

Iannis Xenakis na Indonésia: considerações históricas, formais e interpretativas sobre as obras percussivas *Pléiades* (1978) e *Komboï* (1981)

Ronan Gil de Morais

Instituto Federal de Goiás (IFG) / Núcleo Experimental para o Ensino,
Pesquisa e Performance em Percussão (NEP³) – ronangil@gmail.com

Resumo: Iannis Xenakis teve contato e se interessou pela música da Indonésia desde o início da década de 1950. Contudo, foi somente após sua viagem ao arquipélago asiático que ele passou a formalmente utilizar elementos estruturais e materiais motivicos relacionados às tradições musicais desse país. Descreve-se aqui momentos de contato *ex situ* e *in situ* de Xenakis com manifestações culturais indonésias e o estímulo ao seu processo criativo ao gerar estruturas reconhecíveis em trechos característicos e substanciais em duas obras percussivas, *Pléiades* (1978) e *Komboï* (1981).

Palavras-chave: Iannis Xenakis. Indonésia. Percussão. Pléiades. Komboï.

Iannis Xenakis in Indonesia: Historical, Formal and Interpretative Considerations on the Percussive Works *Pléiades* (1978) and *Komboï* (1981)

Abstract: Iannis Xenakis had been in contact with and interested in Indonesian music since the early 1950s. However, it was only after his trip to the Asian archipelago that he began to formally use structural elements and motivic materials related to the musical traditions of that country. This article describes moments of Xenakis' *ex situ* and *in situ* contact with Indonesian cultural manifestations and his creative process by generating recognizable structures in characteristic and substantial passages in two percussive works, *Pléiades* (1978) and *Komboï* (1981).

Keywords: Iannis Xenakis. Indonesia. Percussion. Pléiades. Komboï.

Introdução

As declarações de Iannis Xenakis na introdução da partitura de *Pléiades* apontam para potenciais ligações com a música não ocidental e com tradições extra-europeias: “depois de uma longa tentativa, construí uma série (um crivo) que, surpresa!, era semelhante às escalas da Grécia antiga, do Próximo Oriente, ou da Indonésia¹ (Xenakis, 1979, p. i). É perceptível também que alguns relatos sobre a peça e sobre o instrumento xenakiano associado a ela (o SIX-XEN) descrevem aspectos e características semelhantes à música indonésia para uma comparação de base (Morais, 2022a, 2022b, 2023a e 2023b). No contexto de discussões acadêmicas, autores as mencionaram a presença de aspectos originários da música indonésia em diferentes obras (como p. ex. Mâche, 1981; Halbreich, 1988; Solomos, 1996; Lacroix, 2001; Solomos, 2002a e 2002b; Harley, 2004; Gibson, 2011; Pires, 2015). Em geral, estes as mencionam o tema de modo mais amplo, mas muito pouco se centra, e de modo profundo, nos vários contatos que Xenakis estabeleceu com as artes performativas indonésias. Assim, não são estabelecidas ligações diretas entre a sua viagem para as ilhas de Bali e Java e suas abordagens composicionais. Poucos estudos se debruçaram sobre a forma como esta poderia ter impregnado algumas de suas peças e raros são os trabalhos que discutiram em profundidade a sua única

viagem à Indonésia. Olhando de uma perspectiva histórica que associa suas experiências pessoais, carreira e produção é possível observar que as conexões não são triviais. Elas poderiam explicar laços que unem diferentes obras e abordagens da década de 1970 até a década de 1980 (período que representa uma transição entre fases importantes de sua carreira e com obras fundamentais para percussão).

O presente trabalho discute então elementos que antecederam a composição de *Pléiades* (1978) e *Komboï* (1981) e que poderiam colocar em relevo e explicar a origem de certos materiais inerentes a ambas as peças. Alguns elementos estão ligados a um período muito anterior às composições e incluirão informações sobre a vida de Xenakis entre os anos 1950 e o início dos anos 1970.

1. Os contatos de Xenakis com a música indonésia: interações *ex situ*

As interações *ex situ* serão aqui descritas numa sequência cronológica, sendo destacados elementos que fizeram parte das fases iniciais da carreira de Xenakis. Elas serão divididas em 1) primeiros contatos, 2) aulas com Olivier Messiaen, 3) o festival *East-West Music Encounter*, 4) o simpósio internacional *Musics of Asia*, 5) o *Shiraz Arts Festival*, e 6) outras fontes e intercâmbios anteriores à viagem para a Indonésia.

Xenakis chegou na França como exilado em novembro de 1947. Tinha então vinte e cinco anos, era engenheiro civil formado pelo Instituto Politécnico de Atenas e um ex-combatente da Segunda Guerra Mundial que tinha lutado contra a ocupação alemã e britânica e que tinha sido condenado à morte pela ditadura grega. Como o próprio afirma em sua autobiografia:

