

**A música dos outros na nossa música:
uma abordagem analítico-musical
sobre obras de Bartók, Stravinsky e Villa-Lobos**

Júlia Zanlorenzi Tygel

Este artigo é um recorte de pesquisa de doutorado em andamento junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP sob orientação do Prof. Dr. Marcos Lacerda, com financiamento CAPES, parcialmente desenvolvida junto à City University of New York sob orientação do Prof. Dr. Joseph Straus, com financiamento CAPES-Fulbright. Ele tece considerações sobre processos de *interpretação do outro* através da música protagonizados por compositores da chamada música erudita, pontualmente Bartók, Villa-Lobos e Stravinsky. Embora inúmeros compositores tenham trabalhado com temas de repertórios de culturas tradicionais na história da música, foi no século XX, com os encontros culturais provocados pela globalização e os movimentos nacionalistas, que essa prática tornou-se mais freqüente e ganhou maior conotação política.

As obras desses compositores contribuíram para formar um *corpus* imaginário sobre as identidades musicais dos povos tradicionais que inspiraram suas obras, em um processo que pode ser colocado em analogia com as etnografias que a antropologia produziu no século XX, aqui transposto para o campo livre e subjetivo da arte. A partir de Geertz (1978) e em consonância com ideias anteriores de Foucault (2002, a partir de discurso de 1970), a etnografia passou a ser entendida como uma descrição do *outro* inevitavelmente parcial, já que ligada à bagagem cultural do observador. Assim, também, a escuta e utilização de elementos musicais de culturas tradicionais feitas por compositores eruditos passa necessariamente por sua maneira particular de ouvir e interpretar o *outro*, ligada aos seus conhecimentos e cultura musical de origem. Diferentemente da etnografia, no entanto, a música não objetiva *descrever* seu objeto, mas mas propor, com liberdade, idéias individuais sobre ele (Lacerda, 2007).

Szendy (2008) define a *adaptação* como a única arte musical que permite que o artista mostre às outras pessoas como é sua maneira particular de

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

escutar um original: o que ele realça, diminui, acrescenta, omite ou transforma demonstra sua forma de ouvi-lo e entendê-lo. O autor atribui a Liszt a mudança de paradigma em relação aos processos de adaptação, antes vistos como uma atividade técnica em função de necessidades práticas, como a transcrição para o piano de peças orquestrais para sua difusão, ou o corte de trechos em óperas para “agradar” a audiência, que a partir de sua obra passaram a ser vistos como uma atividade artística pela qual o adaptador pode atribuir sua própria voz ao original.

Neste artigo, apresento fragmentos de análises de obras de Bartók, Villa-Lobos e Stravinsky baseadas em temas de culturas tradicionais e teço analogias semânticas com suas escolhas composicionais ao trabalhar com esses materiais. Através de suas obras, que demonstram sua escuta, sua compreensão e suas ideias sobre esses temas, essas músicas migraram e foram conhecidas mundialmente, gerando um imaginário sobre essas culturas filtrado por suas vozes criativas. Entender um pouco como se deu, em peças específicas, esses processos, ajuda-nos a compreender tanto como foi sendo construído esse imaginário sobre culturas muitas vezes longínquas para os ouvintes, como a pensar sobre as construções imaginárias que fazemos, enquanto músicos, quando trabalhamos com repertórios de culturas tradicionais ou que nos são alheias.

As obras aqui discutidas são o *Choros No. 10* de Villa-Lobos (1926) para coro e orquestra, composta a partir de tema indígena Pareci recolhido por Roquete Pinto em 1912; a peça No. 4 da coleção *Quatorze Bagatelas* para piano de Bartók (1908), composta a partir de um tema húngaro tradicional recolhido pelo compositor; e um trecho de *Petrouchka* (1911) de Stravinsky baseado em um tema urbano russo disponibilizado por Taruskin (1996).

A peça No. 4 da coleção *Quatorze Bagatelas* de Béla Bartók (1908) pode ser considerada um arranjo do tema original. Ela apresenta procedimentos composicionais também encontrados em outras peças de mesma natureza do compositor, e que reafirmam achados da literatura.

Romanian Christmas Carols

, Arauco (1987) compara as
difere

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

publicadas; as
efetivamente utilizada

; e melodia

adaptou

. Seus exemplos

frásica, etc.

A Bagatela

. O Exe

Rubato

a

final.

