

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade

*Conversations with non-Western music:
from the twentieth century composition to
the formation of the musician of our time*

por Ana Luisa Fridman

RESUMO

Neste artigo estudaremos as influências de procedimentos da música não ocidental na obra de compositores do século XX, propondo que influências semelhantes possam ser estendidas à formação do músico da atualidade. Com este foco, partimos da amostragem de procedimentos utilizados por Claude Debussy e Steve Reich para a proposta de um exercício de improvisação a partir de uma canção africana. A aplicação de propostas semelhantes à amostrada no artigo visa contribuir para a utilização de linguagens multiculturais na formação do músico.

Palavras-chave *música não ocidental, composição, formação musical*

ABSTRACT

In this article we will study the influences of non-Western music procedures in the works of twentieth century composers, proposing that similar influences may be extended to the formation of the musician of our time. With this focus, we start from samples of procedures used by Claude Debussy and Steve Reich to then propose an improvisation exercise based on an African song. The application of similar proposals intends to contribute to the use of multicultural languages in the music training.

Keywords *non-Western music, composition, music training*

Introdução às conversas

“Se houvesse uma nova versão da música, esta não viria do ocidente, mas sim do oriente!” (GRIFFITHS, 1994, p.116)

O que há na música do oriente que tanto fascina o mundo ocidental?

Aspectos como os estados de imersão na performance – tratada muitas vezes como ritual –, a noção de tempo circular na prática da improvisação, os materiais expressivos, a riqueza timbrística, os procedimentos rítmicos e a integração corpo/música, entre outros, tem encantado músicos e estudiosos do mundo ocidental de proveniências múltiplas, a começar pelos compositores europeus do início do século XX. Materiais e procedimentos musicais do mundo não ocidental passam a influenciar a música ocidental nos primórdios do século passado, trazidos à Europa através de mostras culturais, feiras, criação de museus e eventos que divulgaram a cultura oriental no ocidente.

Nesse contato com a cultura oriental muitas contribuições importantes foram feitas aos procedimentos musicais encontrados a partir do trabalho dos compositores europeus do século XX. Constatamos que muitos destes procedimentos existem até hoje em contextos musicais diversos, sendo ampliados no contexto de formação do músico da atualidade, segundo observações que faremos ao final de nosso artigo.

Conversas com a música não ocidental

Quando nos referimos ao percurso histórico da música erudita europeia verificamos que, apesar da influência oriental existir antes do início do século passado, o contato e a interação com materiais e procedimentos utilizados na música não ocidental² intensifica-se a partir do começo do século XX.

Especialmente na França, houve um contato dos compositores com a música que estava fora da hegemonia germânica, vindo tanto por compositores que migraram da Europa oriental para o ocidente (como Béla Bartók [1881-1945], da Hungria e Igor Stravinsky [1882-1971], da Rússia) no período da primeira guerra mundial, quanto pelo contato com culturas ancestrais, como as da Índia, África e Indonésia. Esse contato foi possível tanto pelo advento do fonógrafo – em que compositores como

1 “If there were to be a new release in music, it would come not from the west but from the east”

2 Para este artigo, ao falarmos de música não ocidental, referimo-nos à toda música fora do contexto da música europeia que, desde o século XIX, configurava em uma hegemonia de percurso da música erudita com predominância germânica.

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade

Béla Bartók saíram em “pesquisa de campo”, utilizando o aparato para registros de música folclórica da Europa ocidental, da Índia e da África – quanto em iniciativas como a Exposição Universal de Paris, em 1889 e acervos e coletâneas da música não ocidental que começaram a se propagar a partir dessa iniciativa, período que também marca o início dos estudos da *Etnomusicologia*.

Acima de tudo, os compositores das nações latinas e eslavas – França, Espanha, Itália, Rússia e países da Europa Oriental – lutavam para livrar-se da influência germânica. Durante uma centena de anos ou mais, mestres austríacos e alemães haviam conduzido a marcha da música em direção a regiões remotas de harmonia e forma.[...] Assim, Debussy e Satie começaram a buscar uma saída das imponentes fortalezas do sinfonismo beethoveniano e da ópera wagneriana. (ROSS, 2009, p.91)

Ao nos reportarmos à música não ocidental, até pela vasta amplitude do termo (incluindo, em um segundo período, a música afro-americana que influenciou o jazz, os ritmos cubanos e o samba no Brasil, entre outros), é comum associar esta música a contextos unicamente vinculados à música folclórica, de caráter oral e popular. Sem excluirmos essa possibilidade, acrescentamos também à música não ocidental sistemas elaborados, nos quais encontramos estruturas bastante complexas, como as talas da música indiana, a riqueza timbrística da orquestra de gamelão javanês, as polirritmias africanas e as diversas configurações escalares fora do sistema tonal, incluindo desde as configurações pentatônicas até as configurações que trabalham os micro-tons em escalas com mais de vinte notas.