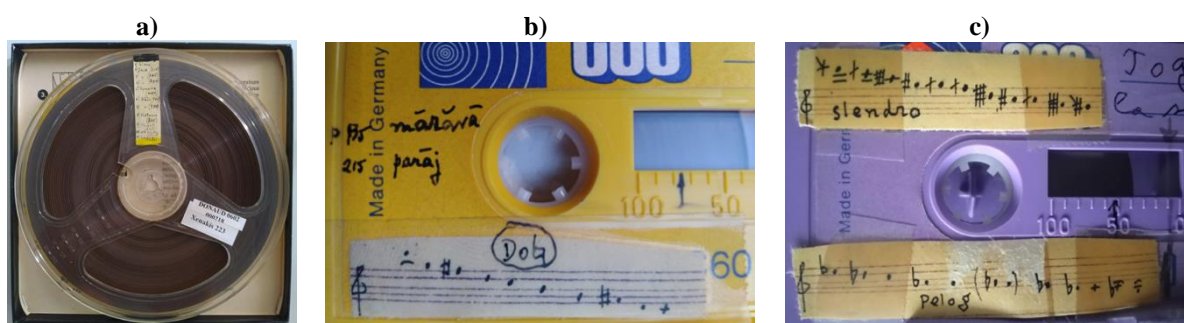
Nos anos 50, descobri a música não europeia, da Índia, do Laos, do Vietnã, de Java, da China e do Japão. De repente, encontrei-me num mundo que era o meu. Ao mesmo tempo, a Grécia apareceu-me sob uma luz diferente, como o cruzamento das sobrevivências de um passado musical muito antigo² (Xenakis, 1980, p. 221).

No que diz respeito expressamente à música indonésia, o compositor afirmou:

Eu já conhecia a música de Bali [antes de viajar para a Indonésia em 1972]. A primeira vez que conheci esta música foi através de um disco japonês feito durante a guerra, quando eles tinham ocupado a Indonésia, e Mayuzumi tinha esse disco, e eu estava em Paris nessa altura. Havia uma coleção inteira de música do Sudeste Asiático, incluindo Bali, e causou-me uma grande impressão. De fato, era uma das peças mais belas que eu jamais ouvi. E assim, desta vez [com a viagem, foi] para a ver mais de perto e para a ouvir³ (Xenakis, 1973).

Um *tape* (Identificador: DONAUD 0602 218-Xenakis 223) encontrado na Biblioteca Nacional da França (*Bibliothèque nationale de France*, BnF) poderia ser uma das primeiras gravações de gamelão que Xenakis possuiu (Figura 1a). Esse *tape* fazia parte de seus pertences pessoais, tendo a indicação manuscrita do compositor na capa como uma coleção de onze gravações, principalmente de música asiática (Tailândia, Java, Sumatra, Bali, Vietnã e Tibete), mas que também incluía música africana (Burkina Faso e Gabão).

Figura 1 – a) Gravação de música tradicional nos arquivos de Xenakis; b) detalhe da fita cassete intitulada “Bali nord” produzida por Xenakis na Indonésia; c) detalhe da fita cassete intitulada “Jogjak sultan”



Fonte: fotos do autor

Outra oportunidade para ouvir esta música parece estar relacionada com as aulas de Olivier Messiaen (com o estatuto de ouvinte, Xenakis estudou com ele entre 1951 e 1954). Xenakis reconheceu que ele foi um agente crucial na sua independência e autoestima como compositor⁴ ao expressar: “O exemplo de Messiaen ensinou-me que posso fazer o que quiser, sem quaisquer restrições, desde que, claro, o que pretendo seja interessante” (Varga, 1996, p. 32). O próprio Messiaen expressou: “Lembro-me de falar de música de Bali e de tocar música gamelão” (Matossian, 2005, p. 60). As notas pessoais de aula de Xenakis (consultadas na *Collection Famille Iannis Xenakis – CFIX*) não indicam nenhuma aula inteira sobre estruturas musicais indonésias (embora isso tenha acontecido repetidamente com a música indiana). As poucas menções estão relacionadas à análise de *Turangalila* (1946-1948), na qual Messiaen utilizou grupos de instrumentos e timbres inspirados em sonoridades que ele mesmo declaradamente associava às do gamelão, como explicou e descreveu em diversas ocasiões.

O *East-West Music Encounter* (Japão) foi concebido e organizado pelo compositor Nicholas Nabokov e ocorreu em Tóquio em 1961, patrocinado pelo *Congress for Cultural Freedom* (CCF)⁵. Em termos de bases conceituais, este foi um importante festival de discussão e articulação de ideias e experiências para posteriores eventos acadêmicos ou artísticos com

perspectivas multiculturais (ainda que a abordagem específica tenha merecido as críticas que recebeu). Rostand afirmou sinteticamente que:

Este Congresso-Festival não foi automaticamente consagrado à música contemporânea, mas a todas as músicas – à música de Stravinsky, bem como à da Idade Média ocidental, à que é tocada na Corte Imperial do Japão há mais de mil anos, bem como à da Índia ou da Indonésia (Rostand, 1961, p. 73).

Xenakis enviou então para o evento o texto *Stochastic music* (Xenakis, 1961), no qual abordava os principais pontos da aplicação de abordagens matemáticas estocásticas na composição. Mesmo que não haja menção à música tradicional, o texto situa-se numa das linhas importantes de discussão do seu pensamento composicional. O evento pode ter sido politicamente tendencioso em relação ao cenário da Guerra Fria, mas certamente semeou em Xenakis um interesse ainda maior pelas culturas orientais. O *East-West Music Encounter* foi um panorama denso de especialistas e artistas envolvidos em trocas sobre os mais variados tipos de música tradicional e de vanguarda. Se Xenakis só tinha ouvido música indonésia através de gravações até então, esta foi, possivelmente, a primeira vez que ele escutou ao vivo um conjunto de gamelão.

