivamente que las civilizaciones andinas, condicionadas por los inmensos espacios en que han vivido, en los que he nacido y crecido, están obsesionadas por el *horror vacui*, miedo del vacío... ¿será?” Esta cita no nos es útil, en modo específico, para la comprensión de la pieza en particular; más bien nos introduce al sentido de un componente constante en la música de Alandía: la búsqueda de la expresividad en el sonido.

En ...*como una luz de invierno a mi lado*, las figuras utilizadas para lograr la idea y la atmósfera del sonido continuo son múltiples y multiformes. La multiplicidad resulta ser la esencia del sonido en su función de sonido generador: cada “evento” (más o menos sesenta impulsos sonoros según como se considere la sucesión los mismos), sus figuras y sus variaciones asumen, entonces, el significado de aquel único sonido que está al principio de cada evento sonoro sucesivo.

De esta manera, si al empezar el re tenuto del clarinete éste funciona como generador de los sonidos sucesivos de los otros instrumentos, en la enunciación de un principio de escala cromática, el mismo re se transforma en generador de sí mismo en las articulaciones inmediatamente sucesivas de nota ribattuta, trino y acciacaturas de varias notas especulares respecto a re y, poco a poco, de pequeñas figuras construidas siempre alrededor del centro re.

De todas maneras, la tipología de las figuras y sus variantes finalmente llegan a ser elementos marginales, resultando poco importante definir detalladamente la evolución de cada figura. Oyendo la obra, la actitud principal es seguir de cerca y poco a poco el principio de la autogeneración del sonido, principio presente en todo momento y matriz misma de la obra.

## Irradiación

Las alturas son escogidas y proceden de una manera coherente según un criterio que llamaremos “irradiación”: los campos armónicos sucesivos al impulso sonoro primario incluyen las primeras notas de la escala cromática

de re, primero descendente (compases 1 y 2) y luego ascendente (compases 3 y 4 – Fig. 1):

Fig. 1. Compases 1 – 6 de la pieza *Como una luz de invierno a mi lado* de Edgar Alandia

♩. 40-42 ca. - 1 -

Fl.  
Cl.  
Pf.  
Vno.  
Vla.  
Vc.

El conjunto de variaciones y modificaciones de las figuras que siguen generará, espontáneamente, una segunda aparición de irradiación, la nota la (compás 21 – Fig. 2),

Fig. 2. Compases 19 – 21 de la pieza *Como una luz de invierno a mi lado* de Edgar Alandía

para volver al re (compases 29 y 30 – Fig. 3).

Fig. 3. Compases 28 – 30 de la pieza *Como una luz de invierno a mi lado* de Edgar Alandía

La interdependencia de estos dos polos de irradiación está evidenciada en los momentos en que están presentes ambas (del compás 32 al 44 – Fig. 4):

Fig. 4. Compases 31 – 45 de la pieza *Como una luz de invierno a mi lado* de Edgar Alandia

-6-

The image displays a handwritten musical score for measures 31 through 45 of the piece "Como una luz de invierno a mi lado" by Edgar Alandia. The score is arranged in two systems, each containing staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.).

The first system covers measures 31 to 45. The Flute and Clarinet parts feature melodic lines with various dynamics such as *p*, *mp*, *ppp*, and *pp*. The Piano part includes complex rhythmic patterns and textures, with dynamic markings like *mf* and *ppp*. The string parts (Violin, Viola, and Violoncello) provide a harmonic and rhythmic foundation, with dynamic markings ranging from *ppp* to *pp*. The score is heavily annotated with performance instructions, including accents, slurs, and specific dynamic markings.

The second system also covers measures 31 to 45, continuing the musical development. It includes similar instrumentation and dynamic markings, with a notable *ppp* marking in the Violoncello part. The notation is dense and detailed, reflecting the composer's specific intentions for the performance.



Musical score for measures 33-39. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *ppp* to *mp*. Performance instructions include *ord.* (order), *area* (articulation), *ppp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). There are also markings for *fl.c.* and *fl.a.* in the flute part.

Musical score for measures 40-46. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The music continues with complex rhythmic patterns and dynamics ranging from *ppp* to *mp*. Performance instructions include *ord.*, *area*, *ppp*, *mp*, and *mf*. There are also markings for *fl.c.* and *fl.a.* in the flute part.

The image shows a page of a musical score for a chamber ensemble, specifically measures 45 through 48. The score is arranged in a system with five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vln.), and Viola (Vla.). The Flute and Clarinet parts are in the top two staves, the Piano is in the third staff, and the Violin and Viola are in the bottom two staves. The score is written in a complex, contemporary style with many dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *mp*, and *mf*. There are also performance instructions like *via ped. ind.* and *ped. tenuto*. The number '45' is written above the Flute and Clarinet staves at the beginning of the section. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

El proceso de irradiación se mantiene a lo largo de toda la pieza, excepto, por razones obvias, en los pasajes de acciaturas de armónicos naturales de las cuerdas y en los raros y breves momentos en los cuales, como consecuencia misma de la irradiación, las figuras instrumentales se esfuman momentáneamente alejándose de las instancias de re y su complemento la. De esta manera, el proceso de irradiación es considerado y utilizado en sus más intrínsecas posibilidades como hilo conductor. En su aspecto global, la obra es como una observación de las posibilidades de auto-generación y auto-transformación del sonido.

La consecuencia de un trabajo tan directo sobre el sonido no puede ser otra que la consideración de la relación efectiva existente entre el compositor y el intérprete, dos agentes estrechamente ligados, igualmente partícipes del proceso que pone en acto una realidad sonora: el compositor como divulgador de la evolución natural de los impulsos y de las figuras sonoras, y el intérprete como quien lleva a cabo, paulatinamente, la transformación de cada elemento por sí mismo. Al compositor le corresponden las elecciones primarias de los elementos y de su desarrollo, elementos en los cuales no es tanto el gesto o la figura el que genera la dinámica sino, más bien, la dimensión dinámica la que forja los gestos y las figuras. Tal es que, en situaciones en las que elementos específicos parezcan al oído impulsos generadores de sonido, no es la figura la que determina el rol, sino el conjunto de las situaciones y de las dinámicas en las que tales elementos se encuentran.

La articulación de los silencios respeta tal principio: en la dialéctica de cada instrumento, el silencio es, a su vez, un ulterior elemento generativo, el humus del que se nutren los elementos sonoros para echar raíces, definirse, desarrollarse y reaccionar. Un espacio, entonces, no de silencio, sino más bien de escucha profunda, en el que revive la idea de silencio-respiro, a la cual seguramente contribuye la resonancia natural y continua del pedal tonal del piano, utilizado en buena parte de la obra y que contribuye al equilibrio entre incisos, frases y silencios.

Por lo tanto, la narración se desarrolla en un contexto que no tiene pausas-silencio; la única pausa-silencio (compás 101 – Fig. 5) indica el inicio del final.

Fig. 5. Compases 100 – 102 de la pieza *Como una luz de invierno a mi lado* de Edgar Alandia

The image shows a musical score for measures 100, 101, and 102. The score is written for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vln.), and Viola (Vcl.). Measure 100 features a complex texture with multiple melodic lines and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. Measure 101 is a full rest for all instruments, indicated by a large 'X' and a triangle above the staves. Measure 102 resumes the complex texture with various dynamics and articulations, including *ppp*, *pp*, and *mf*. The score includes numerous musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Es así que, en un ambiente sin silencios, cada instrumento es constantemente guiado por los impulsos de al menos otro instrumento e involucrado en un hilo conductor constante que permite variaciones y cambios de figuras casi imperceptibles.

### Concertando la metamorfosis

Aclarado que, como en la mejor tradición camerística, la importancia de cada instrumento es absolutamente igualitaria, debe notarse que el sentido

de conjunto es totalmente necesario. Siguiendo con coherencia la lógica de la metamorfosis, se atribuyen al piano intervenciones en las que a menudo el timbre propio del piano está camuflado de manera que no sea reconocible. La escritura pianística, neutra desde el punto de vista tímbrico e instrumental, parecería construida casi siguiendo la necesidad de disimular su sonoridad, para no recalcar su rol de concertador, que de todos modos es el papel que desempeña, como lo pide la tradición. Es, al piano, al que le toca el gesto inicial, aunque sea un gesto mudo (bajar las teclas sin tocar y, al mismo tiempo, presionar el pedal tonal); a él le toca reanimar el movimiento después de un calderón y es a él a quien le tocan la mayoría de los gestos que intercalan las figuras de los demás instrumentos. Así, por ejemplo, si sobre una última nota del clarinete se engancha una intervención de las cuerdas, encontramos siempre el piano en el papel de amortiguar con un gesto la diferencia tímbrica de las intervenciones de los instrumentos y, además, cada vez que esto sucede, los gestos pianísticos son siempre diferentes a los anteriores y a los sucesivos, creando una continua disolución y disimulando el timbre de los demás instrumentos. Y, como las figuras se transforman disolviendo poco a poco un gesto dentro de otro, pasa lo mismo con los conjuntos de figuras que, insertándose poco a poco entre ellas, se modifican paulatinamente con combinaciones siempre diferentes entre ellas.

