

Perspectivas para análise de composições interculturais na música contemporânea a partir dos anos 1960

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Potiguara Curione Menezes
Universidade de São Paulo – poti@usp.br

Resumo: O presente artigo trata da música erudita contemporânea que se inter-relaciona de diversas formas com outras culturas musicais. O propósito principal é discutir questões conceituais e metodológicas relativas à abordagem analítica do repertório mencionado. Para isso, é proposta uma discussão em torno dos principais conceitos encontrados nas obras de diversos autores, endereçadas a este tema. A principal conclusão é que ainda não há um linha metodológica comum nesta área. Por isso, deve-se construir uma metodologia específica pautada nos principais pontos compartilhados por tais estudos, além da adequação ou criação de uma nova terminologia.

Palavras-chave: Inter-relação cultural, Música contemporânea, Tradições musicais, Análise musical, Terminologia.

Perspectives for Analysis of Intercultural Compositions in Contemporary Music from 1960s

Abstract: This article deals with the contemporary art music which is interrelated in various ways with other musical cultures. The aim is to discuss conceptual and methodological issues related to the analytical approach of that repertoire. Thus, we propose a discussion of the key concepts found in the works addressed to this topic by several authors. The conclusion is that there is no mainstream of methodological approach in this field yet. Therefore, it must be built a specific methodology guided by the main points shared by those studies. And also the adequacy or the creation of a new terminology should be done.

Keywords: Cultural interchange, Contemporary music, Music traditions, Methodology, Terminology.

1. Introdução

Compositores sempre estiveram – e continuam – à procura de novas ideias para expressar sonoramente suas aspirações artísticas. Tanto fontes musicais, quanto extra musicais puderam inspirar e/ou pautar suas composições. Podemos ouvir exemplos onde a música de compositores, períodos, regiões, tradições, ou linguagens distintas são referenciadas em diversas práticas composicionais. Sabemos também que a filosofia, a matemática, a literatura, as artes plásticas e a natureza – para citar apenas algumas – serviram como alicerces criativos para a composição de muitas obras musicais. Da mesma maneira, a música de outras tradições culturais, diferentes da chamada música erudita ocidental, também desempenharam papel significativo na criação de novas expressões sonoras.

É sabido que a incorporação de elementos de diferentes culturas na música erudita é uma prática deveras antiga. Ao menos nos últimos 200 anos, compositores buscaram inspiração nas mais diversas tradições musicais. Em períodos distintos, muitas tendências foram criadas, bem como controvérsias apontadas, relacionadas a estas práticas. Mesmo

assim, na atualidade, compositores continuam banhando-se fontes como essas para criar suas obras – em maior ou menor grau e de diferentes maneiras, é claro. No entanto, nunca houve na história da música ocidental tamanha infinidade de possibilidades, tanto criativas, quanto estéticas convivendo ao mesmo tempo no campo da composição.

Existem estudos sobre o tema acima mencionado em diversas áreas – como, por exemplo, a sociologia, a antropologia, a teoria cultural, a etnomusicologia e a musicologia. No entanto, no campo da desta última, os trabalhos abordam geralmente recortes temporais que enquadram apenas até meados do século passado. Há relatos consistentes sobre o orientalismo, nos séculos XVIII e XIX, sobre o nacionalismo, nos séculos XIX e início do XX. Mesmo o modernismo da primeira metade do século XX. Todos esses foram, e continuam sendo, extensamente debatidos em livros publicados a este respeito.

Porém, uma infinidade de formas inéditas de relações entre a música erudita contemporânea e diversas tradições culturais foram criadas, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Tais relações destacam-se, principalmente, pela utilização de novas técnicas e estratégias composicionais – em sua maioria, desenvolvidas durante o período das vanguardas artísticas – e de novas tecnologias, surgidas nos últimos 50 ou 60 anos – como os computadores e os recursos digitais de gravação, processamento e difusão de áudio e vídeo – e o avanço de áreas do conhecimento como a etnomusicologia. Esse fenômeno foi ainda pouco abordado pelos estudiosos, até presente momento, principalmente no Brasil.