O simpósio internacional *Musics of Asia* (Filipinas) de 1966 também pode indicar como o tema da música tradicional asiática representava um assunto importante para Xenakis. É assim evidente, tal como no caso do evento anterior, que o compositor teve acesso a espetáculos de diferentes países asiáticos (incluindo, mais uma vez, a música para gamelão), bem como a pesquisadores e especialistas de diferentes tradições musicais (desta vez particularmente do Ceilão, China, Coréia, Filipinas, Índia, Indonésia, Japão, Tailândia e Vietnã). Neste evento, Xenakis apresentou o texto *Structures Outside of Time* com menções à música tradicional e uma ferramenta matemática baseada na teoria do crivo que lhe permitiria relacionar diferentes estruturas numa mesma composição. O evento permitiu-lhe apresentar e discutir elementos fundamentais da sua obra teórica, mas também o confrontou com o contexto extremamente diversificado da música asiática.

O *Shiraz Arts Festival* (Irã) foi decisivo para a criação de duas peças de Xenakis (*Persephassa* em 1969 e *Persépolis* em 1971). Foi assim, neste ambiente multiartístico de encontro cultural entre o Oriente e o Ocidente, que ele pode ter tido contato com a música de gamelão novamente. O festival de Shiraz de 1969 foi especialmente dedicado à percussão e reuniu músicos do Brasil, EUA, França, Índia, Indonésia, Irã e Ruanda. Nesse ano, Xenakis

esteve presente no festival para a criação de *Persephassa* com o sexteto francês Les Percussions de Strasbourg. Portanto, é quase certo que ele viu a apresentação de gamelão nas antigas ruínas de Persépolis e que foi o concerto de abertura do festival. Nesta atmosfera de compromisso com a percussão das culturas tradicionais, Xenakis declarou:

Temos muito a aprender com a tradição de percussão da Ásia, África e Extremo Oriente em todas as áreas. Estou falando de percussão. Há três famílias importantes de percussão: a africana, a hindu e a do Extremo Oriente. Quando digo hindu, refiro-me a todo o Oriente Próximo. Além disso, a percussão europeia é muito básica, há que se dizer⁶ (Reichenbach, 1969).

O festival de Shiraz de 1971 foi também palco de uma apresentação de música para gamelão e dança tradicional de Sunda (Java Ocidental). Na mesma edição, Xenakis esteve lá para a criação do *Polytope de Persépolis*.

Em todo o período que antecedeu a viagem de 1972 à Indonésia, Xenakis teve certamente muito mais contatos com a música indonésia e com conjuntos de gamelão do que os anteriormente referidos. Para destacar alguns exemplos, a Exposição Mundial de Osaka (1970) e o *Festival d'Automne* em Paris (1972) podem ser mencionados porque, em ambos os casos, o compositor participou dos eventos e estes contaram com apresentações de música para gamelão. Numa cidade tão cosmopolita como Paris, havia certamente um número significativo de concertos, grupos, artistas, pesquisadores, compositores e pessoas interessadas no tema que faziam parte do círculo de amigos e contatos de Xenakis. Nesse sentido, a amizade com François-Bernard Mâche, que viajou para a Indonésia em 1972, é um bom exemplo. Este regressou meses antes da partida de Xenakis para o mesmo país, e eles discutiram a cultura e a música locais. Como Mâche afirmou, isso estimulou a imaginação de Xenakis: “Eu tinha feito uma viagem à Indonésia em 1972 e trouxe de lá gravações que publiquei na coleção do *Musée de l'Homme Gamelan Balinais*⁷. E eu fiz com que Xenakis as ouvisse, e talvez elas o tenham levado a querer ir pra lá...”⁸ (Mâche, entrevista do autor, 2020). Foram as inúmeras ocasiões até aqui citadas que despertaram o interesse de Xenakis, criando todo um imaginário sonoro e representando um intrincado sistema de significados, algo ainda reforçado pelas fortes concepções teóricas do compositor. Ele manifestou grande estima e afeto pela música oriental e pelos instrumentos de percussão tradicionais (inclusive repetindo isso várias vezes em diferentes contextos). O seu contato *ex situ* com a música indonésia ocorreu por décadas (através de gravações, concertos, leituras e intercâmbios com especialistas), mas a sua viagem

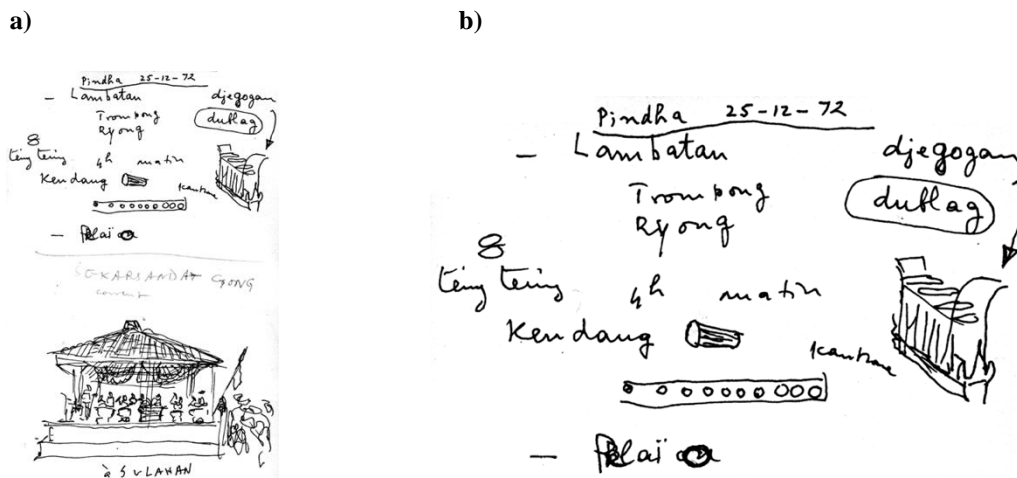
para lá iria, em uma estadia relativamente curta, ampliar seu interesse ao dar-lhe acesso direto a diversos tipos de sonoridades, instrumentos e performances tradicionais *in situ*.