The image shows a musical score for 'A Bagatela' in 3/4 time, marked 'Rubato'. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'i' (piano) and 'v' (forte). Fingering numbers (i, iv, v, III) are indicated below the notes. The piece concludes with a double bar line and the word 'final.' written to the right.

Bagatela No. 4.

Tempo giusto, $\text{♩} = 45$. Muz. F. 995. b); I. Felsőireghi (Tolna), 1907; B.

7. a)

Mi - kor gu - lás - le - gény vol - tam, Gu - la mel - lett el - a - lud - tam.

Fül - éb - red - tem éj - fél - táj - ba; Egy bar - mom sínes az ál - lás - ba.

279

The image shows a musical score for 'Bagatela No. 4' in 7/8 time, marked 'Tempo giusto' with a tempo of 45 quarter notes per minute. The score is in G major and consists of two staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The lyrics are in Hungarian and are written below the notes. The piece concludes with a double bar line and the number '279' written to the right.

k da mesma melodia.
Bartók transponha as melodias para Sol para
facilitar sua comparação.

TÃO LONGE... TÃO PERTO...
A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

o de algumas
notas e

o de “tempo giusto”, enquanto eu a escutei como
“rubato”. Ele omite algumas notas ornamentais e interpreta
outras como appoggiatura

consideravelmente alterada, perdendo boa
parte de suas ambiguidades origina -

o quanto pela e

final por um salto
descendente

modo nica do -

trans

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

no Exemplo 2), transformada em appoggiatura. O final pontua

ltimo compasso, diferentemente do que ocorria no original.

a mais com o modelo de a sica erudita. Antokoletz (1984) ressalta que os baixos do acompanhamento possuem uma estrutura pentatônica baseada nos modos utilizados, reforçada pelo uso de acordes de sétima, e associa esse procedimento à alusão ao pentatonismo que o compositor verificou estar presente na música tradicional húngara, além da técnica de uso de simetrias, recorrente na obra do compositor. A evocação dessa subestrutura pentatônica, se pode ser uma alusão à sonoridade da música húngara tradicional, não deixa de ser aqui apresentada à maneira do compositor, com suas próprias ferramentas, em uma espécie de *tradução* do estilo tradicional húngaro vinculada à música européia ocidental.

o da *Bagatela* No. 4.

Bartók retoma

rios, sendo os pontos de repouso ncio entre as partes.

The image shows two staves of musical notation for Bartók's Bagatela No. 4. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. Below each staff, chord symbols are provided for each measure. The symbols are: i, v, III, (iv), v, (VII), i, i7, v7, III7, (iv7), v7, (VII7,9), i7, iv7, (v), iv7, ii dim7, VI7, iv7, (v), III7, i7, V7, I, i.

TÃO LONGE... TÃO PERTO...
A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

o da *Bagatela*

k.

uma estr

apresentada com a harmonia

pria

harm

timas e dobras de

notas

, no

caso) e assim o compositor poderia estar evocando, harmonicamen

o na tônica.

nicas mais pr

n

a

abaixo des

TÃO LONGE... TÃO PERTO...
A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

o

d

nica sutil da amb

o da ideia de amb

ia, o

sica termine na

parte seguinte.

nica ocorre no final da segunda parte da melodia, no compasso 8 do Exemplo 3, aqui como ocorre no original (segundo

compasso

Exemplo 4):

do

p cres. molto

ff

Ex

em

Exemplo 4: detalhe da partitura da segunda parte da Bagatela No. 4 Op. 6, compassos 7-8.

o da nota Si, no primeiro tempo do

compasso

TÃO LONGE... TÃO PERTO...
A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

o, optei

apen

e Sol,

sustenizan -

#

como

menor

tima). Outra

a, que pode ser interpret

nico.

No *Choros No. 10* (1926), segundo movimento, Villa-Lobos explora o tema original de forma totalmente diferente. O tema indígena, ainda audível na gravação restaurada (s/d), contém intervalos menores que o semitom. O compositor traduziu-o como cromaticamente, como mostra o Exemplo 5:



Exemplo 5: tema indígena tocado pelo fagote, no início do segundo movimento do *Choros no. 10* (compassos 149-150).