Este artigo está inserido em nossa pesquisa de doutorado que está voltada para o repertório pós-tonal, criado por compositores brasileiros, a partir da segunda metade do XX. Em tal pesquisa, queremos investigar como elementos da manifestação cultural se refletem nos parâmetros da nova composição, seja conceitualmente, como materialmente.

O propósito principal do presente texto é discutir questões conceituais e metodológicas relativas à abordagem analítica do repertório supra mencionado. Quais os principais conceitos envolvidos na discussão dessas composições? Quais terminologias são mais adequadas para caracterizá-las? Quais aspectos específicos deveríamos enquadrar para lidar com tal relação entre elementos culturais? Como criar uma metodologia de análise para este repertório?

2. Discutindo terminologias: músicas de outras tradições culturais

Gostaríamos de propor duas questões iniciais em relação à terminologia a ser aplicada na discussão do referido repertório: como definir os tipos de músicas inter-relacionados com as composições eruditas nas quais se está interessado? Que terminologia utilizar em referência a elas? Para isso, vejamos um pouco das terminologias utilizadas por alguns autores.

O musicólogo e compositor Charles Seeger aponta quatro categorias referindo-se a outras culturas musicais, que o etnomusicólogo Dale A. Craig (1986) descreve a seguir:

“**Art, or cultivated, music** includes advanced musics of Oriental high cultures. **Folk music** includes Asian music of the people as well as the music of European villages and rural areas. **Tribal music** includes that of the earliest peoples to occupy Vietnam, India, Oceania, Australia, Africa, Alaska, and the Americas. **'Popular'** means just what it says: we cannot have a rigid definition, but we could include within it commercially successful music” (CRAIG, 1986, p.17 – grifo nosso).

Seeger tenta definir as mesmas tradições musicais incorporadas pela música erudita nas quais estamos interessados, apesar do emprego um tanto inadequado do termo *tribal music* – que bem poderia ser substituído por *traditional music*. Porém, ainda não encontramos aqui uma terminologia que consideremos apropriada para nossos fins.

Em seu livro, Elliot Schwartz e Daniel Godfrey (1993) usam a palavra *non-Western music* para designar as músicas de outras tradições que *influenciaram* (sic) os compositores eruditos no século XX. O termo é utilizado em oposição a *Western*, com uma conotação musical e não geográfica. Portanto, na visão dos autores, a definição de *non-Western music* se dá por exclusão e abrange toda a música exterior ao “established set of musical practices and expectations; these include jazz, popular idioms, and most important here, the so-called classical or concert music that prevails in the [westernized] metropolitan centers (...) today” (SCHWARTZ, 1993, p.194).

Em designação às mesmas relações musico-culturais, o termo *world music* ou *música do mundo* é empregado pelo musicólogo Appolinaire Anakesa Kululuka (2002, p.56). Segundo o autor, tal termo foi utilizado em referência a diversos tipos de música e teve seu sentido ampliado desde sua criação. Inicialmente o termo foi aplicado em substituição a várias expressões, como *músicas extra europeias*, *músicas extra ocidentais*, *músicas exóticas*, *músicas primitivas* e *músicas étnica* (sic). Finalmente, a partir do final dos anos 1990, a designação *música do mundo* englobaria em sua definição as músicas não ocidentais de diversas tradições musicais – *culta*, *popular* e *tradicional*.

Ao analisar o trabalho de quatro compositores asiáticos – Chou Wen-Chung, Isang Yun, Toru Takemitsu e José Maceda – Francisco F. Feliciano (1983) denota que as

obras desses criadores são por muitas vezes permeadas por elementos culturais de seus locais de origem. Isso seria visível através de “musical features that show the influence not only of native traditional music but also philosophy, ways of life, attitudes (...)” (FELICIANO, 1983, p.2). Desse modo, o autor abarca sob o termo *tradicional music*, tanto as *refinadíssimas músicas de corte urbana* (sic) comuns na Ásia oriental – principalmente no Japão, China e Coreia –, como as *músicas antigas não urbanas* (sic) encontradas no sudeste asiático.