2. A viagem de Xenakis pela Indonésia entre 1972 e 1973: um olhar *in loco*

Xenakis viajou pela Indonésia com um grupo de amigos•as músicos•as: Betsy Jolas, Toru Takemitsu, Marie-Françoise Bucquet, Maurice Fleuret e Henry-Louis de La Grange. Esta viagem foi também uma viagem em família porque os•as viajantes estavam na companhia de respectivos•as cônjuges, formando um grande grupo que viajava em conjunto. Como Fleuret (1978) descreveu: “Já se passaram seis anos desde que voltei a Bali. Nessa altura, levei comigo Betsy Jolas, Xenakis, Takemitsu e Marie-Françoise Bucquet. Durante três semanas, percorremos as aldeias, os lugarejos, os campos de arroz, em busca das maravilhas musicais que Colin Mac Phee assinala e analisa no seu monumental *Music in Bali*”⁹.

A viagem de Xenakis à Indonésia durou menos de um mês e, como indicado no seu passaporte, o grupo entrou no país por Jacarta (Java) em 24 de dezembro de 1972, viajou depois para Denpasar (Bali) no mesmo dia e permaneceu na ilha pelo menos até ao dia 30; entre 31 de dezembro e 2 de janeiro, o grupo começou a viajar por Java e terminou a viagem em Jacarta. Xenakis saiu antes do restante do grupo, deixando o país com a sua esposa no dia 5 de janeiro de 1973. Ele produziu dois tipos de registros durante esta viagem: textual e desenhado (no *Carnet 38* da CFIX) e gravado (oito fitas cassetes guardadas na BnF). Não há descrições intensas ou textos significativos contendo impressões e pensamentos pessoais, observações ou análises (como era habitual nos seus cadernos anteriores das décadas de 1950 e 1960). As anotações feitas por Xenakis tinham poucos pormenores sobre a viagem, mas é perceptível que ele tentou captar visualmente alguns momentos e aspectos dos acontecimentos de cada dia. Xenakis dedicou uma página do seu caderno aos instrumentos de gamelão (nomes e algumas características básicas), mostrando como os instrumentistas se instalavam (Figura 2a).

Figura 2 – Desenhos e notas de Xenakis sobre aspectos musicais que vivenciou na Indonésia



Fonte: © Famille I Xenakis DR (Carnet 38, p. 2)

Esta página tem descrições de dois locais e gamelões diferentes. A parte superior poderia ser uma menção ao Gong Lelambatan Kuno Geladag & Pinda da aldeia de Pindha em Bali (sendo um dos mais famosos e tradicionais grupos de estilo *kebyar* da região). Na parte inferior, está indicado um grupo que Xenakis chamou “Sekarsandat Gong à Sulanan[sic]”, como possível referência ao conjunto Sekar Sandat da aldeia de Bangli que eles viram em Sulahan. O compositor mencionou a aldeia de Pindha durante uma visita em 25 de dezembro e desenhou também alguns esquemas dos instrumentos (Figura 2b), como o ceng ceng (que ele chamou “teing teing”), kendang, reyong (“Ryong”) e jegogan (“djegogan”) anotando os nomes de outros (trompong e kantilan).

Nas gravações de Xenakis, é possível reconhecer que ele ouviu muitos grupos diferentes de gamelão em diferentes locais e que ele inclusive registrou entrevistas e discussões com habitantes locais (em francês ou inglês). As oito fitas cassete gravadas por Xenakis estão guardadas na BnF e estão registadas com os identificadores DONAUD 0602: 753 (Xenakis 800), 754 (Xenakis 801), 777 (Xenakis 826), 837 (Xenakis 888), 840 (Xenakis 891), 868 (Xenakis 919), 1053 (Xenakis 920) e 1053 (Xenakis 1110). Excertos importantes destas gravações serão abordados durante a comunicação, mas é certo que a viagem marcou sua imaginação e suas referências auditivas. São registos fascinantes porque mostram que, em diferentes ocasiões, ele, Jolas e Takemitsu tiveram acesso aos instrumentos, experimentaram os modos de tocar e tentaram perceber as particularidades de suas afinações.