Como apontam outras análises dessa obra (Salles, 2009 e Wisnik, 1983), a peça utiliza elementos que remetem aos universos sonoros formadores da música brasileira: indígena, europeu e africano, e culminam com a famosa inclusão da canção popular “Rasga o Coração”, de Anacleto de Medeiros e letra de Catullo da Paixão Cearense, em uma sonoridade apoteótica que aparentemente remete aos blocos de samba da época, que resultaram nas escolas de samba de hoje (Salles, 2009). Superficialmente, podemos dizer que a referência ao elemento indígena caracteriza-se pelo uso do tema Pareci; o europeu pela escrita da obra para orquestra e pela diatonização desse motivo ao longo da peça; e o africano, mais discreto, pelo uso de ritmos sincopados e instrumentos brasileiros cuja origem remete à África. No entanto, uma leitura mais aprofundada da obra pode mostrar uma maior complexidade no uso dessas referências.

Faço aqui um parênteses para apresentar ao leitor um parâmetro que norteou a análise: o contraste entre as ideias de repetição/variação e desenvolvimento. Sem pretender adentrar em generalizações aplicáveis ao mundo real, a ideia de repetição/variação está ligada, em um imaginário coletivo, a universos culturais tradicionais, regidos pelo tempo circular e pelo uso funcional da música; e a ideia de desenvolvimento está ligada ao universo das sociedades ditas “desenvolvidas”, regida pelo tempo linear e pela existência da música como arte. No

TÃO LONGE... TÃO PERTO...

A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

contexto dessa obra, pode-se associar essa ideia de repetição e variação ao universo indígena, e a ideia de desenvolvimento ao universo europeu. O universo africano é, aqui, referenciado apenas pontual e não estruturalmente.

Tendo essa perspectiva como pano de fundo, vemos que, ao longo de todo o segundo movimento do *Choros No. 10*, o motivo indígena é repetido ou variado incessantemente, seguindo o padrão que se poderia esperar dessa referência. Essa repetição se dá em toda a orquestração, mas mais enfaticamente pelo coro, o que fortalece a menção a uma sonoridade indígena tradicional, conforme imaginada coletivamente pela nossa sociedade. Sobre essa base repetitiva colocam-se outras camadas, formando uma textura complexa e múltipla.

A única mudança significativa que o tema sofre é sua diatonização, no início do movimento, seguida pela adição de uma segunda parte, como mostra o Exemplo 6:

tenor

Ja - ka - tá ka - ma - ra - já, Ja - ka - tá ka - ma - ra - já, Ja - ka - tá ka - ma - ra - já Ka - ma - ra - já ka - ma - ra

e

m

p

1

já, Ti Tú Ti Tó Ti Tú Ká - yá! Ti Tú Ti Tó Ti Tú Ká - yá!

o 6: motivo indígena diatonizado apresentado pela primeira vez pelos tenores (compassos 166-171).

Mesmo que seja repetido em sua forma diatônica ao longo de praticamente toda peça, na segunda metade do segundo movimento o tema Pareci reaparece cromático em uma seção de destaque, quando toda a seção percussiva, que já forma nessa hora uma sonoridade grandiosa e sincopada, silencia para dar espaço à marcação dos tempos fortes pelo coro, enquanto o tema Pareci é tocado pelas cordas em sua versão cromática original, como mostra o Exemplo 7. A marcação dos

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

tempos fortes pelo coro soa, em nosso imaginário, como uma alusão a uma sonoridade indígena.

Musical score for Soprano I, Oboe, Horn, Violin II, Soprano II, Contralto, Viola. The score is in 4/4 time and features a chromatic melody with a triplet rhythm. The dynamics are marked *mf* and *ff*.

Choros No. 10 compassos 190-194: tema indígena cromático.

A essas repetições e variações incessantes do elemento indígena, Villa-Lobos sobrepõe, mais moderadamente, uma melodia que é derivada do tema Pareci, mas que, agora, tem um perfil frásico de desenvolvimento que se assemelha a um *período*, somado à colocação de um contraponto que é quase o motivo original invertido (Exemplo 8). Essa frase muda também o ritmo marcado do tema indígena para um ritmo tercinado que soa como um *rubato* escrito, um *cantabile*. Todas essas características remetem, em oposição ao elemento indígena, ao elemento europeu na peça - novamente, em alusão livre que não pretende generalizar a realidade propriamente dita, mas explorar as referências generalizadas da audiência.

Musical score for flute/oboe/horn, sax alto/trumpet/violin II, and piano. The score is in 4/4 time and features a chromatic melody with a triplet rhythm. The dynamics are marked *mf* and *ff*. A *Solo* marking is present above the first staff.

melodia construída a partir do motivo indígena.

O último elemento significativo colocado pelo

compositor, além do ritmo sincopado que aqui não será exemplificado por uma questão de espaço e foco analítico, é a melodia da canção “Rasga o Coração”, que também é repetida várias vezes durante uma parte considerável do segundo movimento, sobreposta ao tema indígena diatônico e ao ritmo sincopado que relembra um bloco de samba.