Dentro de seu contexto histórico, considerando os caminhos que a música ocidental vinha percorrendo até então, podemos dizer que o contato com a cultura não ocidental foi uma importante expansão territorial para além das fronteiras da música europeia ocidental. Neste contexto, os compositores saíram em busca de materiais e procedimentos que pudessem enriquecer seus processos criativos, sendo que muitas de suas obras ilustram claramente a influência da música não ocidental. Os compositores que receberam esta influência trabalharam cada qual a seu modo, recriando e expandindo materiais musicais encontrados na cultura não ocidental em sua obra, em um processo que aqui chamamos de “conversas” musicais.

Para descrever alguns procedimentos e materiais utilizados pelos compositores do século XX que foram influenciados pela música não ocidental, vamos adotar a seguinte terminologia, combinando definições de Béla Bartók, Vincent Persichetti, David Locke e Stefan Kostka:

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade

Aspectos relativos à utilização de configurações escalares³

Politonalidade: aqui vamos considerar tal fenômeno como a utilização simultânea de dois ou mais centros tonais. É interessante verificar que Bartók aplicava este termo para definir qualquer procedimento que trabalhasse com mais de um centro, incluindo também as configurações escalares modais.

Polimodalidade: utilizaremos esse termo para a utilização simultânea (polimodalidade vertical) ou sucessiva (polimodalidade horizontal) de várias configurações escalares modais sob o mesmo centro.

Cromatismo modal: termo que utilizamos quando a configuração resultante da polimodalidade simultânea (dois modos sob o mesmo centro em duas ou mais vezes distintas ouvidas simultaneamente) tem por resultante, pela adição das notas dos dois modos, uma configuração escalar cromática.

Poliescalar ou *policonfigurativo*: termo criado para abarcar a diversidade de configurações escalares utilizadas pelos compositores do século XX. Como exemplo temos a escala hexafônica, os *modos de transposição limitada* e a escala octatônica, entre outras possibilidades. Também utilizaremos este termo em fenômenos simultâneos ou sucessivos.

Aspectos relativos à construção rítmica⁴

Métricas combinadas: procedimento de caráter sucessivo/horizontal que envolve a mudança de acentuação rítmica no decorrer de uma peça. Tais mudanças podem ser evidenciadas tanto por acentuações marcadas em uma mesma fórmula de compasso como na troca de fórmulas de compasso durante a peça.

Assimetria: termo que se refere à utilização de compassos de numerador ímpar, como 5/8, 11/8, 7/4, que sugerem uma pulsação resultante de proporções irregulares.

Polimetria: definimos a polimetria como qualquer fenômeno rítmico em que se possa distinguir auditivamente a utilização simultânea de mais de uma fórmula de compasso, sendo este então um fenômeno restrito ao aspecto vertical. Há vários tipos de polimetria, sendo a *defasagem*⁵ um exemplo deste procedimento.

3 Aqui combinamos as definições de Béla Bartók (BARTÓK *apud* SUCHOFF, 1976, p.354) e Vincent Persichetti (PERSICHETTI, 1985, p. 257). A utilização de eventos simultâneos e sucessivos na *polimodalidade* e os termos *poliescalar* e *policonfigurativo* são termos adaptados em definições que julgamos necessárias para este trabalho.

4 Neste item combinamos as definições de David Locke (LOCKE, 1998, p.123) e Stefan Kostka (KOSTKA, 2006, p.117), também com adaptações específicas para este trabalho.

5 A defasagem rítmica é um procedimento que consiste em um cânone gradual feito a partir de duas ou mais camadas onde uma estrutura rítmica permanece estática e outra mantém o mesmo padrão rítmico, mas afasta-se para depois reencontrar a voz que fica fixa (no cânone as camadas nunca se encontram).

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade

Polirritmia: também um fenômeno relacionado ao aspecto vertical, onde também será possível detectar dois ou mais padrões rítmicos ocorrendo simultaneamente, mas todos estarão baseados em uma mesma fórmula de compasso. É bastante frequente a utilização de quiáteras nos procedimentos polirrítmicos, como os encontrados na música africana em geral, podendo haver também uma série de combinações possíveis para este procedimento.