Não é apenas o conteúdo dos registros que parece interessante, mas também a forma como Xenakis tentou reter informação adicional com este tipo de fonte. Nesse sentido, ele chegou a escrever nestas fitas excertos de escalas que faziam parte das gravações, além de outras informações que lhe pareciam importantes. Nos seus arquivos na BnF, há duas fitas cassete (identificadas como DONAUD 0602 753-Xenakis 800, fita chamada “Bali nord” por Xenakis, e DONAUD 0602 1053-Xenakis 920, chamada “Jogjak sultan”) nas quais ele marcou a escala típica da música gravada e indicou através de setas onde essa escala aparecia na gravação (Figura 1b e c). É notável a forma como ele tentou registrar o máximo de informação possível sobre a música que experimentou durante a viagem. É perceptível que Xenakis fez um grande esforço para entender, de forma prática, como as escalas tradicionais são organizadas e como os sistemas de afinação são criados e aplicados. Mais do que isso, procurou registrar e guardar informações que lhe pareceram fundamentais e, como será tratado mais adiante, que estimularam em parte o seu próprio trabalho e processo criativo.

Toru Takemitsu (2018, p. 38) fez algumas referências à viagem, afirmando: “Há dois anos, viajei para a Indonésia com alguns músicos franceses. Depois de ouvir o gamelão balinês, um deles disse-me com entusiasmo: Estes são os nossos novos recursos!”¹⁰ Não é muito claro no texto quem expressou nesse momento esta preocupação com os “novos recursos”, mas parece que esta viagem afetou todos•as presentes no que diz respeito aos seus trabalhos. Isso é perceptível em outro contexto, como resultado de uma entrevista com Xenakis em outubro de 1986, quando Takemitsu (2018, p. 345) afirmou: “Viajamos juntos pela Indonésia. Compartilhamos a mesma emoção ao descobrir várias músicas lá. No entanto, para traduzir essa emoção em música, você adotou uma abordagem muito intelectual, desligada de um simples impulso emocional”¹¹. Ele pediu então a Xenakis que expressasse os seus pensamentos e conceitos em relação à música não europeia, e a sua resposta começou com: “A questão da escala é a base de toda a música. Cada cultura tem os seus instrumentos que produzem escalas diferentes. O mesmo se pode dizer da música europeia”¹² (Takemitsu, 2018, p. 345).

Xenakis foi profundamente transformado por esta viagem e, conseqüentemente, a sua música também. Como o próprio compositor expressou quando lhe perguntaram se estava ligado a uma corrente ou a uma tradição:

Estou ligado à tradição artística, espero, de todo o mundo. Porque adoro a música tradicional, seja ela do Japão, da China, de Java, de Bali, da África, etc. são coisas essenciais para mim, e há descobertas que fiz noutros lugares que são coisas realmente universais.¹³ (Xenakis, 1992).

Um novo período essencial da sua obra surgiu progressivamente após a estadia na Indonésia e foi marcadamente influenciado, entre outras coisas, por esta experiência. Como Solomos (1996, p. 63) enfatizou, “Os anos 70 marcam a apoteose do repertório de Xenakis, do qual é impossível, no âmbito de um livro conciso, retrair mesmo as etapas mais importantes”¹⁴. Solomos apontou dois fatores específicos que, segundo ele, estimularam este período produtivo na carreira de Xenakis: a primeira vez que regressou à Grécia após a retirada da sua sentença de morte em 1974 e o festival produzido pelo Ministério Francês da Cultura e da Comunicação que decorreu durante um mês inteiramente dedicado à sua obra, o *Cycle Iannis Xenakis* em 1977. Psicológica e emocionalmente, estes foram fatos realmente muito importantes, mas sua viagem à Indonésia resultou em mudanças específicas na sua composição, fornecendo-lhe materiais que ele viria a utilizar em inúmeras obras (direta ou indiretamente). Muitos aspectos da música indonésia tiveram impacto significativo em peças que ele compôs nas décadas de 1970 e 1980, sendo *Pléiades* e *Komboï* apenas duas delas.

3. Um itinerário através de tradições e sons que culmina em *Pléiades* e *Komboï*

Reverendo as informações anteriores, parece claro que todas essas experiências se refletiriam em diferentes perspectivas composicionais para Xenakis. Parece igualmente claro que os primeiros impactos reais na sua produção estariam ligados a *Retours-Windungen* (1973, peça para doze violoncelos), e *Jonchaies* (1977, para orquestra completa). No entanto, duas peças significativas que podem exemplificar uma mudança profunda na sua escrita são para percussão: *Pléiades* (1978, para sexteto de percussão) e *Komboï* (1981, duo para cravo e percussão). A presente discussão será então dividida em: escalas e conjuntos de alturas específicas, diferenciações texturais e formais de seções, bem como escolhas instrumentais para percussão. Os presentes apontamentos serão divididos em sete pontos ao longo da apresentação, sendo dois com ligações diretas entre *Pléiades*, *Komboï* e a música indonésia, e cinco que podem apontar relações inferidas por analogia. No presente texto serão elencadas somente as duas ligações diretas.