A harmonia em todo o segundo movimento é estática e repetitiva, tendo como base uma cadência de engano ii-V-VI, que no final resolve no i grau (Fá# menor), e as coleções usadas são majoritariamente as escalas natural, harmônica e melódica de Fá# menor, combinadas de maneira livre e crescentemente mais dissonante e cromática durante o movimento. O andamento também é constante. A orquestração e a dinâmica tecem um grande crescendo ao longo do segundo movimento e, conforme a textura se intensifica e a sonoridade relembra mais uma performance popular urbana, ruídos são introduzidos na orquestra, lembrando buzinas e sons de rua comuns a esse tipo de ocasião. É nesse contexto que ocorre um famoso solo de trompete que, embora esteja integralmente escrito, soa como se fosse improvisado, e faz aqui outra alusão à ideia de performance de música popular urbana.

O que vemos nessa obra pode ser entendido como um jogo do compositor com as referências dos ouvintes: o que seriam, no imaginário coletivo, as músicas indígena, européia e africana. Quase sem alterar o tema original e praticamente sem desenvolvê-lo, Villa-Lobos cria uma obra magistral que realça a característica intrínseca mais profunda desse tema, que é a ideia de repetição e variação, ligada ao contexto da música indígena. Esse elemento baseia toda a obra, como camada textural de fundo sobre a qual se desenvolvem outras camadas, onipresente durante a peça e destacada em momentos específicos. Simbolicamente, isso poderia ser entendido como uma alusão à importância das culturas indígenas na formação da sociedade

TÃO LONGE... TÃO PERTO...

A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

brasileira, colocada aqui como mais fundamental que as européias ou africanas. Mais que isso, a constância do elemento indígena em seu padrão de repetição e variação mesmo quando em contato com os elementos europeu e africano pode ser entendida sob o viés do conceito de cultura como algo em constante transformação e que, no contato com o *outro*, o reinterpreta segundo seus próprios paradigmas ao invés de se submeter a ele ou perder sua “pureza” (Hall, 2000). Esse conceito só foi se estabelecer na antropologia na segunda metade do século XX, o que dá à obra de Villa-Lobos a possibilidade de uma interpretação que a coloca à frente de sua época. A culminação da sobreposição de entre elementos que aludem a diferentes culturas se dá em uma sonoridade que relembra o samba e que utiliza uma canção popular urbana, lugar possível da síntese. Em um período em que a música popular urbana, tida como um mal à sociedade brasileira, deveria ser evitada pelos compositores cultos, a obra de Villa-Lobos pode ser entendida outra vez anos à frente de seus contemporâneos.

No trecho de *Petrouchka* (1911): I *Tableau*, “*The Crowds*”, Stravinsky faz uso de um tema tradicional russo disponibilizado por Taruskin (1996):



9: melodia folclórica russa transcrita por Taruskin (1996: 699).

Esse tema possui características exploradas pelo compositor: a ambiguidade modal entre Sol dórico e Sol eólio, dependendo da existência de Mi ou Mib, omitidos; a ambiguidade gerada pelo término da melodia no VII grau de Sol, que possibilitaria

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

harmonizar seu final no como v grau e torná-la uma melodia circular, ou considerar a nota final como I grau de Fá eólio; e a estrutura frásica *a*, *b*, *c*, *d*, sendo que $[a+b]$ e $[c+d]$ relembram o padrão antecedente e conseqüente.

Stravinsky varia esse tema três vezes no excerto selecionado, de maneira progressiva, afastando-se cada vez mais de seu original. Na primeira vez, ele opta pelo modo dórico, incluindo a nota Mi e harmonizando a melodia com acordes diatônicos paralelos que não contradizem a harmonização implícita da melodia, mas a colorem, formando *clusters* orquestrais que incluem quase todas as notas da coleção, e inserindo fragmentos dos motivos nas vozes internas. Os motivos *a* e *b* são prolongados e, em *d*, o compositor retira a ambiguidade final da melodia, terminando-a em seu i grau (Sol) e transpondo a sensação de suspensão para o parâmetro harmônico (IV grau) e rítmico (pela ausência de repouso). O Exemplo 10 apresenta uma redução desse trecho:

The musical score consists of three systems of music, each with a melodic line and a chordal accompaniment. The first system is labeled 'a' and 'b'. The second system is labeled 'b (cont.)'. The third system is labeled 'c' and 'd'. Roman numerals are placed below the chords to indicate their harmonic function. The score is in 2/4 time and features a mix of major and minor chords, as well as some dissonant clusters.