Da composição no século XX

Claude Debussy (1862-1918), um dos pioneiros desta incursão pela música não ocidental, expandiu configurações escalares a partir de configurações encontradas na música não ocidental, entre outros materiais e procedimentos utilizados pelo compositor. Debussy foi influenciado pelas configurações escalares octatônicas que alternavam tons e semitons, utilizada por Rimsky-Korsakov (1844-1908), e provavelmente conheceu a escala hexafônica de tons inteiros através da obra de Mikhail Glinka (1804-1857), (ROSS, 2009, p.101). Aliados às configurações escalares de Bali e Java, Debussy combinou estes elementos de forma única.

Béla Bartók, de origem húngara e Maurice Ravel (1875-1937), de origem basca, cada qual a seu modo buscaram suas origens em sua própria música. Longe de se atarem ao papel de pesquisadores do folclore, Bartók e Ravel utilizaram suas pesquisas etnográficas para criar, como Debussy, leituras únicas deste material musical. Bartók utilizou a assimetria rítmica e a métrica combinada das canções do folclore húngaro, expandiu as configurações escalares modais em estruturas polimodais e também sofreu influência das polirritmias encontradas na música africana. Igor Stravinsky sofreu influências semelhantes às de Bartók, mas sua contribuição no aspecto rítmico, com a utilização de ostinatos, mudanças de acentuação, polimetrias e polirritmias, foi marcante em sua obra.

Em um segundo momento de influência da música não ocidental no trabalho dos compositores do século XX, já na época da segunda guerra mundial, temos o francês Olivier Messiaen (1908-1992), que fez parte dos autores que trabalharam com a tonalidade expandida, como Bartók e Stravinsky. Messiaen acrescentou ao seus escritos sobre suas técnicas composicionais uma compilação sobre os *modos de transposição limitada*, baseado nos modos gregos, nos estudos sobre as configurações escalares utilizadas pelos compositores do início do século XX e em estudos que realizou a partir da música de Bali, Índia, Japão e dos Andes.

A partir da iniciativa de Charles Seeger (1886-1979), que em 1912 fundou o primeiro departamento de música na universidade de Berkeley, Califórnia, foi possível estudar a música não ocidental pela primeira vez em um contexto acadêmico (ROSS, 2008, p.501). Henry Cowell (1897-1965) foi um dos primeiros compositores a se

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade

beneficiar destes estudos neste contexto, utilizando o koto⁶ e a flauta sakuhachi japoneses e o gamelão javanês, entre outros, em seus trabalhos.

Como último exemplo, mas muito longe de fechar a lista de compositores que foram influenciados pela música não ocidental, temos o americano Steve Reich (1936-), que se utilizou da polirritmia, influenciado pela música africana ganense, além de utilizar o procedimento rítmico da *defasagem* a partir de experimentos com a fita magnética. A sistematização de procedimentos como a polirritmia e a defasagem é marcante na obra de Reich.

*Surge então a questão de como, em geral, este conhecimento da música não ocidental pode influenciar o compositor. A influência menos interessante, a meu ver, é imitar o som de algumas das manifestações da música não ocidental. [...] Alternativamente, pode-se criar uma música de sonoridade própria, construída à luz do conhecimento que o compositor possui sobre estruturas da música não ocidental.*⁷ (REICH apud HILLIER, 2002, p.70)

É importante observar que os compositores do século XX fizeram muito mais do que apenas incorporar a sonoridade da música não ocidental em seus trabalhos, como nos menciona Steve Reich. A seguir, vamos fazer uma pequena amostragem deste processo em obras de Claude Debussy e Steve Reich. Ressaltamos que os exemplos citados neste artigo representam apenas uma pequena amostragem dessa influência, havendo portanto outros compositores que fizeram parte direta ou indiretamente do processo de contato com a música não ocidental.

Debussy e a expansão de configurações escalares

*Todos que conhecem a música de Debussy reconhecem uma peculiar “sonoridade de Debussy” que não é uma qualidade única, mas muitas delas; a sonoridade do estilo de Debussy, na maioria dos seus trabalhos é harmonia, instrumentação, textura, timbre. Todas combinadas com mais ou menos intensidade*⁸. (DEVOTO in: TREZISE (Ed.), 2003, p.186)

6 Instrumento bastante popular no Japão, composto de uma caixa de ressonância com diversas cordas, semelhante a uma grande cítara.

7 “The question then arises as to how, if at all, this knowledge of non-Western music influences a composer. The least interesting form of influence, to my mind, is that of imitating *sound* of some non-Western music. [...] Alternatively, one can create a music with own’s sound that is constructed in the light of one’s knowledge of non-Western *structures*.”

8 “Everyone who knows Debussy’s music recognizes a distinctive “Debussy sound” that is not a single quality but many; the sound of Debussy style in most of his Works is harmony, instrumentation, texture, timbre. All to greater or lesser extent.”