3.1. O retorno musical ao Norte de Bali através de um *pelog* no crivo

A inserção de uma escala *pelog* no crivo de Xenakis usada em *Pléiades* e *Komboï* parece agora clara (Morais, 2022a, 2022b e 2023a) e foi evidentemente notada pelos seus colegas

compositores. Philippe Manoury (entrevista ao autor, 2019) e François-Bernard Mâche (entrevista ao autor, 2020) comentaram esta inserção. No entanto, não se tratava apenas de uma metáfora ou do uso de um elemento estilizado capturado num livro teórico ou similar; pelo contrário, era uma sequência de alturas que o próprio Xenakis recolheu durante a sua viagem e guardou entre os seus pertences pessoais durante décadas. Assim, é perceptível nos esboços e documentos de Xenakis que esta escala específica denominada *pelog* surgiu primeiramente durante a sua viagem à Indonésia em 1972-1973, onde seria por ele gravada e registada. Os seus arquivos pessoais atestam que, durante a composição de *Jonchaies*, quando da elaboração do crivo que constituiria toda a obra e quando Xenakis ainda estava experimentando algumas sequências de alturas e intervalos (ver mais detalhes em Morais, 2022b), ele incorporou exatamente a mesma escala que tinha ouvido no Norte de Bali, gravado e anotado na fita cassete DONAUD 0602 753-Xenakis 800 (Figura 1b).

3.2. *Pléiades* e *Komboï* como reminiscências aurais de uma gravação de 1951

Como apresentado anteriormente, Xenakis afirmou durante uma entrevista radiofônica em 1973 que “uma das mais belas peças” que ele tinha ouvido seria uma peça de gamelão escutada pelo menos 20 anos antes, no início da década de 1950. Tal como apresentado, o registo de 1951 guardado na BnF como DONAUD 0602 218-Xenakis 223 (Figura 1a) coincide com o período e é provável que esteja relacionado com a menção feita pelo compositor. Ao ouvir este *tape* na BnF, surgiu uma correlação direta com o movimento *Claviers* de *Pléiades*. Ambos os materiais apresentam um paralelo, mostrando que Xenakis teria novamente consultado materiais indonésios anteriores para estimular criativamente seu trabalho. A correlação emerge de padrões rítmicos, alturas e uma globalidade sonora que são perceptivelmente e comprovadamente semelhantes, sendo que essa mesma textura retorna em *Komboï* três anos depois (Figura 3).

Figura 3 – Excerto de *Komboï* (1981) que possui similaridades com *Claviers* (*Pléiades*, 1978)

The image shows a musical score for an excerpt from *Komboï* (1981) for Violin (vi) and Clarinet (CL). The score is written in a complex, multi-measure rest notation style characteristic of Xenakis. It features several staves with intricate rhythmic patterns and melodic lines. Annotations such as "12 SEMA - SEC." and "RELAZAMI SEC." are visible, indicating specific rhythmic or structural elements. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, all set against a background of complex rhythmic structures.

A seção conclusiva de *Claviers* (a partir do comp. 111) apresenta o único uníssono que ocorre em todo o movimento entre os instrumentos metálicos (três vibrafones) e de madeira (marimba, xilofone e xilomarimba), caracterizando uma tremenda mudança na textura geral (ver também Moraes, 2022b). Tanto no caso de *Claviers* quanto de *Komboï*, as texturas estão extremamente conectadas ao procedimento melódico indonésio denominado *kotekan* que é caracteristicamente polifônico, resultado do inter cruzamento de duas melodias interdependentes, mas que permitem a percepção de uma linha melódica única. Esta textura específica interessou Xenakis de tal forma que ele a reaplicaria inúmeras vezes em peças futuras.

No caso de *Komboï* é preciso ainda considerar a gravação realizada por Sylvio Gualda, amigo pessoal de Xenakis e responsável pela encomenda e estreia de suas obras para percussão solo e inúmeras outras. Ele certamente encontrou o compositor muitas vezes para a realização da peça, sua estreia e gravação. As trocas entre eles devem ter sido intensas e a gravação mostra como as escolhas de afinação dos vasos, com uma pentatônica marcante, são sintomáticas de um período criativo pós-viagem à Indonésia.

A inserção de uma escala específica gravada em Bali em 1972 e a utilização de uma textura ouvida numa gravação de gamelão em 1951 são cruciais na produção de Xenakis aqui abordada. Materiais exógenos diretamente aplicados foram raramente encontrados em suas obras. Por isso, mais considerações sobre *Pléiades* e *Komboï* como peças com correlações com o gamelão e a música do sudeste asiático devem ser abordadas para a compreensão do processo criativo de Xenakis como um todo e do quadro geral de sua produção decorrente da sua viagem à Indonésia.

Considerações finais

Muito mais poderia ser apontado como estruturas semelhantes entre *Pléiades* e *Komboï*. Durante a palestra serão explorados mais elementos em termos de escolha instrumental (tanto por parte do compositor em *Komboï* quanto criando o SIX-XEN para *Pléiades*), materiais estruturais (relacionados à música indonésia em termos de polifonia com *kotekan* e instrumentos colotômicos) e divisão formal das obras, todos mostrando referências relacionadas à música indonésia. Os elementos analisados poderão estimular escolhas interpretativas embasadas em referenciais de pesquisa no que tange a questões tímbricas e de escolha de

instrumentos, de escolha de baquetas, de fraseado e articulação, e processos de compreensão de uma possível abordagem criativa.

Durante muito tempo, pensou-se que não existiam citações diretas ou indiretas na música de Iannis Xenakis. Considerou-se sua produção bastante independente de toda e qualquer fonte secundária de materiais sonoros. Atualmente, isto está sendo revisado e o presente trabalho aponta para uma necessidade premente de se reconsiderar a obra como um todo do compositor, principalmente no que tange à década de 1970 e 1980 (período intenso de sua produção para percussão inclusive). Essa revisão e as considerações elaboradas partindo-se de pesquisa sobre seus arquivos pessoais poderão apontar para interessantes abordagens interpretativas.