Las indicaciones dinámicas juegan un rol muy importante en este proceso, pues en ellas se plasman, como indicamos más arriba, los gestos y los diferentes impulsos instrumentales. Es particularmente significativa la atención que se le dedica al sonido de fondo en el cual los cambios se dan poco a poco, cosa que permite un gran equilibrio entre el fondo mismo y los impulsos sonoros. En este sentido, es notable como a menudo el piano mantiene una sonoridad inferior a la de los demás instrumentos, cosa que contribuye a camuflar su timbre. Son ejemplos de cuanto dicho los clusters de “unión” entre intervenciones de los otros instrumentos; clusters que tienen la función de esconder su timbre, o de constituir una señal para recomenzar el camino después de un calderón, pero nunca con una función percusiva que, de otro modo, representaría un signo de ruptura en la continuidad del sonido. De esta manera, la percepción del tejido viene facilitada precisamente a través de las intervenciones del piano.

Las figuras instrumentales son, en general, idiomáticamente naturales, pero reflejan, más que procesos instrumentales, procesos de elaboración sonora. Se refieren más al sonido que a la instrumentalidad, con la sola excepción de las figuras-pedal, pensadas y confeccionadas a la medida de cada instrumento y que garantizan, casi siempre a través de la percepción continua de un fondo,

la percepción de una sugerente primaria del sonido y la amplificación de los impulsos mayormente reverberados, todo esto determinando la caracterización del ambiente y de algunas peculiaridades sonoras más de lo que puedan hacerlo las resonancias del pedal tonal. Esto ocurre incluso hasta el punto en que son sorprendentes algunas sonoridades obtenidas, que dan la sensación de un grupo instrumental mucho más amplio que uno de solo cinco instrumentos.

Particular es el uso de las cuerdas, casi siempre utilizadas como conjunto, casi como si fueran un solo instrumento. Los raros y breves momentos de “solo” son como restos de las intervenciones precedentes o como anillos de conjunción entre intervenciones diferentes. Flauta y clarinete gozan de mayor independencia y libertad de movimiento. El piano asume un papel multiforme, aunque técnicamente menos comprometido, como ya dicho: caja de resonancia del resto del conjunto, justamente por el uso casi constante del pedal tonal. Cuando no se usa este pedal, el sonido se hace menos transparente no solo para el piano sino para todos. En conclusión, el piano realiza un papel útil para la reverberación, para el prolongamiento del sonido, para el “cierre” entre secciones y, finalmente, para el papel del “concertatore”.

El actor principal es siempre el sonido, al que el compositor le deja desarrollar su juego en autonomía. Para este cometido resulta útil la ausencia de un pulso, sustituida por el impulso sonoro, único motor de la acción. Esto lo refleja la indicación metronómica de la obra, demasiado baja como para generar una pulsación, pero, en cambio, útil al concepto de impulso como único factor de movimiento.

Es obvio que la idea de compás es simplemente en función de las alteraciones y como soporte al juego de conjunto; una función análoga es atribuida a los calderones, los cuales imponen momentos en los que se debe brindar una particular referencia a un “concertador” guía. El haber superado el concepto de la pulsación constituye, de hecho, la superación de la necesidad de un clímax, pues es difícil que en un proceso de metamorfosis continua exista un punto culminante. Aunque el último gesto tenga la característica de algo conclusivo, al final de la pieza, ésta podría tranquilamente volver a empezar sin, por esto, dar la impresión de repetición, casi como la continuación natural del proceso de transformación del sonido y de la luz.

# Abrasadora quietud, distantes altiplanos: la poética sonora de Edgar Alandia

*Javier Parrado Moscoso*

## Introducción

[...] lo que a mí me interesa es el sonido, la música como descubrimiento... entonces lo que yo hago es trabajar tratando de imaginar y de descubrir cosas diferentes que suenen, que yo no conozco... y la esperanza es que alguna persona del público, a lo mejor, coja ese mismo interés; entonces esa exploración, este camino, se hace en compañía, junto con alguna otra persona [...]<sup>1</sup>

La música no comunica emociones, sino que, más bien, provoca emociones. El compositor boliviano Edgar Alandia (Oruro, 1950) confiesa que estas ideas sobre la música están más cerca de la neurología que de la crítica musical, y a ellas se adscribe. Le interesa, por ello, la física del sonido y sus efectos en el oyente. Le interesa, también, el lenguaje musical entendido como un juego, es decir, como una serie de reglas o convenciones que comparten el compositor y el oyente.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Entrevista con el compositor, músico y director de orquesta boliviano Edgar Alandia, realizada por la periodista María Carolina Caiafa. Harmonía: <https://www.youtube.com/watch?v=P4TVD7CULb0>. Último acceso el 6 de abril de 2015.

<sup>2</sup> Vargas, Rubén. "Escuchar con los nervios". En *La Razón*, 2 de noviembre de 2014, La Paz, Bolivia.

En el núcleo del pensamiento musical de Alandia yace una continua reconstrucción de los senderos que condujeron a este hallazgo. Su visión de la composición redescubre algo muy antiguo: el placer de jugar con la música. En el inexorable fluir del tiempo, entre los peligrosos umbrales de la memoria y del olvido, la organización de los sonidos debe permitir al oyente descubrir intuitivamente esa faceta lúdica, intuyendo unas reglas de juego en el preciso instante en que se ejerce una audición activa. La música, efectivamente, puede desplegar, ramificarse, organizarse y revelarse frente al oyente dosificando la información que escucha.

## Señales sonoras

Edgar Alandia hace décadas que propone, en su faceta pedagógica, el desarrollo de varios conceptos. En el presente contexto utilizaremos solo tres: “señal sonora”, “transformaciones” y “proporciones”. En este sentido, existen eventos musicales que por su naturaleza son inmediatamente reconocibles y memorables, gracias a su sencillez y singularidad. Para el oyente, son “unidades perceptibles”; para el músico, configuraciones sonoras primarias y, para el melómano, son aquellos fragmentos que se escuchan en las músicas de muchas culturas, tradiciones y estilos musicales.

Paradójicamente, estas señales pueden existir fuera de contextos estilísticos, dejando de ser arquetipos musicales o figuras retóricas. Pueden liberarse de tales asociaciones o, mejor dicho, pueden ser liberadas por la voluntad del compositor dentro de un organismo musical auto-referencial. La historia de la música del siglo XX a partir del post-serialismo ha mostrado que se puede construir un material y transformarlo realmente, creando procesos de composición fuera de las restricciones de los automatismos y visiones fetichistas de material. Juguemos ahora con una analogía gráfica e imaginemos una sinestesia entre geometría y música partiendo de dos fenómenos, uno gráfico (la línea siendo la “sucesión continua e indefinida de puntos” en la sola dimensión)<sup>3</sup> y otro acústico (la transformación gradual que existe entre ritmo, altura y timbre).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Tomado del diccionario de la Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?id=NMmmxZf>. Último acceso el 19 de octubre de 2017.

<sup>4</sup> Rhythm / Pitch Duality: hear rhythm become pitch before your ears: <http://dantepfer.com/blog/?p=277>. Último acceso el 14 de junio de 2015.

“La capacidad de informar”<sup>5</sup> es presentar lúdicamente una substancia musical, revelándola al oyente con señales, hitos, giros, paradas, bifurcaciones, etc. Estas conformaciones auditivas primarias se van desplegando, transformando, yuxtaponiendo, reagrupando, superponiendo y formando otras más complejas gracias a códigos que cohesionan el fluir musical. Así, Alandia sostiene que cada obra debería desplegar tales códigos gradualmente, insinuando las reglas de juego.

### **Puntos, líneas y constelaciones**

Glissandi, trémolos, trinos y notas repetidas, por ejemplo, son eventos acústicos arquetípicos, señales e hitos sonoros generados por la transformación de una configuración perceptiva primaria: el sonido prolongado (la línea en términos gráficos). Una nota, un complejo sonoro, un acorde, un armónico, una nota en pizzicato, el golpe de un idiófono y cualquier sonido en general pueden ser manifestaciones de la misma categoría estructural si son claramente sostenidas o articuladas en un lapso de tiempo suficiente. Complementariamente (palabra constante en el discurso de Alandia), si se constriñe drásticamente su duración, estas señales serán catalogadas auditivamente en otra configuración perceptiva primaria: el punto.

La velocidad de transformación que nos lleva de un estado sonoro a otro, modulada (en términos acústicos) por una proliferación interválica, nos conduce a otras dos señales acústicas muy queridas por Alandia: el glissando (o acumulaciones de glissandi) y una aglomeración rápida de notas o de armónicos naturales en los instrumentos de arco. Es, en realidad, una constelación de parciales de la serie de armónicos. Estos dos fenómenos nos acercan a la posibilidad de explorar estas señales con profundidad desde la naturaleza misma del sonido. Ahí radica la noción acústica del color, que es la sumatoria de armónicos, la constelación de micro-eventos que se transforman cualitativa y cuantitativamente. A partir del espectralismo francés, este fenómeno del sonido es un modelo estructural que reemplaza a los principios del pensamiento motivico-temático (armonía, melodía, ritmo y sus arquetipos formales) y a los automatismos del pensamiento serial.

---

<sup>5</sup> Frase usada por Alandia en sus clases de composición.