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade

Enquanto na música não ocidental os temas eram frequentemente baseados em uma ou duas configurações escalares, Debussy se utiliza de várias combinações de configurações escalares ao mesmo tempo, que definimos como *policonfigurações*.

Tomando como exemplo a peça *Syrinx*, escrita para flauta solo, a combinação das várias configurações escalares cria uma atmosfera timbrística caracterizada por suas aproximações ornamentais sinuosas, que podem nos remeter ao canto oriental. Também nesta peça, assim como em várias peças de Debussy, verificamos uma atmosfera harmônica inusitada, considerando que cada configuração escalar pode determinar um campo harmônico provável. Ao apresentar o tema de *Syrinx*, já nos deparamos com uma configuração escalar expandida. Poderíamos dizer que o autor se utiliza de uma escala cromática para criar o tema da peça, mas faltam duas notas para tal afirmação ser completa (as notas ré e mib). Outras análises citam a escala octatônica como base do tema, que tampouco se completa pela omissão da nota mib (também no tema não está a nota sol, mas esta será citada em complementação ao tema nos compassos que seguem). Uma das configurações escalares também provável do tema poderia ser uma expansão do modo eólio, com uma 4ª aumentada (sib do reb **mi** fa solb lab), também conhecida por escala menor húngara e utilizada em muitas peças de Béla Bartók.



Figura 1 - Claude Debussy, tema de Syrinx

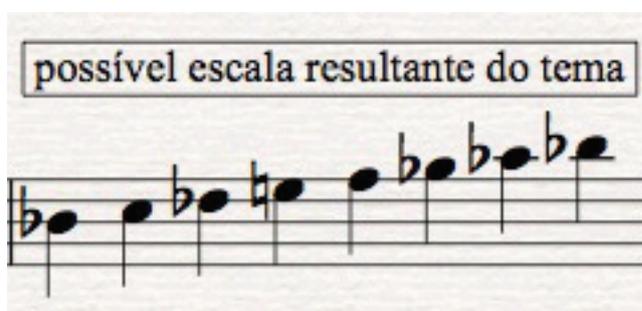


Figura 2 - Syrinx, escala resultante do tema

À exemplo da utilização de várias configurações escalares, resultando em uma combinação que nos proporciona uma sonoridade única, tão característica de Debussy, ressaltamos as seguintes configurações, também encontradas em *Syrinx*:

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade



Figura 3 - Syrinx, compasso 4

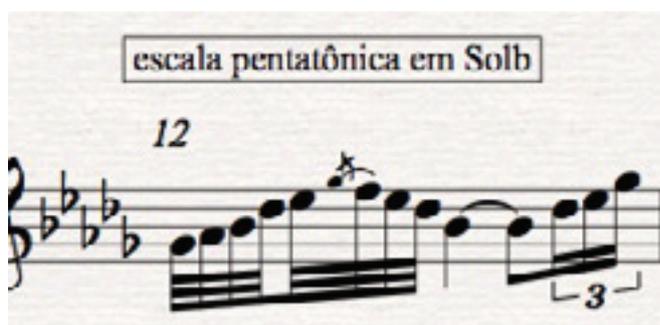


Figura 4 - Provável configuração escalar do compasso 4



Figura 5 - Syrinx, compasso 12, configuração pentatônica

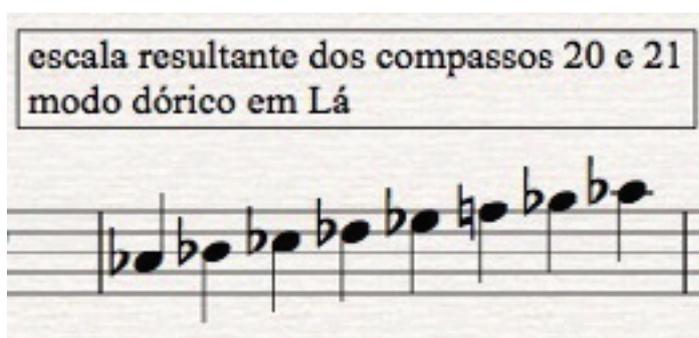


Figura 6 - Syrinx, compasso 20 e 21

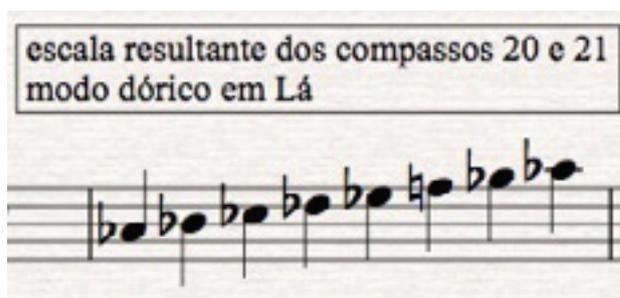


Figura 7 - Configuração modal dos compassos 20 e 21

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade

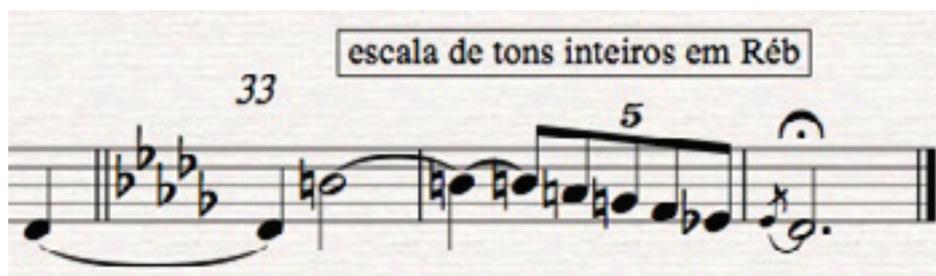


Figura 8 - Configuração escalar de tons inteiros, compassos 33 à 35

É importante notar que *Syrinx* traz, assim como em outras peças de Debussy, elementos da harmonia tonal, que o autor também combina de forma única. Sendo esta uma peça para flauta solo, muitas vezes ouvimos alusões ao trítono e arpejos dominantes que servem como polarização ao material escalar apresentado em seguida, como este trecho que precede uma configuração escalar pentatônica (Fig. 5):

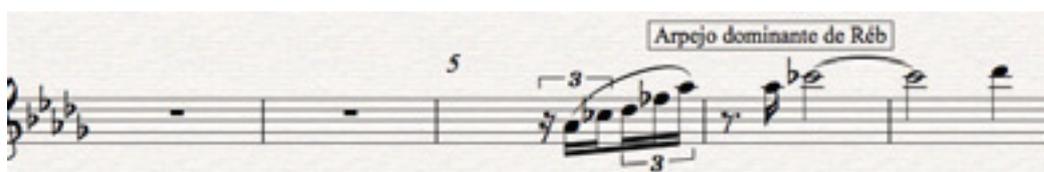


Figura 9 - Arpejo dominante que polariza a configuração pentatônica em Sol b (Fig.5)

Steve Reich e a expansão de procedimentos rítmicos

*O processo implícito nas primeiras obras de Reich consistia na repetição simultânea de duas ou mais vozes com um padrão auto-ajustável de mudança. Normalmente isso consistia em um padrão melódico/rítmico, que, em um dado momento, parecia fixo ou estático, embora cheio de energia. Através de várias técnicas, um processo de mudança gradual era estabelecido, o que o ouvido rapidamente reconhecia como a própria obra em andamento. A realização da obra consistia no desdobramento desse processo.*⁹
(HILLIER, 2002, p.4)

Em nossa amostragem dos processos de expansão de estruturas da música não ocidental, vamos finalizar nossos exemplos com trechos da peça *Drumming*, concebida por Steve Reich para 4 pares de bongôs, 3 glockenspiels, 3 marimbas e

⁹ The underlying process in all of Reich's earlier music is the simultaneous repetition in two or more voices of a pattern with self-regulating changes. Normally this consists of a melodic/rhythm pattern, which at any given moment appears fixed or static but full of energy. Through various techniques a process of gradual change is established, which the ear soon recognizes as the work itself in progress. The unfolding of this process constitutes the work's fulfillment.

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade

duas vozes femininas. Em alguns momentos da peça os instrumentistas também utilizavam o assobio como recurso instrumental.

Em *Drumming* Reich consagra o procedimento rítmico que chamamos de *defasagem*, utilizado em seus primeiros trabalhos. Nesta peça especificamente, o compositor utiliza a substituição de notas por pausas e pausas por notas como procedimento rítmico, que ilustraremos a seguir. *Drumming* foi composta em 1971, logo após um curto período em que o compositor passou em Gana, África, estudando a percussão africana, incluindo o ritmo conhecido por *Gahu*, característico da tribo *Ewe*, que foi uma das inspirações de Reich para compor a peça que vamos utilizar.