A discussão como um todo ainda merece um olhar aprofundado sobre questões pós e decoloniais, o que ampliaria de maneira substancial as contribuições sobre as linhas de pesquisa nessas perspectivas. Ao se deparar com um compositor grego, radicado na França, que trata de materiais musicais não-europeus, uma grande atenção deve ser dada às considerações sobre seus pressupostos e modos de trabalho, estimulando-se uma análise necessária no que tange aos produtos artísticos de um período histórico específico.

Referências:

- BARTHEL-CALVET, Anne-Sylvie. The Messiaen–Xenakis Conjunction. *In*: DINGLE, C. FALLON, R. **Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influence and reception** (p. 175-200). Surrey: Ashgate Publishing, 2013.
- BOIVIN, Jean. **La classe de Messiaen**. Paris: Christian Bourgois, 1995.
- FLEURET, Maurice. Carnet de Route. **Diapason**, 231, s.p., Septembre, 1978.
- FUKUNAKA, Fuyuko. World Music History and Interculturality: Toward Recontextualizing Post-War Japanese Avant-Garde Music. **The World of Music**, 6 (1), p. 59-71, 2017.
- GIBSON, Benoît. **The instrumental music of Iannis Xenakis**. Theory, practice, self-borrowing. New York: Pendragon Press, 2011.
- HALBREICH, Harry. Da “Cendrées” a “Waarg”: quindici anni di creatività. *In*: RESTAGNO, E. **Xenakis** (p. 211-270). Torino: EDT, 1988.
- HARLEY, James. **Xenakis. His Life in music**. New York: Routledge, 2004.
- LACROIX, Marie-Hortense. **Pléiades de Iannis Xenakis**. Paris: Ed. TUM/Michel de Maule, 2001.
- MÂCHE, François-Bernard. Iannis Xenakis. Introduction aux œuvres. *In*: GERHARDS, H. **Regards sur Iannis Xenakis** (p. 153-166). Paris: Stock Musique, 1981.

- MATOSSIAN, Nouritza. **Xenakis**. Lefkosia: Moufflon Publications Ltd., 2005.
- MORAIS, Ronan Gil de. Xenakis in Indonesia: Influences in the composition of *Jonchaies* (1977) and *Pléiades* (1978). In: CENTENARY INTERNATIONAL SYMPOSIUM XENAKIS 22: Lectures Workshops Concerts. **Anais** [...] Atenas: Spyridon Kostarakis, 2022a. p. 338-359. <https://xenakis2022.uoa.gr/proceedings/>
- MORAIS, Ronan Gil de. Referências indonésias em *Claviers* de Iannis Xenakis: processo criativo com material exógeno em *Pléiades* (1978). **Per Musi**, 42 (setembro), p. 1-24, 2022b. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2022.44450>.
- MORAIS, Ronan Gil de. **Iannis Xenakis' SIX-XEN: A new instrument for *Pléiades* (1978) and a creative process with Indonesian references**. 2023. Tese (Doutorado em Música) – Universidade da Basiléia e Escola de Música FHNW, Basiléia, 2023a.
- MORAIS, Ronan Gil de. O SIX-XEN de Iannis Xenakis: uma plêiade de sons em contínua expansão. **Per Musi**, 24 (dezembro), p. 1-31, 2023b. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2023.48450>
- PIRES, Isabel Maria Antunes. Perspectives d'analyse comparative entre *La Légende d'Eer* et *Jonchaies* de Iannis Xenakis. In: SOLOMOS, M. **Iannis Xenakis, La musique électroacoustique** (p. 29-52). Paris: L'Harmattan, 2015.
- REICHENBACH, François (Direção). **Images, Rythmes et Percussions**. Teerã: National Iranian Radio and Television (NIRT), 1969. 1 documentário (64 min), VHS, son., color.
- ROSTAND, Claude. East-West Music Encounter in Tokyo. **The World of Music**, 3 (3), p. 73, 1961.
- SOLOMOS, Makis. **Iannis Xenakis**. Mercuès: P.O. Editions, 1996.
- SOLOMOS, Makis. Le « savant » et le « populaire », le postmodernisme et la mondialisation. **Musurgia**, 9 (1), p. 75-89, 2002a.
- SOLOMOS, Makis. Sculpter le son. In: MÂCHE, F.-B. **Portrait(s) de Iannis Xenakis** (p. 133-158). Paris: Bibliothèque nationale de France, 2002b.
- SOLOMOS, Makis. Notes sur les relations musicales entre Xenakis et Messiaen. In: COLLOQUE GÉNÉRATION MESSIAEN. **Anais** [...] Brussels: 2008. p. 1-14.
- TAKEMITSU, Toru. **Écrits**. Lyon: Symétrie, 2018.
- VARGA, Bálint András. **Conversations with Iannis Xenakis**. London: Faber and Faber Ltd., 1996.
- XENAKIS, Iannis. Stochastic music. In: MUSIC-EAST AND WEST. REPORT ON 1961 TOKYO EAST-WEST MUSIC ENCOUNTER CONFERENCE. **Anais** [...] Tokyo: Executive Committee for 1961 Tokyo East-West Music Encounter, 1961. p. 134-140.
- XENAKIS, Iannis. Musique à Bali. **Entrevista** em programa de rádio por Philippe Arrii Blachette. Paris: France Culture, 1973.
- XENAKIS, Iannis. **Pléiades**. Paris: Salabert, 1979. 1 partitura.
- XENAKIS, Iannis. In: MONTASSIER, G. **Le fait culturel** (p. 213-228). Paris: Fayard, 1980.
- XENAKIS, Iannis. **Komboï**. Paris: Salabert, 1981. 1 partitura.