De diferentes maneiras, todos os termos acima discutidos buscam uma definição, em uma só palavra ou expressão, que englobe as músicas de outras culturas que dialogaram com música erudita no decorrer do século XX – o que não é uma tarefa fácil. Porém, o emprego de qualquer uma dessas terminologias nos parece problemático de algum modo, para nosso propósito. O termo *non-Western* trás em si uma referência geográfica que pode causar confusão. A expressão *world music* desgastou-se, pela variedade e pelo excesso de utilização no mercado cultural, adquirindo conotações que podem ser vistas negativamente – por sua associação com a música comercial. *Tradicional music* é um excelente termo para designar as músicas de tradição oral, porém não abrange em sua definição atual, por exemplo, a música culta asiática. Além disso, não nos parece uma boa saída, abarcar todas essas músicas sob nenhum termo que expresse uma ideia de unidade ou similaridade. Portanto, uma saída talvez seja adotar, em detrimento aos termos mencionados anteriormente, *música de outras tradições culturais* – doravante, abreviadamente, *outras tradições* ou *outras culturas*.

3. Perspectivas analíticas dos processos de inter-relação de outras tradições musicais no repertório erudito contemporâneo

Uma vez discutidas as questões sobre a definição dos tipos de tradições culturais musicais que se quer relacionar com a música erudita, podemos propor duas novas questões: Quais processos estão envolvidos nas inter-relações dessas tradições e de que maneira eles ocorrem? Como denominar tais processos? Como referir-se a este repertório?

Tentaremos encontrar respostas para as indagações acima a partir das diferentes perspectivas de estudos no campo da musicologia, pois encontramos autores que abordam tal tema, crítica e analiticamente. Vejamos brevemente algumas delas.

O compositor Silvio Ferraz apresenta uma perspectiva conceitual interessante, que poderíamos entender como uma intertextualidade criativa. O autor batiza de *reescritura* o processo de composição pautado ou inspirado em outras obras musicais e denota o caráter bicentenário dessa prática de visitar outras músicas e modificá-las, citando uma variedade

de autores, como Bach, Mozart, Webern, Berg, Sciarrino e a si próprio. Para Ferraz, a *reescritura* pode tomar por base qualquer tipo de música - obras recentes, obras próprias ou mesmo músicas de outras culturas. Nossa evocação da ideia de uma intertextualidade criativa justifica-se, pois os criadores se aproximariam das músicas pré-existentes por questões de afinidade. “Poeticamente seria como ser atraído por uma música de outra cultura e querer reescrevê-la, porém explorando não sua forma aparente, mas tentando extrair dela aquelas forças que nos atraíram” (FERRAZ, 2008, p. 3).

O musicólogo Joseph N. Straus utiliza a teoria literária (*anxiety of influence*) de Harold Bloom como ferramenta conceitual para discutir obras de A. Schoenberg, A. Webern, A. Berg, B. Bartók e I. Stravinsky. A abordagem do autor tenta demonstrar relações intertextuais dos processos compositivos de peças desses compositores com tradições passadas. Para isso, Straus descreve a existência de procedimentos comuns entre estes cinco grandes nomes, apesar das divergências estéticas de suas obras. Tais técnicas composicionais seriam: *motivization, generalization, marginalization, centralization, compression, fragmentation, neutralization, symmetricization* (STRAUS, 1990, p.17). O musicólogo aponta que, especialmente no caso de Bartók, tais estratégias voltaram-se principalmente para a música tradicional. Nessa visão conceitual, o intercâmbio entre as outras culturas e a música erudita foi colocado sob as vestes da *influência*.

Outro texto que utiliza o termo *influece* é o livro de Schwarz & Godfrey (1993). Esses autores enxergam o diálogo entre a música erudita e as outras culturas musicais também como uma questão de *influência*. Segundo eles, *a influência das culturas não ocidentais* (sic) abriram caminho para expansão da composição contemporânea através do abarcamento dos sons, estilos, métodos, instrumentos, sistemas de afinação, rituais de performance e função musical dessas culturas.

Primeiramente - na análise das obra de Charles Ives - o musicólogo Peter Burkholder (1994) cunhou o termo *musical borrowing* para designar o método composicional que utiliza músicas pré-existentes. Em seguida, o autor desenvolveu o conceito ao ponto de propor o estudo do *empréstimo musical* como disciplina musicológica. Logo, há muitos trabalhos que utilizam tal termo, para designar a presença de elementos de outras tradições na música contemporânea, bem como para criar classificações de tipos desses procedimentos.