De acordo com os próprios registros de Reich os padrões rítmicos combinados do *Gahu* são assim descritos:



Figura 10 - Padrões rítmicos encontrados no *Gahu*, como descritos por Steve Reich

Aqui descrevemos o único motivo rítmico sob a qual a peça *Drumming* foi construída:

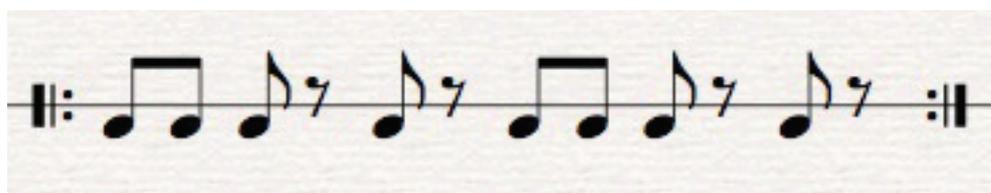


Figura 11 - Motivo rítmico da peça *Drumming*, de Steve Reich

Embora não haja relação direta entre os dois ritmos, há princípios inerentes ao ritmo *Gahu* e outros ritmos africanos e à construção da peça *Drumming* a partir do motivo rítmico que mostramos, descritos abaixo:

1. A pulsação utilizada como estrutura básica para construção da peça. Tanto a estrutura rítmica do *Gahu* quanto a de *Drumming* é feita a partir de camadas rítmicas que, independente do recurso rítmico empregado para sua elaboração

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade

(polirritmia, polimetria ou defasagem, entre outros), tem por estrutura básica uma unidade mínima de pulsação.

2. A periodicidade rítmica, sendo tanto no ritmo africano quanto em *Drumming* a essência da técnica musical empregada consiste na utilização de células rítmicas que se repetem.
3. A mobilidade dos padrões rítmicos, sendo que seu início não ocorre sempre no início do compasso, tanto nos ritmos africanos quanto na música de Reich. Esse procedimento sugere ao ouvinte a impressão de que a música tem vários “começos”, sendo mesmo difícil estabelecer em ambas as formas, aonde seria o verdadeiro “downbeat”¹⁰.

A seguir, utilizamos dois trechos de *Drumming* para ilustrar dois procedimentos rítmicos utilizados por Steve Reich. O primeiro, logo no início da peça mostra a substituição gradativa de pausas por notas; o segundo ilustra um procedimento de deslocamento do início do motivo rítmico principal, resultando em defasagem, que consideramos anteriormente como um tipo de *polimetria*:



Figura 12 - Procedimentos rítmicos utilizados na peça *Drumming*: substituição gradativa de notas por pausa

¹⁰ Itens elaborados a partir do artigo *African Polyrythmics and Steve Reich's Drumming* (MOMENI, 2001).

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade

The image shows a musical score for Steve Reich's 'Drumming'. It features five staves labeled 'instr. 1' through 'instr. 5'. The score is in 6/8 time, as indicated by the tempo marking 'Reich/Drumming-compasso 60'. A legend at the top right states '□ = início de cada motivo rítmico'. The notation includes various rhythmic values and rests. A specific annotation 'subst. de nota por pausa' is present in the second measure of the second staff.

Figura 13 - Procedimentos rítmicos utilizados na peça *Drumming*: polimetria e defasagem

Como na amostragem de Debussy, também vamos considerar os procedimentos relativos à construção rítmica utilizados por Steve Reich como uma expansão de estruturas rítmicas encontradas na música não ocidental (na peça em questão, representado pela polirritmia africana). Embora o procedimento da *defasagem* não tenha vindo da música não ocidental, mas sim das experiências do compositor com a fita magnética, há grande influência de estruturas da música não ocidental na obra de Steve Reich, como vimos em nosso breve estudo sobre os procedimentos utilizados em *Drumming*.

É importante lembrar que todos os compositores aos quais nos referimos utilizaram vários materiais e procedimentos combinados, incluindo os que mencionamos neste artigo. A exemplo disso, observamos que Debussy, além de se utilizar de configurações escalares diversas, utilizou-se também da *polirritmia*¹¹ em seus trabalhos. Vale também ressaltar que nosso estudo não se remete especificamente ao campo da *Etnomusicologia*. O que queremos aqui enfatizar são as possibilidades que nascem da transformação, da elaboração e do diálogo com as estruturas da música não ocidental fora de seu contexto original. Assim, vamos sugerir o mesmo tipo de diálogo proposto pelos compositores do século XX em propostas para a formação do músico.

Para a formação do músico da atualidade

Além do processo de assimilação de elementos estruturais da música não ocidental desde o início do século XX por parte de compositores europeus, este se estendeu

11 Entre tantos exemplos do uso da polirritmia por Debussy, podemos citar as peças para piano *Rêverie* (compasso 4) e *1ª Arabesque* (compassos 5, 6 e 7).