## El control de las proporciones

[...] he descubierto en mí mismo un modo de ver y pensar simétricamente.<sup>6</sup>

Esas relaciones [entre los sonidos] –dice– son, quizás, lo único que verdaderamente “comunica” la música.<sup>7</sup>

La proliferación, distribución, dispersión, cohesión, yuxtaposición, encadenamiento y superposición de señales están relacionados, en la música de Alandia, con la creación de una herramienta capaz de controlar simultáneamente las proporciones de transformación sucesiva y de distribución.

Simplifiquemos esta herramienta para entenderla a partir de las relaciones que se establecen con proporciones de tipo binario. Por ejemplo, una gran variedad de duraciones puede ser sencillamente concebida para ser escuchada y recordada estadísticamente en dos categorías complementarias: cortas y largas. La relación de configuraciones más complejas puede igualmente concebirse mediante polarizaciones de dos estados sonoros: periódicos y aperiódicos, complejos y simples, o estáticos y dinámicos.

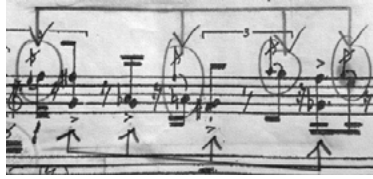
Una de las obras más recientes de Alandia fue escrita para ocho contrabajos en 2014 y estrenada por Ludus Gravis, grupo creado por los virtuosos del contrabajo Stefano Scodanibbio y Daniele Roccató en 2010. La partitura, que tiene un título muy irónico, *Concerto grosso*, nos servirá para ejemplificar varios rasgos del “pensar en términos sonoros”.

Restringiendo el campo de estudio al sonido controlado por las relaciones abstractas entre intervalos, dos procesos simultáneos son evidentes en la unidad perceptiva de la figura 1. En la dimensión rítmico-figural existe una tendencia a la diferenciación de dos categorías perceptivas –dos señales sonoras– de inmediata identificación: el giro (o apoyatura expresando la dimensión lineal del intervalo) y un punto sonoro (el staccato como faceta vertical del intervalo).

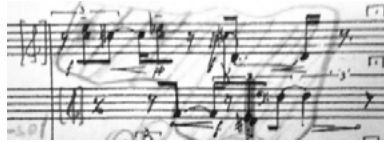
<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=P4TVD7CUlb0>. Último acceso el 6 de abril de 2015.

<sup>7</sup> Vargas, Rubén. “Escuchar con los nervios”. En *La Razón*, 2 de noviembre de 2014, La Paz, Bolivia.

**Fig. 1.** Compás 6 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandia



**Fig. 2.** Compás 28 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandia



**Fig. 3.** Compás 41 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandia



**Fig. 4.** Compás 57 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandia



En segundo lugar, está claramente propuesto, en el campo abstracto de los intervallos, un despliegue de dos relaciones binarias complementarias con una simetría generada por los siguientes intervallos: 7<sup>a</sup> mayor – 2<sup>a</sup> menor y 2<sup>a</sup> mayor – 7<sup>a</sup> menor, en los puntos, y 7<sup>a</sup> mayor y 6<sup>a</sup> menor con sus respectivas inversiones (2<sup>a</sup> menor y 3<sup>a</sup> mayor), en los giros de apoyatura.

Resumiendo, tenemos tres intervalos de tamaño similar (cuarta, tritono y quinta) que no tienen gran incidencia en la unificación del campo de alturas. Estadísticamente, son dominantes en toda la obra ocho intervalos proporcionalmente similares: 7ª mayor, 7ª menor, 6ª mayor y 6ª menor, con sus complementos: 3ª mayor, 3ª menor, 2ª mayor y 2ª menor. Las unidades perceptivas de las figuras 2, 3 y 4 son una muestra representativa del encadenamiento de los intervalos y su materialización en señales sonoras. En estos cuatro ejemplos, las dos señales acústicas están fijadas en un registro y asignadas a unas proporciones de duración que permiten que las relaciones interválicas suenen. No obstante, el intervalo puede quedar en una esfera abstracta en el momento en que sea absorbido por un proceso cuyo objetivo expresivo sea el sonido. En esta vía de exploración, recordemos el fenómeno acústico de la transformación gradual entre ritmo, altura y timbre para explorar el inicio del *Concerto grosso* y la señal clasificada como línea.

La figura 5 presenta alguna de las posibles transformaciones tímbricas de la línea. Alandia crea complejos sonoros que trascienden las relaciones interválicas con una acumulación de articulaciones en cada evento. En el primer compás, seis contrabajos en registro grave articulan un cluster con trinos cerca del puente junto con una gran presión de arco, en otras palabras: trino – ponticello – *fff*, generando una banda de ruido de tal densidad que en sus posteriores transformaciones será fácilmente registrable en la memoria. Estamos efectivamente frente a una nueva unidad perceptiva convertida en una señal más compleja y de una jerarquía estructural superior.

El primer contrabajo interpreta otra posibilidad de exploración tímbrica de la línea, muy característica en el catálogo de Alandia, que es la alternación de una fundamental con alguno de sus armónicos cercanos. Una operación similar es tocar un sonido prolongado sul ponticello y generando un sonido de espectro inarmónico con el ponticello extremo.

Fig. 5. Compás 1 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandía



### Agrupamiento y reconfiguración

La primera unidad perceptiva analizada (Fig. 1) sufre, en el compás 14, (Fig. 6) una metamorfosis, transformándose en un cluster-móvil articulado mediante una micro-polifonía de seis contrabajos. Es, en realidad, una superposición de la misma lógica de montaje lineal de los dos procesos presentes en la ya mencionada unidad perceptiva. El material lineal es transformado polifónicamente en una nueva señal acústica percibida como la irrupción de una señal compleja.

Fig. 5. Compás 1 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandía



A partir de este instante, se inicia una búsqueda de cohesión mediante dos vías: la transformación interna en las subsiguientes re-exposiciones y la limitación de la expansión temporal de este evento para cohesionarlo en una señal acústica memorable. Es preciso, en este punto del análisis, plantear una conclusión acerca de una de las facetas de este “pensar a través del sonido”: cuando la audición se focaliza en el seguimiento de una unidad perceptiva, quizá intuitivamente seleccionada, se provoca un estado de tensiones muy dinámico entre lo efímero y la memoria.

En este sentido, la figura 7 revela una estrategia que clarifica la información retenida en la memoria. Primero, la señal sonora que llamamos cluster-móvil sufre una pequeña contracción y una subsiguiente transformación de duración similar. Estamos dentro de un proceso de yuxtaposición aditiva que ordena estas dos reapariciones junto a otras dos señales más. El punto es expresado como un acorde de construcción simétrica en pizzicato y la línea como un complejo sonoro de altísima densidad tímbrica lograda por la acumulación de articulaciones, señal derivada del inicio de la obra.

Este montaje lineal, además, está superpuesto a una operación de transformación que dispersa momentáneamente el evento lineal del compás 6 (Fig. 1) dinamizando así las relaciones internas de esta textura. Esta nueva conformación sonora (Figs. 6 y 7) es funcionalmente convertida en un hito formal al extenderse por una sola vez y durante aproximadamente cinco compases, anunciando, así, el final de la obra. El cierre de la obra está logrado a través de un proceso en el que una textura compleja polifónica converge hacia un montaje lineal en el cual todas las señales acústicas de la obra son yuxtapuestas.

**Fig. 6.** Compases 18 - 19 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandia (leer todo en clave de fa)



## Algunas conclusiones

Veamos primero algunas de las posibilidades de la instrumentación del *Concerto grosso*. El contrabajo es un instrumento que favorece naturalmente la producción de un espectro tímbrico muy rico, y el grupo de ocho contrabajos es un meta-instrumento altamente dúctil, capaz de una enorme expansión de registro con la posibilidad de un minucioso control del espectro sonoro. Por ejemplo, cuando se pide a los músicos articulaciones de arco muy sencillas aunadas a una dinámica adecuada, se manifiesta inmediatamente el fenómeno de los “sonidos diferenciales”, o “sonidos de Tartini”, como batimentos y sonoridades similares a los multifónicos. La sonoridad de la obra está deliberadamente cerca al resultante sonoro de varios aerófonos del área andina boliviana.<sup>8</sup>

La partitura y la grabación de la obra comprueban claramente el uso eficiente de una notación sin las complicaciones existentes en varias partituras de Helmut Lachenmann, por ejemplo. La notación favorece estas resultantes sonoras

<sup>8</sup> El físico y músico belga Arnaud Gérard dice: “ Toda una gama de *pinkillos* actuales en las zonas andinas rurales de Bolivia, principalmente en tiempo de Carnaval, son tradicionalmente tañidos con este... sonido multifónico con redoble”. Ver bibliografía.

gracias a un continuo reagrupamiento de los ocho contrabajos desde el solo hasta variados subgrupos camerísticos, con un refinado trabajo en la selección de las articulaciones para controlar el espectro sonoro.