XENAKIS, Iannis. **Formalized music**. Hillsdale: Pendragon Press, 1992.

YANG, Chien-Chang. Technologies of Tradition in Post-War Musical Avant-Gardism: A Theoretical Reflection. **The World of Music**, 6 (1), p. 41-58, 2017.

¹ “après beaucoup de tentatives, je construisis un crible (échelle) qui, surprise!, se rapprochait des gammes de la Grèce antique, du Proche Orient, de l’Indonésie.” (Xenakis, 1979, p. i).

² “[...] dans les années 50, j’ai découvert les musiques extraeuropéennes, de l’Inde, du Laos, du Vietnam, de Java, de Chine et du Japon. Je me suis trouvé tout à coup dans un monde qui était le mien. En même temps, la Grèce m’apparut sous un autre jour, comme le carrefour des survivances d’un passé musical très ancien.” (Xenakis, 1980, p. 221).

³ “Je connaissais déjà la musique de Bali. La première fois que j’ai eu l’occasion de connaître cette musique c’était d’après un disque japonais fait pendant la guerre, quand ils avaient occupé l’Indonésie et c’était Mayuzumi qui avait ce disque et j’étais à ce moment à Paris. Il y avait toute une série de musique du Sud-Est asiatique dont de Bali et ça m’avait fait une très grosse impression. D’ailleurs, une était une des plus belles pièces que j’aie jamais entendue. Et donc cette fois-ci c’était pour voir de plus près et d’entendre.” (Xenakis, 1973).

⁴ Muitos•as autores•as também confirmam isto, como Boivin (1995), Matossian (2005), Solomos (2008) e Barthel-Calvet (2013).

⁵ As implicações políticas deste período da Guerra Fria não serão abordadas aqui, para mais pormenores consultar Yang (2017) e Fukunaka (2017).

⁶ “Nous avons beaucoup à apprendre de la tradition des percussions de l’Asie, d’Afrique, d’Extrême Orient dans tous les domaines. Je parle de la percussion. Il y a trois familles importantes de percussion, c’est l’africaine, l’hindoue et l’extrême-orientale. Quand je dis hindoue c’est tout le proche orient compris. Et la percussion européenne est très élémentaire, il faut bien le dire.” (Reichenbach, 1969).

⁷ O disco intitulado *Musiques anciennes de Bali. Semar Pegulingan–Gambuh* foi lançado em 1983 pelo selo *Le Chant du Monde* (LDX-74802). É então certo que Mâche apresentou as gravações originais para Xenakis.

⁸ “Moi j’avais fait un voyage en Indonésie en 1972 et j’en ai ramené des enregistrements que j’ai publié au Musée de l’Homme, dans la collection du Musée de l’Homme Gamelan Balinais. Et j’avais fait entendre ça à Xenakis, ça lui a peut-être donné envie aussi d’y aller...” (Mâche, entrevista do autor, 2020).

⁹ “Il y a six ans que je ne suis retourné à Bali. J’avais alors emmené là-bas Betsy Jolas, Xenakis, Takemitsu et Marie-Françoise Bucquet. Trois semaines durant, nous avons couru les villages, les hameaux, les rizières, à la recherche des merveilles musicales que signale et analyse Colin Mac Phee dans son monumental *Music in Bali*” (Fleuret, 1978).

¹⁰ “Il y a deux ans, j’ai voyagé en Indonésie avec des musiciens français. Après l’audition du gamelan balinais, l’un d’eux m’a dit avec excitation : « Ce sont nos nouvelles ressources ! »” (Takemitsu, 2018, p. 38).

¹¹ “Nous avons voyagé ensemble en Indonésie. Nous partageons la même émotion en y découvrant diverses musiques. Toutefois, pour traduire cette émotion en musique, vous menez une démarche très intellectuelle, détachée d’une simple impulsion émotionnelle.” (Takemitsu, 2018, p. 345).

¹² “La question de l’échelle est la base de toutes les musiques. Chaque culture a ses propres instruments qui produisent des échelles différentes. On peut dire exactement le même chose de la musique européenne.” (Takemitsu, 2018, p. 345).

¹³ “Je me rattache à la tradition artistique, enfin j’ose espérer, du monde entier. Parce que j’aime beaucoup la musique traditionnelle, que ce soit du Japon, de Chine, de Java, de Bali, d’Afrique, etc. Ce sont des choses primordiales pour moi et il y a des découvertes que j’ai fait d’ailleurs qui sont vraiment des choses universelles.” (Xenakis, 1992).

¹⁴ “Les années 1970 célèbrent l’apothéose de la renommée de Xenakis, dont il est impossible, dans le cadre d’un ouvrage concis, de retracer même les étapes les plus importantes.” (Solomos, 1996, p. 63).