E
x
e
m
p
l
o
:
r
e
d
u
ç

ção da segunda parte do *I Tableau* de *Petroushka* – *The Crowds*.

Na segunda ocorrência do tema, demonstrada no Exemplo 11, Stravinsky expande a ideia de ambiguidade modal do motivo, com a mudança de centro para Dó dórico, o que acarreta a inclusão da nota

TÃO LONGE... TÃO PERTO...
A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

Mib, nota que definiria, anteriormente, o Sol eólio. Os acordes aqui continuam em paralelismo diatônico, mas suas formações são mais dissonantes, com maior incidência de segundas e sétimas. Os motivos *a* e *b* retomam sua estrutura original, e a maior variação ocorre em *c* com a rotação de seus compassos binário e ternário, o que acarreta a acentuação da nota Sib na cabeça do compasso binário, agora harmonizada como V grau de Dó, gerando um efeito cadencial para a nota Dó seguinte, já no motivo *d*. A relação desse trecho com centro em Dó com o trecho anterior com centro em Sol acarreta uma sensação tonal, como se o primeiro trecho fosse uma seção de dominante subordinada à real tônica Dó, que aparece agora. Assim, se a micro-estrutura desses dois trechos é modal, sua macro-estrutura é tonal: mais uma vez, vemos

Stravin

sky

expandi

r a

ideia

de

ambigui

dade escalar do original.

Chord symbols for Example 11:
 System 1: i7, ii7, v7, IV7, i, v7, vi dim, i7, ii
 System 2: v7, IV7, vi dim, v7, I

Exemplo 11: redução da segunda parte do *I Tableau* de *Petroushka - The Crowds*.

Para entender a terceira ocorrência do tema, facilita dividirmos o

motivo

conforme

utilizado pelo compositor:

Exemplo 12 subpartes do motivo *b*.

Agora, vemos uma dramática variação motivica e

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

rítmica de *b*, sem aparente conexão com a estrutura do original, e um possível polimodalismo ou a sugestão de uma escala octatônica (Exemplo 13): na camada superior, temos o Mi como centro, e na infer

]. No entanto, se considerarmos a existência implícita dessas duas notas (Dó e Dó#), forma-se aqui quase uma escala octatônica:

. Vale lembrar que a sonoridade octatônica no balé está associada à personagem Petroushka e ao mundo mágico dos bonecos (Taruskin, 1996), e que nesse trecho a personagem está prestes a aparecer pela primeira vez, podendo sua presença estar já sugerida por essa ambiguidade

harmônica. O trecho termina diatônico.

redução da terceira parte do *I Tableau* de *Petroushka – The Crowds*.

Por essa breve análise tem-se a impressão de que, aqui, a postura de Stravinsky é mais de *impor* sua estética ao tema original, aproveitando dele somente os elementos que lhe interessam esteticamente – e que estão presentes em outras de suas obras – e ignorando ou distorcendo livremente aqueles que não lhe interessam. Poucas características do original são mantidas, amplificadas ou mesmo deliberadamente contrariadas, como se o uso do tema tradicional russo fosse apenas um pretexto para desenvolvimento de suas ideias composicionais já pré-concebidas, sem aparente

preocupação com sua significação etnomusicológica ou com a apresentação de um original russo ao público. Taruskin (1996) sugere mesmo a ideia de que a escolha dos temas tradicionais russos já se dava pela busca de motivos que tivessem características que possibilitassem o desenvolvimento de ideias premeditadas do compositor, e não o contrário (as ideias do compositor nasceriam das características do tema dado).

Ao aparentemente não se preocupar com uma representação “fiel” do tema russo para seu público europeu, Stravinsky não deixa de nos oferecer sua escuta e percepção desse tema, que aqui carrega poucas alusões extra-musicais em relação ao original, mas preserva e expande algumas de suas características – as que faziam parte, já, de sua estética composicional. Talvez, mais que o tema russo propriamente dito, aqui ouvimos o que há de stravinskyano no tema russo, contribuindo para a migração, para fora da Rússia na época, do que havia de stravinskyano em sua música tradicional.