Una imagen es la mejor manera de cerrar estas conclusiones. La figura 8 brinda un panorama de las señales acústicas primarias (líneas, puntos y constelaciones) y sus reconfiguraciones creando eventos complejos, evitando su disgregación y limitando su expansión temporal. Ahí vemos procesos de distribución, superposición y yuxtaposición de la materia sonora junto a un claro encadenamiento horizontal, vertical y transversal de los ocho intervalos dominantes en la obra:

**Fig. 7.** Compases 77 - 80 del *Concerto Grosso* de Edgar Alandia



Las herramientas creativas analizadas en este artículo permiten establecer una red de relaciones que cohesionan la transformación, encadenamiento y creación de una jerarquía de señales y, por lo tanto, permiten contener dos

problemas siempre latentes en todo proceso musical: saturación y entropía, que resultan, por supuesto, en una percepción confusa.

Está abierta también la posibilidad de arriesgarse a explorar los límites de la comprensibilidad de los códigos de creación musical en la continua búsqueda de aquellas sonoridades tan excepcionales como efímeras.

## Referencias

- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Concerto grosso**. Para 8 contrabajos. 2014.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **...como se suena de la rosa y del viento**. Para orquesta. 1998-2009.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Iba por los montes...mientras yo dormía**. Para violín y *live-electronics*. 1998.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Piccola serenata per due**. Para violoncello y piano. 1998.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **...se me ha perdido ayer, el canto de las estrellas**. Para flauta, clarinete en si bemol, violín, viola y violonchelo. 1993.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Arie sospese**. Para vibráfono y orquesta. 1990.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Altro**. Para flauta, clarinete en si bemol, fagot, vibráfono, percusión, violín, viola y violonchelo. 1985. Edipan. Roma.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Tu avrai delle stelle, come nessuno ha**. Pantomima. Para soprano, flauta, oboe, clarinete, fagot, violines 1º y 2º, viola y violonchelo. 1983.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Rocío**. Para violín, violonchelo y piano. Ricordi. 1982.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Sajsayhuaman** (suoni per orchestra). Ricordi. 1980.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **¡Grito!** Per voce sola. 1980.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Pampa**. Música para clarinete y orquesta. Ricordi 1979.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Studio**. Violín, violonchelo, celesta. 1979.
- ALANDIA CAÑIPA, Edgar. **Rumi**. Para violonchelo y piano.
- AUTORI VARI, Donatoni. **A cura de Enzo Restagno**. 1990. E.D.T. Torino.
- GÉRARD ARDENNOIS, Arnaud: Sonidos pulsantes. Silbatos prehistóricos. ¿Una estética ancestral reiterativa? En: **investigación y formación del músico en Bolivia**. La Paz: Fundación Simón I. Patiño y Conservatorio Nacional de Música, 2008.
- GRIFFITHS, Paul: **Modern music and after**. Oxford University Press, 2010.



# Edgar Alandia

## *Edgar Alandia*

Nací en Oruro (Bolivia) el 12 de agosto de 1950, pasando mi primera infancia en la ciudad de La Paz, donde mi padre trabajaba en el proyecto y la realización de la reforma agraria del país. Los recuerdos de esa época me llevan a una situación particular de enfermedad, que me doblegaba y obligaba a días de cama, a tener que estar dentro de casa y de a sentirme particularmente frágil y solo, en contraste con la natural alegría y energía de mis coetáneos. Fue en ese período que, habiendo aprendido a leer desde muy chico y gracias a la intuición de mis padres, pude desarrollar mi fantasía leyendo libros (y no revistas) e imaginando personajes de las fábulas de La Fontaine, Grimm, Andersen, etc.

Entre 1955 y 1956, regresamos a Oruro, ciudad situada en el altiplano boliviano (3.706 metros sobre el nivel del mar) y en la que empecé a ir a la escuela en el Colegio Anglo-Americano, un colegio donde podían estudiar los niños pertenecientes a la clase media del país.

Al principio sufrí mucho por mi incapacidad de relacionarme con mis compañeros, ya que no había desarrollado esa costumbre siendo más niño y fue entonces, a los 8 años de edad, cuando descubrí la música a través de aprender a tocar el acordeón. Debo decir que, de todos modos, mi oído estaba acostumbrado a la música y estaba “bien educado”, ya que mi padre, Orlando Alandia Pantoja, solía trabajar en casa oyendo música desde Mozart a Stravinsky, de modo que mi instinto “musical” estaba ya presente cuando empecé a tocar el acordeón de oído con cierta facilidad y éxito. Este hecho dio sentido a mi existencia dentro del grupo de mis compañeros de escuela, pues

desató simétricamente admiración y antipatía, proyectándome a lo que es el mundo real y a la dinámica que nos acompaña durante toda la vida.

Después de un tiempo, empecé el estudio de música (piano) con buenos resultados, pero con pésimas relaciones con el mundo de los profesores, que me echaron de la escuela de música por “cometer” el delito de componer. Vale la pena aclarar que mi flojera crónica me llevó a componer música porque estudiarla era más fatigoso. Posteriormente, y de forma paralela al desarrollo escolar, estudié música en un instituto privado y, además, lo hice con mucho éxito. Tuve incluso una presentación pública en una universidad, un recital en el que toqué no solo pequeñas obras clásicas para piano sino también mis propias composiciones.

Terminados los estudios de colegio, a los 18 años, decidí, con inconsciencia y atrevimiento, que quería estudiar para ser compositor. La decisión, entre la hilaridad de mis compañeros de curso, fue felizmente tomada en serio por mis padres, que me brindaron su apoyo total, enviándome a estudiar al Conservatorio de Santa Cecilia en Roma. Mi pobre madre, Celia Cañipa de Alandia, sufrió mucho por este alejamiento, presintiendo que jamás regresaría al país.

Los años de estudio en Santa Cecilia fueron duros, porque mi preparación académica boliviana era deficitaria. Mi profesora de composición, Irma Ravinale, fue fundamental sobre todo por haber intuido mi flojera crónica, imponiéndome un régimen de estudio que me obligó a rendir al máximo de mis posibilidades. Terminé las carreras de Composición y de Dirección de Orquesta en 1977 y 1981, respectivamente.

En este lapso de tiempo me casé con una muchacha italiana, Aura Bruni, que no tiene mucho que ver con la música (es doctora en Lengua y Literatura Española y Francesa), pero que tuvo la paciencia de soportarme y apoyarme en los momentos de dificultad.

En el año 1978, obtuve mi primer contrato profesional de trabajo en el Teatro de la Ópera de Bruselas (La Monnaie), para trabajar como pianista y consultor musical en el Ballet du XXe Siècle de Maurice Béjart, con quien forjé una discreta amistad, pero sobre todo aprendí muchísimo sobre cómo funciona un gran espectáculo teatral. En esa temporada de trabajo tuve, además, la suerte

de conocer países como Japón, la URSS y muchos otros, enriqueciendo mi experiencia humana notablemente.

Volví a Italia en el año 1978 con la determinación de convertirme en compositor profesional. Escribí una obra para clarinete y orquesta, *Pampa*, que ganó el primer premio en el Concurso Internacional de Composición “Valentino Bucchi”, y la cual me abrió las puertas de la profesión: la edición Ricordi y el estreno de la obra en el Teatro Comunale di Bologna.

Entre 1979 y 1981, fui alumno de Franco Donatoni, con el que tuve una pésima relación, pero que me fue muy útil porque me obligó a reconsiderar todo mi trabajo desde un punto de vista crítico. En esos momentos, me fue precioso el apoyo del gran maestro italiano Goffredo Petrassi, quien me alentó siempre a seguir adelante.

A partir de entonces, mi actividad como compositor se encaminó con provecho y, hasta el día de hoy, procede con el ritmo que he escogido (lento), porque considero importante dedicarle el tiempo necesario a cada trabajo sin el afán de estar siempre presente en los festivales o temporadas de conciertos, donde, frecuentemente y de alguna manera, termino estando igualmente.

Vale la pena mencionar algunos excelentes músicos que, con su arte y experiencia, han contribuido a mi desarrollo artístico y profesional, entre ellos: Giancarlo Schiaffini, Michiko Hirayama, Jesús Villa-Rojo y los muchachos que formaron el Gruppo Strumentale “Nuove Forme Sonore” de Roma con el cual hicimos música durante más de veinte años.

Paralelamente, he estado trabajando como profesor de composición en varios conservatorios italianos, entre los cuales puedo citar: “Gioacchino Rossini” de Pesaro, el “Santa Cecilia” de Roma y, actualmente, el Conservatorio “Francesco Morlacchi” de Perugia, además de varias instituciones en Europa y América en las que he ofrecido clases magistrales y seminarios de composición.

# Edgar Alandia, compositor boliviano

*Guilherme Nascimento*

Edgar Alandia Cañipa nació en Oruro, en el altiplano boliviano, en el año 1950, y vive en Italia desde 1970. El pertenecer a dos mundos distintos le propició la capacidad de ver las cosas desde un punto de vista único. De niño, en su ciudad natal, tuvo sus primeras lecciones de piano, y completó su formación musical en el Conservatorio Nacional de Música de La Paz. A los 19 años desembarcó en Roma, sin hablar ni una sola palabra de italiano, para estudiar composición en la Academia Nacional de Santa Cecilia con Franco Donatoni, exponente de la música de vanguardia italiana. El encuentro con una cultura dominante fue duro, como de hecho tenía que ser –el encontronazo con su maestro italiano, que intentó forzarlo a hacer música como él mismo la hacía, demuestra un poco las tensiones vividas en la época. Para un joven proveniente de un país rico en culturas ancestrales –culturas que habían conocido su apogeo en un momento de completo aislacionismo, siglos antes de la llegada de los españoles al continente–, rendirse impasiblemente a una nueva cultura, aunque seductora, sería un acto impensable. El habitante de los Andes posee un bagaje cultural milenario que le atribuye la facultad de ver el mundo de una manera original. Para él, la cultura europea es apenas una cultura más –actualmente dominante, especialmente por cuestiones políticas y económicas, pero no por eso más importante. La cultura europea es, apenas, una gran cultura con valores notables que pueden ser asimilados y fundidos con su ancestralidad, en medida del gusto y de la necesidad. A Donatoni le faltó la grandeza para comprender el mundo de donde Alandia provenía.