Outra visão interessante é a do filósofo e musicólogo Peter Szendy, que cunha o termo *apropriação*, em referência as relações que se podem estabelecer no fazer-ouvir musical na contemporaneidade: “... I can *copy* (plagiarize, steal, divert) music; I can *rewrite* (adapt, arrange, transcribe) it; I can, finally and especially, *listen to it*. Schematically, I’ll take

the risk of regrouping these three possibilities under the generic term *appropriation*” (SZENDY, 2008, p.8). Similarmente ao termo assinalado por Burkholder, tal palavra também foi utilizada por outros autores, para notar as inter-relações culturais que estamos discutindo.

Anakesa Kululuka aponta que as músicas de outras tradições tornaram-se crescentemente presentes nas pesquisas científicas, nas universidades e nos conservatórios, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Como parte desse fenômeno, compositores eruditos se lançaram ao encalço de "toda sorte de receitas para nutrir e enriquecer seus imaginários" (KULULUKA, 2002, p.70 – trad. nossa). Nesse percurso, criaram-se obras musicais que, segundo o autor, apresentam tipos distintos de *sincretismo musical*, aos quais ele aplica quatro categorias de relação entre as culturas musicais nos domínios da *influência* e da *afinidade* (sic): de ordem técnica, de ordem estética, de ordem instrumental e de ordem filosófico-ideológica. Em seguida, Kululuka apresenta uma cronologia desse sincretismo e ressalta alguns de seus múltiplos reflexos. Tais domínios poderiam ser percebidos em diversos aspectos musicais, como na organização do tempo musical, no conceito de timbre, na aplicação de técnicas – como a heterofonia e polirritmia –, no uso de diferentes modos, na improvisação, na teatralidade e na repetição, por exemplo.

Tratando das relações entre as música da Ásia oriental e do ocidente a partir da segunda metade do século XX, a musicóloga Yayoi Uno Everett demonstra a importância de investigar “o contexto, as perspectivas e estratégias que delinearão o entendimento da música erudita que cruza as tradições culturais (...)” (EVERETT, 2004, p.11 – trad. nossa). Para isso, a autora se questiona sobre qual o contexto histórico em que tais tradições começaram a se fundir, quais perspectivas poderiam-ser delineadas ao analisar *composições interculturais*, quais as novas estratégias composicionais empregadas neste tipo de síntese e como tais práticas musicais se diferenciam das práticas anteriores, pautadas no *exotismo* (sic). Assim, Everett nos oferece uma visão geral sobre o fenômeno, que caracteriza como sendo *transcultural*, “um processo de transformação cultural marcado pelo entrada de novos elementos culturais e a perda ou a alteração de elementos existentes” (EVERETT, 2004, p.1 – trad. nossa). Pautada numa perspectiva semiótica, a musicóloga diferencia basicamente três níveis de relação entre estes universos musicais: *tradução*, *sincretismo* e *síntese*. Além disso, ela descreve sete *estratégias composicionais* (sic) – encontradas no repertório analisado – e classifica-as como subdivisões destas três categorias.

Nessa seção, vimos sucintamente diversos vieses com os quais os autores examinaram os processos que inter-relacionam as práticas musicais eruditas com as de outras tradições. Alguns enxergam tal fenômeno de uma maneira que aproximam-nos da

intertextualidade, outros de um processo semiótico, outros ainda o observam a partir de perspectivas teóricas individualizadas. Porém, podemos observar pontos tangenciais aos distintos enfoques desses autores. Por exemplo, Ferraz e Kululuka apontam como aspectos de *afinidade* abririam novos caminhos para a música contemporânea. Schwartz & Godfrey e Straus reportam os domínios da *influência* das outras culturas na música erudita. Kululuka e Everett descrevem, respectivamente, os tipos de *sincretismo* e os níveis de *síntese* resultantes desses encontros culturais.

No entanto, do mesmo modo como notamos na seção anterior, é preciso ter em mente que muitos dos termos empregados na discussão de todo esse processo trazem consigo uma problemática. Geralmente, esses problemas originam-se de um sentido de fluxo unidirecional na descrição do diálogo estabelecido entre as composições eruditas e as outras culturas que essas palavras possam carregar, como nos casos dos termos *influência*, *empréstimo* e *apropriação*. No entanto, a escolha da terminologia, conceitual e técnica, deve procurar pautar-se no caráter bilateral e dinâmico de tais inter-relações. Portanto, o termo *composição intercultural* apresente-se talvez como uma forma adequada de expressar a ideia desejada de *intercâmbio cultural*.