Considerações finais

Vimos, nesses três fragmentos de análises, que os usos de Bartók, Villa-Lobos e Stravinsky para seus temas de origem de culturas tradicionais foram bastante diferentes, e que demonstram em parte sua escuta e seu entendimento desses repertórios – que dessa forma ganharam o mundo, influenciando a imaginação de muitas pessoas sobre as músicas dessas culturas tradicionais: pela escuta e criação de Villa-Lobos sobre a música indígena Pareci, a ideia de música indígena brasileira migrou tanto para os ouvidos brasileiros não-indígenas quanto para o velho continente, e depois para todo o mundo. Pela escuta e criação de Bartók, um imaginário sobre a música húngara (e músicas de outras culturas) migrou para a Europa ocidental e depois também para todo o mundo. O mesmo ocorreu com Stravinsky em relação à música russa, de forma menos literal, em decorrência de seu uso dos temas tradicionais. Nesse sentido, essas obras não deixam de ter ligações com as práticas de tradução e etnografia – muito embora em um sentido incomparavelmente mais livre, porque estamos no campo das

TÃO LONGE... TÃO PERTO...
A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

artes e não das ciências – que também se expandiram no século XX.

Enquanto ouvintes atentos, há que se ter em conta essa dinâmica de criação de imaginários sobre originais desconhecidos por nós ao ouvirmos sobre a música indígena em Villa-Lobos, sobre a música húngara em Bartók ou a russa em Stravinsky. Enquanto músicos criadores e disseminadores, há que se ter em conta que essas questões estão inevitavelmente implicadas quando se trata de obras que remetem a repertórios tradicionais ou de culturas pouco familiares, e que ao produzi-las ou executá-las nos tornamos quase porta-vozes, para nossos pares, do que seriam essas sonoridades originais que teriam inspirado as composições. Isso não deixa de ter uma conotação política, no sentido de representar o exercício de poder sobre a representação do *outro*, e conseqüentemente sobre a construção da sua identidade em nossa sociedade. Em uma era marcada por tantos encontros culturais e desencontros humanos, espero que essas reflexões possam trazer contribuições para um maior entendimento dos processos de representação do *outro* através das criações musicais.

ncias

ANTOKOLETZ, Elliot. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1984.

“k’s Romanian Christmas Carols: Changes from the Folk Sources and Their Significance” . *The Journal of Musicology*, Vol. 5, N.2, pp.191- 225, University of California Press, Primavera de 1987.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2002.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

TÃO LONGE... TÃO PERTO...
A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

LACERDA, Marcos Branda. “Inspirações étnicas”. In FERRAZ, Silvio. *Notas, Atos, Gestos: relatos composicionais de Marisa Rezende, Silvio Ferraz, Denise Garcia, Fernando Iazetta, Marcos Lacerda, Rodolfo Caesar, Rogério Costa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p.19-30.

LAMPERT, Vera & VIKARIUS, Laszlo (ed.). *k's compositions: a source catalog; Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak melodies*. Budapeste: Hungarian Heritage House, 2008.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

SUCHOFF, Benjamin. *k: A Celebration*. Lanham, Maryland & Oxford: Scarecrow Press, Inc., 2004.

SUCHOFF, Benjamin (ed.). *k*. Albany: State University of New York Press, 1981.

SZENDY, Peter. *A History of Our Ears*. New York: Fordham University Press, 2008.

TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the Russian traditions: a biography of the works through Mavra*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)” . In SEQUEFF, Ênio & WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983 (2a ed.), pp. 129-191.

Outra fonte:

CD *Rondônia 2012: Gravações Históricas de Roquette-Pinto*. Museu Nacional do Rio de Janeiro: Coleção Documentos Sonoros, s/d.

Júlia Zanlorenzi Tygel

Embora tenha nascido em Salvador em 1984, Júlia Zanlorenzi Tygel cresceu em Campinas/SP, onde formou-se bacharel em composição e mestre em etnomusicologia pela UNICAMP. Atualmente, é doutoranda em música na USP, sob orientação do Prof.

TÃO LONGE... TÃO PERTO...

A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

Dr. Marcos Branda Lacerda. Foi bolsista FAPESP no mestrado e iniciação científica, CAPES-Fulbright junto à City University of New York (sob supervisão do Prof. Dr. Joseph Straus), e atualmente é bolsista CAPES. Publicou artigos nas áreas de etnomusicologia e análise musical em congressos da ANPPOM, ABET, British Forum for Ethnomusicology e Congresso Internacional de Americanística (Itália). Júlia é pianista e tem se apresentado regularmente com o repertório de seu primeiro CD “Entremeados”.

Contato: julia.tygel@gmail.com