Paradójicamente, de estos dos mundos, a Italia la conocemos bien. ¿Pero que es lo que entendemos nosotros por Bolivia? ¿Qué conocemos de la música boliviana, además de los estereotipos de la música folclórica indígena ejecutada por músicos urbanos (no indígenas), en plazas y estaciones de metro para los turistas de todo el mundo? Estas cuestiones pueden sonar extrañas para los latinoamericanos de origen español, pero para nosotros, brasileños (y demás lectores de lengua portuguesa e inglesa), estas dudas tal vez sean pertinentes.

Bolivia se encuentra en el centro-oeste de América del Sur y, como Paraguay, no está bañada por ninguno de los dos océanos que rodean el continente: el Atlántico y el Pacífico. Limita con Brasil al norte y este; Paraguay y Argentina al sur; y Chile y Perú al oeste. Declaró su independencia en 1809 (trece años antes de la independencia de Brasil), pero la república solo fue, de hecho, instituida en 1825 (64 años antes de la nuestra). Somos un país un poco más joven, pero, cuando comparamos nuestra joven cultura con la riqueza cultural ancestral boliviana, percibimos que estamos, todavía, en la primera infancia. El altiplano boliviano, porción oeste del actual territorio de Bolivia, pertenecía al Imperio Inca, el mayor imperio americano de la era precolombina.

Los Andes son una de las regiones más ricas, culturalmente hablando, de las Américas. Cuna de innumerables civilizaciones altamente desarrolladas, notablemente la Inca, la cordillera de los Andes se encuentra totalmente en la América española. De cierta manera, por su impenetrabilidad, imposibilitó que los desarrollos científicos y culturales de los pueblos milenarios que allí vivían penetrasen en el territorio brasileño. Vivimos la nostalgia de una civilización que, infelizmente, no nos perteneció.

Antes de la llegada de los Incas a la región hoy denominada Oruro, allí vivía un pueblo llamado Uru. Los urus se habían instalado en las riberas del lago Poopó, en la actual ciudad de Oruro, y de la que se expandieron por el actual territorio de Bolivia hasta alcanzar el norte de Chile y el lago Titicaca, en el sur de Perú. Poco a poco, se mezclaron con las dos mayores etnias andinas, los quechuas y los aimaras, hasta que la invasión inca, y posteriormente la española, diezmó prácticamente su cultura. Hoy solo quedan poco más de algunas centenas de descendientes urus en Bolivia y Perú, que ya hace muchos siglos adoptaron los idiomas quechua y aimara, además del español.

La concepción actual de la música andina en el mundo, dictada por la cultura de masa, tiene menos que ver con sus características musicales intrínsecas que

con su contenido político. Tal concepción fue (y, en un cierto sentido, lo sigue siendo hoy) gobernada no tanto por el placer de escuchar la música en sí, sino por características sociales y políticas abstractas supuestamente reflejadas en la atmósfera musical andina, tales como la resistencia social, lucha de clases, ascensión de las izquierdas en el escenario político latinoamericano, etc. Estas características, fuertemente presentes en los años 1960, nada tienen que ver con la tradición que aparentemente dio origen a las canciones andinas, pero sí tienen que ver con la época en la que tales canciones se volvieron famosas en Europa y, posteriormente, en los Estados Unidos. Es decir, el público fue guiado por el mercado fonográfico, menos por las características musicales que por la fantasía social que esta música puede contener. El ejemplo más emblemático es la canción (originalmente instrumental) *El Cóndor Pasa*. Compuesta por el compositor peruano Daniel Alomía Robles en 1913 como un número para la zarzuela *El Cóndor Pasa*, la canción del mismo nombre conquistó los discos y palcos parisinos a través de la banda de música andina *Los Incas*, formada por músicos argentinos y venezolanos. En 1965, en el *Théâtre de l'Est Parisien*, el músico norteamericano Paul Simon escuchó la canción por primera vez y solicitó permiso para grabarla. Imaginando que se trataba de una canción folclórica, Paul Simon le añadió un texto en inglés y grabó su voz sobre la versión instrumental de *Los Incas*. La nueva versión de *El Cóndor Pasa* (titulada *If I could*), lanzada en 1970, se convirtió en un éxito internacional e inmortalizó las características musicales que pasaron a ser consideradas inherentes a la música tradicional andina: canciones populares con estructura formal similar a las canciones populares norteamericanas y europeas, ejecutadas dentro de lo que se estableció como cierta “atmósfera andina” (instrumentos andinos tocados por grupos latinoamericanos vestidos de carácter). El éxito mundial de *El Cóndor Pasa* fue tan grande que la canción fue incluida como patrimonio cultural nacional por el gobierno peruano, y considerada como el segundo himno nacional del país.

Sin embargo, en el altiplano boliviano y peruano, el hacer música tradicional es, de manera general, una actividad colectiva realizada por toda la comunidad. Dicho de otra manera, todos los miembros de la comunidad tienen una participación activa en la música (que abarca no solo una combinación de sonidos organizados sino también danza y múltiples interacciones sociales), al revés del modelo occidental común hoy en día, en el que un pequeño grupo ejecuta la música para una audiencia más numerosa y que recibe pasivamente (aunque pueda interactuar con los sonidos por movimientos de danza, el público no actúa en la producción sonora). En estos lugares, donde la música

es tradicionalmente realizada colectivamente, se verifican construcciones musicales generalmente compuestas por largas secciones exhaustivamente repetidas y poco contrastantes entre sí, lo que contribuye a la inserción y participación de los miembros no profesionales de la comunidad. El volumen sonoro es generalmente alto, las texturas tienden a la homofonía, con poca claridad armónica y melódica, y los temperamentos varían de región en región. Hay, todavía, una fuerte predilección por sonidos agudos y estridentes. La gran variedad de instrumentos de viento de la familia de las flautas, tales como la *quena*, la *tarka*, el *siku* y el *pinkillos* (existen más de cien tipos diferentes de flautas en los Andes), dominan el paisaje sonoro, aunque otros instrumentos se hagan más o menos presentes, tales como el *charango*, el *bombo* y, más raramente, los instrumentos de origen europeo (como acordeón y violín).

¿Habría sido difícil, para un chico boliviano de los años 50 sumergido en una cultura milenaria, descubrir su vocación en la música europea de concierto? Los valores que atribuimos a ciertos estilos musicales, bien como lo que llamamos de “gusto particular” por ciertas músicas –y aquí me refiero a una gama universal de estilos–, o por la sonoridad de ciertos instrumentos, están lejos de ser universales. Tales juicios pertenecen, antes de otra cosa, a la cultura, a las referencias sentimentales y a las características psicológicas individuales. Cuando Franco Donatoni lanza sobre Edgar Alandía el comentario de que debería proceder como los italianos de vanguardia o regresar a su país de origen para hacer música folclórica, a la par de la tensión social en juego, está tomando en consideración apenas una parte de la situación: la de que, por tratarse de una cultura con fuertes características étnicas, todo nativo de los Andes debería hacer música andina folclórica, como sus antepasados.

Si la palabra tradición se refiere a la transmisión, a lo largo del tiempo, de un cuerpo de valores, conocimientos y costumbres socio-culturales de un pueblo, ella, en ningún momento, presupone la inmovilización de tales hábitos. Una práctica musical antigua casi no necesita producir fósiles para afirmarse en cuanto a tradición. A pesar de todos los esfuerzos para reconstruir y mantener viva determinada tradición, y para hacer que ella parezca natural a los ojos (y oídos) ajenos, los trazos de artificialidad histórica estarán siempre presentes cuando sea observada de cerca. Los intentos de otorgar autenticidad a un pasado lejano y de recapturar su esencia original son, al mismo tiempo, frágiles y contradictorios, dado que todo pasado emerge apenas como un reflejo del presente. La tradición es, en verdad, un organismo vivo en mutación permanente, constantemente incorporando elementos nuevos. Su capacidad de renovación

es extraordinaria, así como lo es la capacidad de renovación de las prácticas modernas en cuanto se permita la incorporación de valores tradicionales.

La tradición andina está íntimamente conectada a la vivencia y memoria de Edgar Alandia y constituye una parte viva de su mundo presente. A pesar de ser constituida por elementos heredados del pasado, Alandia sabe, como pocos, reconstruirlos e incorporarlos a su hacer musical. Su pensamiento musical es simétrico, como lo son los patrones pictográficos de la Bolivia antigua. Su música tiende a recuperar la estructura melódica de la música andina, basada en la escala pentatónica que, a su vez, está formada por dos secuencias simétricas de tres notas, generalmente tratadas por adición o sustracción. Sus universos sonoros son misteriosos y su tratamiento del tiempo musical es de una sofisticación única. Su memoria espacial es impresionante. Condicionado, tal vez, por los inmensos espacios de las civilizaciones andinas, donde nació y creció, en su música prácticamente no existe el silencio, siempre hay sonido. ¿Sería, como él mismo dice, miedo al vacío?