4. Considerações finais

No correr deste artigo, vimos a importância da definição dos tipos de música envolvidos, bem como do cuidado na designação de termos para uma discussão analítica de nosso tema. Observamos também, as diferentes perspectivas sobre os processos de inter-relação da música erudita com outras tradições musicais e algumas maneiras com as quais isso levou a criação ou o emprego de conceitos para sua investigação. Contudo, não detectamos um enfoque dominante, nem tampouco uma utilização rigorosa e compartilhada das terminologias utilizadas para designar esses processos.

Portanto, na ausência de um cânone de análise do *repertório intercultural* erudito, faz-se necessário construir metodologias e terminologias a partir da discussão dos principais estudos que se possam encontrar a respeito deste tema. Nesse sentido, torna-se fundamental a consciência da diversidade de conceitos e termos já empregados nessa discussão – como os conceitos de *influência*, *empréstimo*, *apropriação*, *incorporação*, *sincretismo* e *fusão* – ao menos como ponto de partida.

Sabemos que nenhuma terminologia pré-estabelecida jamais será, por si só, abrangente o suficiente para definir a infinita gama de processos e estratégias que os

compositores podem criar para inter-relacionar suas músicas com outras tradições musicais. Porém, como o próprio Burkholder alerta, “what may appear to be a unique procedure or an unusual reliance on borrowed material in the music of one composer, repertoire, or genre may only represent an extreme case of a more widely shared procedure or tendency to use existing music” (BURKHOLDER, 1994, p.858). Deste modo, acreditamos que as discussões e definições dos termos e classificações designadas durante a análise de um determinado repertório podem, em determinados casos, mostrar o caminho para outras.

Todavia, embora haja uma disparidade conceitual e terminológica entre a maioria dos trabalhos aqui abordados, existem três eixos comuns a quase todos eles que podemos destacar, independentemente da perspectiva. Primeiro, a importância da investigação do contexto histórico e cultural onde ocorre o diálogo entre essas tradições musicais. Segundo, a observação cautelosa dos reflexos nos aspectos musicais desses intercâmbio. Terceiro, o estudo das estratégias composicionais propriamente ditas. Assim, os três tornam-se pontos chave no delineamento da metodologia analítica a ser seguida para o entendimento de todos os processo de inter-relação cultural mencionados.

Estamos convictos de que para uma interpretação mais profunda e crítica deste repertório é necessário levar em conta a complexidade de todas essas inter-relações culturais e musicais aqui previamente discutidas, que não devem ser passíveis de interpretação simplista.

Referência

- BURKHOLDER, J. Peter. The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. *Notes*, v.50, n.3, p.851-70, 1994.
- CRAIG, Dale A. Trans-Cultural Composition in the 20th Century. *Tempo (New Series)*, n.156, p.16-18, 1986.
- EVERETT, Yayoi Uno. Intercultural synthesis in postwar Western art music: historical contexts, perspectives, and taxonomy. In: EVERETT, Yayoi Uno, LAU, Frederick (Org.). *Locating East Asia in Western Art Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. Capítulo I.
- FELICIANO, Francisco F. *Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in Their Works*. Quezon City: Detroit: New Day Publishers, 1983.
- FERRAZ, Silvio. A fórmula da reescritura in: *III seminário de música, ciência e tecnologia - sonologia*. São Paulo: LAMI/USP, 2008.
- KULULUKA, Apollinaire Anakesa. La World Music Savante: Une Nouvelle Identité Culturelle de la Musique Contemporaine? *Musurgia*, v.9, n. 3/4, p.55-72, 2002.
- SCHWARTZ, Elliott, GODFREY, Daniel. *Music since 1945: Issues, Materials, and Literature*. New York: Schirmer Books, 1993.
- STRAUS, Joseph N. *Remaking the past: Musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- SZENDY, P., NANCY, J. L., EBRARY, I., MANDELL, C. *Listen a History of Our Ears*. New York: Fordham University Press, 2008.