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade

mais adiante na música americana por compositores como John Cage (1912-1992), músicos de jazz como o saxofonista John Coltrane (1926-1967) e o pianista David Brubeck (1920-), músicos que migraram dos ambientes do free-jazz para a prática da improvisação livre como o guitarrista inglês Derek Bailey (1930-2005), na música latino-americana e em diversos focos da performance atual.

Na educação, a metodologia de Émile Jacques-Dalcroze iniciou o pensamento de integração entre música e movimento, forte marca da cultura não ocidental, com as premissas de que o movimento corporal é o fator essencial para o desenvolvimento rítmico do ser humano e a execução de ritmos corporais contribuem para o desenvolvimento da musicalidade. Na performance, essa mesma integração corpo/música perdura até hoje em culturas como a Africana e Indiana e tem sua retomada em trabalhos artísticos de grupos como STOMP, Googmagogs (quinteto de cordas sediado em Londres que integra o movimento com a performance instrumental), CrossPulse (grupo de Percussão Corporal dirigido por Keith Terry, em São Francisco, EUA), Barbatuques (grupo de Percussão Corporal dirigido por Fernando Barbosa em São Paulo, Brasil), o músico e bailarino Antônio Nóbrega e o coreógrafo Ivaldo Bertazzo, entre outros.

Em relação aos reflexos dessa influência na atualidade podemos dizer que o material de estudo disponível nas universidades e nos institutos de artes que formam os músicos ainda não absorveu muitas das transformações que observamos desde o início do século XX. Estruturas musicais fora do padrão europeu ocidental, que se utilizam de materiais como configurações escalares diversas e compassos assimétricos, não foram totalmente incorporados na formação acadêmica do músico de hoje, apesar de existirem iniciativas isoladas, como pudemos verificar no *California Institute of the Arts* e na *Guildhall School of Music and Drama* de Londres¹². Considerando que estas estruturas musicais são encontradas na composição e na performance atual, o fato de não serem abordadas no ensino formal deixa uma lacuna, um território inexplorado na formação do músico.

Um currículo musical centrado no ensino e aprendizagem prática de uma gama razoável de culturas musicais (durante um período de meses à anos) oferece aos estudantes a oportunidade de alcançar um objetivo central da educação humanista: o auto conhecimento através da “compreensão do conhecimento dos outros”¹³. (TITON, 2005, p.35)

12 Os programas de Graduação e Pós-graduação destes dois institutos de artes tem em seu currículo de formação disciplinas que incluem estruturas da música não ocidental para o estudo da performance e da composição.

13 A Music curriculum centered on the praxial teaching and learning of a reasonable range of music cultures (over a span of months and years) offers students the opportunity to achieve a central goal of humanistic education: self-understanding through “other-understanding”.

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade

Com o objetivo de utilizar materiais musicais sob um prisma multicultural, ao analisarmos a cultura não ocidental, verificamos aspectos importantes que podem contribuir para ampliar os territórios de estudo na formação do músico da atualidade.

Pensando também nas relações multiculturais como ponte de comunicação entre artistas, o músico que não está imerso em um determinado idioma pode, pelas vias de uma formação musical mais abrangente, encontrar um estado de imersão a partir de elementos combinados e estudados em sua diversidade. Tal formação pode promover uma maior interação entre os idiomas musicais, estendendo-se também a outras áreas artísticas.

Este tipo de abordagem que encontramos na performance atual pode ser incorporado ao ensino musical para criar um novo território ainda pouco explorado, visando a formação do músico da atualidade¹⁴. Devemos também considerar que todo músico traz consigo uma bagagem cultural, estando imerso em um determinado território idiomático que faz parte de sua biografia. Para conseguirmos ultrapassar estas fronteiras e explorar territórios musicais que não fazem parte de nossa cultura, nossa proposta neste trabalho será a de construir um ambiente de estudo em que vários idiomas musicais possam ser explorados, para que este mesmo músico possa escolher suas possíveis imersões em determinados territórios.

A seguir vamos mostrar um exemplo de aplicação de elementos da música não ocidental visando a formação de músicos a partir de sua graduação. O exemplo faz parte de uma pesquisa de doutorado em andamento, cujo foco principal é elaborar propostas de improvisação com base em diálogos e interações com estruturas da música não ocidental, tendo por parâmetro inicial a abordagem feita por compositores do século XX, tal como amostrada no artigo.

O exercício aqui descrito foi proposto durante workshop ministrado no congresso PERFORMA'11, em maio de 2011 em Aveiro, Portugal. O exercício em questão foi elaborado a partir do tema *Kalele*, composto durante módulo transcultural que reuniu compositores de proveniências diversas com músicos da Tanzânia, realizado na *Guildhall School of Music and Drama*¹⁵, Londres. O exercício consiste em, a partir de um tema original, criar uma versão que se utilize de uma combinação métrica (em nosso exemplo, resultando em um compasso de 7/4) para a realização de uma improvisação vocal em grupo, como amostrado abaixo:

14 Como *músico da atualidade* referimo-nos ao intérprete, ao instrumentista, ao compositor, ao regente, ao arranjador, ao pesquisador e aos demais músicos inseridos em contextos, gêneros, idiomas e culturas diversas. No contexto deste artigo estamos tratando principalmente do músico de hoje que busca a formação acadêmica para o exercício de sua profissão.

15 Este workshop fez parte de uma série de cursos realizados na *Guildhall School* incluindo: *Transcultural Module* e *CPD Course* em 2002 e *CPD course* em 2008.

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade



Figura 14 - Tema original *Kalele*, composto por músicos da Tanzânia

The image shows a variation of the 'Kalele' theme titled 'compound kalele'. It is written on two staves. The top staff is in 4/4 time and contains the melody with lyrics: 'ka le le ka le le ka le fa bo ka le le ka le le ka le le ka'. The bottom staff is in 2/4 time and contains a rhythmic accompaniment. There are two boxes labeled 'pés' and 'palmas' indicating where to step and clap. A bracket above the bottom staff from measure 7 onwards is labeled 'compassos para improvisação vocal (seguem pés e palmas)'. The lyrics 'le ma ma ka le le' are written below the bottom staff.

Figura 15 - Variação do tema, elaborada pelo autor, para proposta de improvisação vocal em grupo

Considerações finais

Tendo por base as primeiras experiências ao aplicarmos propostas semelhantes à amostrada neste artigo em alunos de graduação em música, pudemos constatar que a abordagem proposta pôde contribuir para desenvolver aspectos como: acuidade rítmica e melódica, coordenação motora, interação em grupo e desenvolvimento de materiais expressivos para a prática da improvisação em ambientes multiculturais.

É importante ressaltar que este artigo não pretende defender uma “orientalização” na formação do músico, mas sim, atentar para o fato de que materiais e procedimentos da música não ocidental podem trazer uma contribuição relevante para a formação do músico de nosso tempo. Não temos tampouco a intenção de propor uma “formação ideal” para o músico, nem mesmo de elencar a prática da improvisação como única forma de interação com a música não ocidental, considerando que o artigo parte de outras interações possíveis, como as realizadas na composição e na performance (observando que a performance nem sempre envolve a prática da improvisação). Sendo assim, amostramos procedimentos musicais utilizados desde o século passado que podem ser expandidos para propostas diversas, com o objetivo de ampliar o espectro de linguagem do músico para criar novos territórios de interação entre as artes.

Partindo dessa ideia, nosso foco principal é interagir com linguagens musicais fora do padrão europeu, criando novas conversas musicais e incentivando práticas

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade

como a improvisação sob outros parâmetros. Neste aspecto, há muito da música não ocidental que pode aumentar nosso vocabulário musical quando tratamos da formação do músico de hoje. Um universo de palavras para enriquecer nossas conversas.

Conversas com a música não ocidental: da composição do século XX para a formação do músico da atualidade

Referências Bibliográficas

- > GRIFFITHS, Paul. **Modern Music: a concise history**, New York: Thames and Hudson Inc., 1994.
- > HILLIER, Paul (Ed.). **Steve Reich: Writings on Music (1965-2000)**, New York: Oxford University Press, 2002.
- > KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**, New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.
- > LOCKE, David. **Drum Gahu: an introduction to African Rhythm**, Nevada, USA: White Cliffs Media, 1998.
- > MOMENI, Ali. **African Polyrhythmics and Steve Reich's *Drumming*** [S.l.]: Homepage, 2001. Disponível em: < <http://alimomeni.net/node/100>>. Acesso em: 10 de nov. 2010, 14:30:00.
- > PERSICHETTI, Vincent. **Armonia del Siglo XX**, Madrid: Real Musical, 1985.
- > ROSS, Alex. **O resto é ruído: escutando o século XX**, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- > SUCHOFF, Benjamin (Ed.). **Bela Bartók Essays**, London: Faber & Faber, 1976.
- > TITON, Jeff Todd. **Worlds of Music: an introduction to the music of the world's peoples**. Boston: Thomson Schirmer, 2005.
- > TREZISE, Simon (Ed.). **The Cambridge Companion to Debussy**, New York: Cambridge University Press, 2003.

Ana Luisa Fridman, cursa o doutorado no Departamento de Música da ECA/USP, sob a orientação do Prof. Rogério Luiz Moraes Costa.

tempoqueleva@yahoo.com.br