# Catálogo de obras

## Obras orquestales

*Canto de hoy* (1977), para soli (soprano y barítono), coro y orquesta

Texto de Pablo Neruda (extraído de *Los Hombres, Otros Hombres*)

Estreno: junio de 1977

Orquesta y Coro del Conservatorio “Santa Cecilia”

Director: Massimo Paris

Director del coro: Giuseppe Piccillo

Nota: Mención de honor en el Concurso Internacional de Composición “I. Carreño”, Caracas, Venezuela, 1981

*Pampa* (1978), para clarinete y orquesta

Estreno: 17 de junio de 1980, Teatro Comunale di Bologna

Orquesta del Teatro Comunale di Bologna

Clarinete: Ezio Zappattini

Director: Lucas Vis

Ed. Ricordi

Nota: Primer Premio en el Concurso Internacional “Valentino Bucchi”, Roma, 1978

***Sajsayhuaman*** (1980), para orquesta

Estreno: 25 abril de 1982, Teatro Malibran

Orquesta del Teatro “La Fenice” de Venecia

Director: Giampiero Taverna

Ed. Ricordi

Nota: seleccionada para el festival “Opera Prima”, Venecia, 1982

***Arie sospese*** (1990), para vibráfono y orquesta

Estreno: 2 de junio de 1990, L’Aquila

Orquesta Sinfónica Abruzzese

Vibráfono: Maurizio Trippitelli

Director: Maurizio Cocciolito

***Paititi*** (1985-1991), para cuarteto de cuerdas y orquesta

Inacabado

***Sonatina concertante*** (1982), para violín, piano y cuerdas

Estreno: 26 de noviembre de 1982

Tbn.: Shalom Budeer, pf.: Eduardo Hubert, orq. de cuerdas: International Chamber Ensemble

Director: Francesco Carotenuto

***A wolf in my living-room*** (1989), para contrabajo y cuerdas

Estreno: 15 de junio de 1992, Centre Culturel “G. Pompidour”, París

Cb.: Bruno Duval, orq. de cuerdas: Ensemble 2E2M

Director: Alain Luvier

Ed. Ricordi

***... y sigue la escondida senda*** (1992), para viola y pequeña orquesta o voz, viola y pequeña orquesta

Estreno: 30 de junio de 1992, Festival Pontino, Sermoneta, Italia

Texto de Pasquale Santoli y Fray Luis de León

Voz: Blas Roca-Rey, orquesta: London Sinfonietta

Director: Antony Pay

Ed. Ricordi

***... como se suena de la rosa y del viento*** (2008), para orquesta

Inédito

## Música de cámara

***Las espigas*** (1976), para soprano, recitante y percusión

Estreno: junio de 1976, Conservatorio “Santa Cecilia”, Roma

Texto de Pablo Neruda (*Las Espigas*)

Sopr.: Erminia Santi, perc.: ejecutantes de la clase de percusión del Conservatorio

Director: Carlos Molina

***Preghiera*** (1979), para soprano y timbales

Estreno: 21 de abril de 1979, Castel Sant’Angelo, Roma

Texto de José Parés

Festival “Nuovi Spazi Musicali”, Roma

Sopr.: Elisabeth Tandberg, timb.: Riccardo Maglietta

***¡Grito!*** (1980), para voz sola

Estreno: 18 de mayo de 1981, Teatro in Trastevere

Festival “Nuove Forme Sonore”, Roma

Texto de Pablo Neruda

Sopr.: Michiko Hirayama

Ed. Ricordi

CD Raíces Americanas, IRCO 206, Buenos Aires

***Solo*** (1993), para soprano y cinta magnética

Estreno: 17 de junio de 1993, Instituto Giapponese di Cultura, Roma

Sopr.: Michiko Hirayama

Ed. Edipan

***de homenaje*** (1993), para soprano y percusión

Estreno: 8 de octubre de 1993, Casa de América, Cuba

Festival Internacional La Habana, Cuba

Texto de Pablo Neruda y Ernesto Che Guevara

Sopr.: Iris Lima

***de homenaje*** (1996), para soprano

Sopr.: Margherita Kim

***de homenaje*** (1999), para soprano y live electronics

Estreno: octubre de 1999, Libreria Bibli, Roma

Festival “Nuove Forme Sonore”

Sopr.: Margherita Kim, live electronics: Giancarlo Schiaffini

***Thaya*** (1981), para soprano, flauta, violonchelo, trombón y percusión

Estreno: 18 de mayo de 1981, Teatro in Trastevere, Roma

Festival “Nuove Forme Sonore”

Ensemble: Gruppo Strumentale Nuove Forme Sonore

***Mutamenti*** (1977), para flauta y piano

Inédito

***Cuentos de luna*** (2015), para flauta y piano

Estreno: 28 de mayo de 2016

Festival Risuonanze

Fl.: Tommaso Bisiak, pf.: Reana De Luca

***Brisa*** (1981), para flauta, oboe, clarinete y fagot

Estreno: 12 de abril de 1983, Bussi (AQ), Italia

Società dei Concerti “Barattelli”

Quartetto Meridies

Ed. Ouverture

LP Ouverture Ore 20, Quartetto Meridies

***Phucuy*** (1982), para clarinete

Estreno: 11 de mayo de 1982, Castel Sant’Angelo, Roma

Festival “Nuovi Spazi Musicali”, Roma

Cl.: Ciro Scarponi

Ed. Edipan

LP El clarinete actual I, Producción LIM Records S20/002, Madrid

***Thunupa*** (2013), para clarinete bajo

Estreno: 7 de marzo de 2013, Roma

Ars Electronica 2013

Cl-b.: Guido Arbonelli

**Kunata** (1990), para clarinete y piano  
Estreno: 28 de octubre de 1990, Madrid  
Cl.: Jesús Villa-Rojo, pf.: Gerardo Laguna  
Ed. Musicinco, Madrid

**Vientos** (1979), para flauta, oboe, clarinete, fagot y dos trompas  
Estreno: 1 de marzo de 1981, Teatro Municipale di Sassari  
Ejecutantes: Gruppo di Roma

**Antes** (1981), para trombón  
Estreno: Festival di Nuova Consonanza, Roma  
Tbn.: Giancarlo Schiaffini  
Ed. Edipan  
LP Musicisti Contemporanei, Edipan

**Soundfences** (1989), para trombón y live electronics  
Estreno: Festival Nuove Forme Sonore  
Tbn. y live electronics: Giancarlo Schiaffini  
Ed. BMG  
CD *Il Trombone*, '900 Musica, BMG Ariola, S.p.A. ccd 3003, 1981

**Undfen** (1990), para trombón y live electronics  
CD *Il Trombone*, '900 Musica, BMG Ariola, S.p.A. ccd 3003, 1981

**Mientras** (1994), para trombón y live electronics  
Estreno: 24 de noviembre de 1994, Rouen  
Festival de Musique Ettonnante  
Tbn. y live electronics: Giancarlo Schiaffini

**... sottile canto III** (1997), para tuba y live electronics  
Tuba y live electronics: Giancarlo Schiaffini

**Altro** (1980), para flauta, clarinete, fagot, violín, viola, violonchelo e  
percusión  
Ed. Edipan

*... se me ha perdido ayer, el canto de las estrellas* (1993), para flauta, clarinete, violín, viola, violonchelo  
Estreno: 22 de abril de 1993, Civica Scuola di Milano  
Festival “Musica Presente”, Milano  
Ensemble della Civica Scuola di Milano  
Director: Renato Rivolta  
Ed. Ricordi  
CD Musica Presente, Ricordi Fonit Cetra, CD C502 estéreo, Milán

*En medio de un profundo silencio* (2013), para solista, flauta, clarinete, violín, viola, violonchelo  
No publicado, pero si ejecutado

*Maya* (1990), para viola  
Estreno: julio de 1990, Giove (RM), Italia  
Vla: Luigi De Filippi

*Maya* (2002), para violonchelo

*Paya* (1989), para flauta y guitarra  
Estreno: mayo de 1989, Roma  
Festival “Amici di Castel Sant’Angelo”  
Fl.: Luca Verzulli, gt.: Fabio Fasano  
CD Il Novecento per flauta y guitarra, Phoenix, PH98406

*Kjimsa* (1988), para flauta, viola y guitarra  
Estreno: 3 de noviembre de 1988, Iglesia de Sant’Agnese, Roma  
Festival “Accademia Italiana di Musica Contemporanea”  
Grupo: Trio di Roma con guitarra

*Khana* (1991), para violín, clarinete, violonchelo y piano  
Estreno: 10 de noviembre de 1991, Bilbao, España  
XII Festival “Música del siglo XX”  
Ejecutantes: Ensemble LIM  
CD Música Iberoamericana Actual, LIM, CD014, Madrid

*Passacaglia* (2004), para piano, flauta, clarinete, violín, viola y violonchelo  
Estreno: 9 de diciembre de 2004, Conservatoire de Musique de Villeneuve  
Le Roi  
Ensemble Arterie  
Director: Teresa Ida Blotta

*... como una luz de invierno a mi lado* (2008), para flauta, clarinete, violín,  
viola, violonchelo y piano  
Estreno: 28 de agosto de 2008, Santander, España  
Festival de Santander  
Solistas de Madrid  
CD Con Messiaen, LIM BBK 017, Madrid  
Nota: encargo del Festival de Santander

*Iba por los montes ... mientras yo dormía* (1998), para violín  
y live electronics  
Estreno: 1999, Librería Bibli, Roma  
Festival Nuove Forme Sonore  
Vln.: Alice Warshaw, live electronics: Giancarlo Schiaffini

*... impalpables, los cantos del alma* (1996), para violín  
Estreno: 1999, Librería Bibli, Roma  
Festival “Nuove Forme Sonore”  
Vln.: Alice Warshaw

*Mirando el cielo, oyendo el viento* (2015), para violín  
Ed. Hyperprism  
Nota: pieza obligatoria del Concurso Internacional de Violín  
“Rodolfo Lipizer”, Gorizia  
(Ejecución: 9 de septiembre de 2015)

*Studio* (1980), para violín, violonchelo y celesta  
Estreno: 18 mayo de 1981, Teatro in Trastevere, Roma  
Festival “Nuove Forme Sonore”  
Ensemble Nuove Forme Sonore  
Ed. Edipan  
LP Musicisti Contemporanei, Edipan

**Rocío** (1982), para violín, violonchelo y piano  
Estreno: 19 de junio de 1982, Abadía de Fossanova, Latina, Italia  
Festival Pontino  
Ed. Ricordi

**Un olvido y no sé qué** (2011), para violín, violonchelo y piano  
Estreno: Campobasso  
Stagione dei Concerti, Amici della Musica  
Trío de Roma  
Nota: compuesto para la asociación Amici della Musica di Campobasso

**... comme des images** (1988), para cuarteto de cuerdas  
Estreno: 29 de mayo de 1988, CID, Roma  
Festival “Incontri Musica Danza”  
Cuarteto de cuerdas de Nuove Forme Sonore

**Memorias** (1987), para cuarteto de cuerdas, cinta magnética y live electronics  
Cuarteto de cuerdas de Nuove Forme Sonore  
Nota: encargo de la RAI Radio Tre para la retransmisión “Un certo discorso”

**Intermezzi** (1989), para cuarteto de cuerdas  
Estreno: 16 de noviembre de 1989, Sede RAI, Roma  
Festival “Nuova Musica Italiana”  
Cuarteto de cuerdas de Nuove Forme Sonore  
Ed. Edipan  
CD Musicisti Contemporanei, Edipan

**Rumi** (1981), para violonchelo y piano  
Estreno: 18 de mayo de 1981, Teatro in Trastevere, Roma  
Festival “Nuove Forme Sonore”  
Vc.: Franci Marie Uitti, pf.: Antonello Neri  
Ed. Edipan  
LP Musicisti Contemporanei, Edipan



*Piccola serenata per due* (1998), para violonchelo y piano

Estreno: Sermoneta, Latina, Italia

Festival “Pontino”

Vc.: Aldo Amico, pf.: Carla Notarstefano

Ed. Kraja Edition

*A wolf in my living-room* (1994), para contrabajo

Estreno: 18 de abril de 2008, Auditorio J. Wiéner, Villeneuve-Le-Rois, París

Cb.: Daniele Roccato

Ed. Ricordi

*Con un canto y un palpito* (2012), para contrabajo

No publicado, pero si ejecutado

*Como silenciosas gotas de lluvia ... caen* (2002), para contrabajo y piano

Estreno: 19 de febrero de 2003, Roma

Cb.: Daniele Roccato, pf.: Serena Marotti

*I will follow the sun* (2011), para contrabajo, piano y percusión

No publicado, pero si ejecutado

*Concerto grosso* (2014), para 8 contrabajos

Estreno: 30 de julio de 2014, Iglesia de San Pedro, Riga, Letonia

Festival Ad Lucem

Ensemble Ludus Gravis

*Estudio* (1980), para guitarra

Estreno: 18 de mayo de 1981, Teatro in Trastevere, Roma

Festival “Nuove Forme Sonore”

Gt.: Carlo Carfagna

*Huayra* (1982), para guitarra

Estreno: 16 de diciembre de 1984, CID, Roma

Festival “Nuove Forme Sonore”

Gt.: Eugenio Becherucci

Ed. Ricordi

***Arietta*** (1983), para guitarra  
Estreno: mayo de 1989, Roma  
Festival “Amici di Castel Sant’Angelo”  
Ed. Ricordi

***Guitarreando*** (1991), para 3 guitarras  
Estreno: 27 de junio de 1994, Musik Akademie, Basilea, Suiza

***... eyes*** (1980), para piano  
Estreno: Fiera di Roma  
Festival “Suono”  
Pf.: Eduardo Hubert

***Etiquettes*** (1984), para piano  
Estreno: 13 de marzo de 1984, Aula Magna, Università “La Sapienza”, Roma  
Temporada de la Istituzione Universitaria dei Concerti (IUC)  
Pf.: Luca Mosca  
Ed. Edipan  
LP Musicisti Contemporanei, Edipan

***... sottili canti invisibili I-II*** (1995), para piano  
Estreno: 1999  
Pf.: Costantino Mastroprimiano  
CD Albumblatt 1, Sintonie EA00101, Pescara (solamente la pieza I)

***Con un íntimo adiós a la hermosura*** (2012), para piano  
Estreno: 17 de agosto de 2013  
Festival “Agosto Corcianese”  
Pf.: Sabina Belei

***Armeniana*** (2015), para piano  
Estreno: 23 de abril de 2015, Aula Magna de la Università per Stranieri  
di Perugia  
Festival “Assisi nel Mondo”, Proyecto “Omaio all’Umbria”  
Pf.: Stefano Ragni

*Tu avrai delle stelle, come nessuno ha* (1983), para soprano, flauta, oboe, clarinete, fagot y cuarteto de cuerdas

Estreno: Auditorio RAI Foro Italico, Roma

Festival “Roma Novecento Musica”

Sopr.: Doris Andrews, Ensemble Nuove Forme Sonore

Director: Edgar Alandia

Ed. Edipan

LP Musicisti Contemporanei, Edipan (flauta de pan en sustitución de la soprano)

### **Teatro musical de cámara**

*Tu avrai delle stelle, come nessuno ha* (1983), pantomima para mimo, soprano y 8 instrumentos

Estreno: 4 de diciembre de 1983, CID, Roma

Festival “Nuove Forme Sonore”

Sopr.: Doris Andrews, Ensemble Nuove Forme Sonore, bailarina/mimo:

Rita Sorgi

Director: Aldo Sisillo

Ed. Edipan

*Perla, fábula triste* (1989), ópera de cámara para actor, soprano, barítono, trombón, cuarteto de cuerdas y live electronics

Estreno: 10 de marzo de 1989, Stenditoio San Michele, Roma

Festival “Incontri Teatro Musica Danza”

Texto de Pasquale Santoli, Alfred Kubin (extraído de *L'altra parte*)

Actor: Enzo Provengano, sopr.: Sabina Maculli, bar.: German Segura, tbn. y

live electronics: Giancarlo Schiaffini, Cuarteto de cuerdas de Nuove

Forme Sonore

Director: Fabio Cellini

Coreógrafo: Luciano Cannito

Ed. Edipan

***Sottili canti ... invisibili*** (1995), acción teatral para actor/mimo, piano, tuba, cinta magnética y live electronics

Estreno: 7 de diciembre de 1995, Air Terminal Ostiense, Roma

Festival Progetto Musica

Texto de Pasquale Santoli y E. Durenmatt (extraído de *Il Minotauro*)

Actor/mimo: Enzo Provenzano, pf.: Oscar Pizzo, tuba y live electronics:

Giancarlo Schiaffini

***Oruro 3.706 m s. n. m.*** (1999), música, palabras e imágenes para actor, soprano, trombón, violín, piano, violonchelo y live electronics

Estreno: Librería Bibli, Roma

Festival Nuove Forme Sonore

Texto de Pasquale Santoli

Actor: Enzo Provenzano, sopr. Margherita Kim, tbn. y live electronics:

Giancarlo Schiaffini, vln.: Alice Washaw, pf.: Costantino Mastroprimiano,

vc.: Vincenzo Cavallo

***Quien sonaba ya*** (2012-2013), sonidos que cuentan, para narrador, contrabajo, piano y percusión

Inédito, pero representado

## Los autores

### *Anne-Marie Turcotte*

Graduada en composición, piano y música coral por el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán, desarrolla una intensa actividad como instrumentista, incluyendo numerosas grabaciones para la RAI. Fue profesora de los conservatorios de Roma, Milán, Palermo, Verona, Vicenza y Como. Obtuvo numerosos premios de composición en varios países europeos y también en los Estados Unidos. Ha publicado composiciones para las editoriales Ricordi, Edipan, Edizione Musicali Sinfonia, Berbèn y Schott. Actualmente, es directora asistente del grupo vocal Complesso Vocale Syntagma de Milán y, frecuentemente, participa como jurado en concursos de composición y de música de cámara. La Orchestra Milano Classica y la Asociación Amicia della Musica di Cagliari le han encargado obras que han sido interpretadas en importantes festivales de música, como el Maggio Musicale Fiorentino, Nuove Forme Sonore de Roma o Universal Sacred Music de Nueva York.

### *Giancarlo Schiaffini*

Nacido en Roma en 1942, estudió en Darmstadt en 1970 con Stockhausen, Ligeti y Globokar. Es miembro del conocido ensemble italiano Instabile Orchestra. Enseñó en los conservatorios “G. Rossini” en Pesaro y “A. Casella” en l’Aquila, y en los Cursos de Verano de Siena Jazz, así como en seminarios por todo el mundo, y actuó en conciertos y festivales internacionales de música contemporánea y jazz como en el Teatro alla Scala, Accademia Santa Cecilia, Biennale Musica di Venezia, IRCAM y Lincoln Center. Desde 1988, Mr. Schiaffini ha estado trabajando con la cantante y escritora Silvia Schiavoni

para la composición e interpretación de eventos multimedia inspirados por la literatura y artes visuales, con imágenes creadas por Ilaria Schiaffini, y ha colaborado con John Cage, Luigi Nono y Giacinto Scelsi en varias actuaciones. Le fueron dedicadas varias obras para trombón o tuba solos por Scelsi, Nono, Alandia y Villa-Rojo.

### ***Guilherme Nascimento***

Nacido en Timóteo (Minas Gerais, Brasil) en 1970, es compositor, coordinador del Centro de Música Contemporánea y profesor de la Escuela de Música de la Universidad del Estado de Minas Gerais (UEMG). Escribe regularmente los textos para los conciertos de la Orquesta Filarmónica de Minas Gerais. Fue profesor de las escuelas de Música de la UFMG, de la Fundación de Educación Artística y del Cefar/Fundación Clóvis Salgado. Obtuvo un doctorado en música por la Unicamp, realizando labores de investigación en París, Milán, Venecia, Florencia y Roma. Se tituló en Comunicación y Semiótica por la PUC-SP y obtuvo un Bachillerato en Composición por la UFMG. Se perfeccionó en música durante 3 años en los Estados Unidos, en la Performing Arts School de Worcester (Massachusetts). Estudió con Roger Reynolds, Stefano Gervasoni, Richard Bishop, Hans-Joachim Koellreutter, Sergio Magnani, Oiliam Lanna y Silvio Ferraz. Fue becario del CNPq, CAPES, Fapesp y Fapemig. Sus composiciones son frecuentemente interpretadas en su país y en el exterior. En 2009, su obra de cámara fue grabada en los CDs *Guilherme Nascimento – Música de câmara, vols. 1 e 2* (Belo Horizonte: Fundación de Educación Artística). Es autor de los libros *Os sapatos floridos não voam* (São Paulo: Annablume, 2012) y *Música menor* (São Paulo: Annablume, 2005).

### ***Javier Parrado Moscoso***

Compositor e investigador boliviano, titulado por el Conservatorio Nacional de Música de La Paz en Bolivia. Estrenó música de cámara, orquestal, coral y electroacústica en Latinoamérica y Europa. Ha publicado varios artículos sobre la historia de la música en Bolivia desde el siglo XIX y trabajó en varios proyectos de investigación que incluyen desde el canto llano colonial hasta la música boliviana de la primera mitad del siglo XX. Ganó concursos de composición en Salzburgo, Islas Canarias y La Paz.

### **Jesús Villa-Rojo**

Músico integral de acentuada personalidad y múltiples intereses artísticos, Jesús Villa-Rojo trabaja en diversos campos: en creación compositiva, ha firmado un catálogo que abarca cerca de un centenar y medio de títulos encuadrados en casi todos los géneros; en interpretación, ha destacado no sólo como instrumentista de élite, sino también como investigador de recursos técnicos y expresivos del clarinete. Estas experimentaciones han servido también de estímulo para el trabajo de un sinfín de colegas, cuyas obras han tenido cobertura en numerosas ocasiones a través del Laboratorio de Interpretación Musical (LIM), agrupación que el propio Villa-Rojo fundó en 1975 y que desde entonces dirige. Villa-Rojo, también es escritor –además de docente, organizador, divulgador, animador cultural..., y es autor de libros de extraordinaria importancia: *El clarinete y sus posibilidades*, *Juegos gráfico-musicales*, y *Notación y grafía musical en el siglo XX*.

### **Julio Estrada**

Nacido en la ciudad de México en 1943, pues la familia Estrada se exilió de España en 1941. Compositor, teórico, historiador, pedagogo e intérprete, Estrada comenzó sus estudios musicales en México (1953-65), donde estudió composición con Julián Orbón. En París (1965-69), estudió con Nadia Boulanger y Oliver Messiaen, y participó en los cursos y conferencias de Iannis Xenakis. En Alemania, estudió con Karlheinz Stockhausen (1968) y con György Ligeti (1972). Obtuvo un doctorado en Musicología en la Universidad de Estrasburgo (1990-94). En 1974, se convirtió en investigador musical en el Instituto de Estéticas, IIE/UNAM, donde fue nombrado jefe del Proyecto sobre Historia de la Música Mexicana y director de MÚSIIC, Música - Sistema Interactivo de Investigación y Composición, un Sistema musical diseñado por el mismo. Estrada es el primer académico de música en ser nombrado miembro de la Academia de Ciencias de México, así como Investigador Nacional por el Ministerio de Educación Mexicano (desde 1984). Ha creado un seminario en composición en la UNAM, donde enseña Teoría de la Composición y Filosofía de la Composición.

### **Luigi Pestalòzza**

Crítico musical italiano (Milán, 1928 – 2017). Colaborador de *Avanti dell'Unità* e *di Paese Sera*, ha enseñado historia de la música en la *Accademia di Brera*. Fundador del periódico *Il Diapason* (1950), ha publicado importantes ensayos

sobre el siglo XX musical europeo (Schoenberg, Stravinski, Nono, etc.). En 1997 publicó el ensayo *Disordine* (Nuova Ed. 2004).



## Ficha técnica

- 1 – **Como silenciosas gotas de lluvia caen** (2002)  
para contrabaixo e piano/for contrabass and piano/para contrabajo y piano  
Daniele Roccató (contrabaixo/contrabass/contrabajo), Marco Tezza (piano)
  
- 2 – **Arie sospese** (1990)  
para vibrafone e orquestra/for vibraphone and orchestra/para vibrafón y orquestra  
Orchestra Sinfonica di Perugia, Gianni Maestrucchi (vibrafone/vibraphone/vibrafón), Edgar Alandia C.  
(regente/conductor/director) - gravação ao vivo/live recording/grabado en vivo
  
- 3-6 – **Con un intimo adiòs a la hermosura** (2012)  
para piano/for piano/para piano  
Mariana Alandia Navajas (piano)
  
- 7 – **Como una luz de invierno a mi lado** (2008)  
para 6 instrumentos/for 6 instruments/para 6 instrumentos  
Laboratorio de Interpretación Musical, Jesús Villa-Rojo (regente/conductor/director)
  
- 8 – **Rumi** (1980)  
para violoncelo e piano/for cello and piano/para violonchelo y piano  
Vincenzo Cavallo (violoncelo/cello/violonchelo), Patrizio Cerrone (piano)

9 – **Grito!** (1980)

para voz/for voice/para voz

Giulia Peri (soprano), texto/text/texto: Pablo Neruda (fragmento/fragment/fragmento) - gravação ao vivo/live recording/grabado en vivo

10 – **Se me ha perdido ayer, el canto de las estrellas** (1993)

para 5 instrumentos/for 5 instruments/para 5 instrumentos

Ensemble Civica Scuola di Milano, Renato Rivolta (regente/conductor/director)

**Faixas anteriormente lançadas em gravações fonográficas**

(faixa 7) – COMO UNA LUZ DE INVIERNO A MI LADO, CD LIM-BBK C 22 – CD5 “Innovaciones y vanguardia” LIM Madrid **Deposito legal B-32967-2011 SGAE.**

(faixa 8) – RUMI, LP EDIPAN PAN PRCS 20-36 SIAE 1987 “Musicisti Contemporanei” Edgar Alandia C. – Gruppo Strumentale Nuove Forme Sonore, Roma: Chelo Vincenzo Cavallo, Piano Patrizio Cerro.

(faixa 10) – SE ME HA PERDIDO AYER, EL CANTO DE LAS ESTRELLAS, **RICORDI-FONIT CETRA, CD C502 SIAE 1994** “Musica Presente” Ensemble Civica Scuola di Milano.

Este livro foi produzido pela Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais – EdUEMG em fevereiro de 2020.

O texto foi composto em Minion Pro, fonte projetada por Robert Slimbach, e Myriad, família de fontes concebida por Robert Slimbach, Carol Twombly, e a equipe de design da Adobe Systems.

Para obter mais informações sobre outros títulos da EdUEMG, visite o site: **[eduemg.uemg.br](http://eduemg.uemg.br)**.

Centro de Registro  
Centro de Música Contemporânea



UNIVERSIDADE  
DO ESTADO DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA

