

## A interpretação de Xenakis em perspectiva a partir da música complexa

Mário Del Nunzio  
USP/FAPESP – maodn1@gmail.com

**Resumo:** Aspectos relacionados à interpretação de certas obras de Iannis Xenakis são abordados e relacionados a preceitos da prática interpretativa da “música complexa”. Esses aspectos dizem respeito a dificuldades técnicas incomuns e a uma necessidade do intérprete de realizar escolhas ativas ao executar uma peça, devido à impossibilidade de realização precisa de todos os parâmetros presentes em determinada peça. Na primeira parte do artigo, é rememorada uma discussão pública acerca da interpretação de Xenakis ocorrida na década de 1970. Na segunda parte, aspectos dessa discussão são tratados a partir de postulados relacionados à música complexa.

**Palavras-Chave:** interpretação, limites, música complexa, Iannis Xenakis

### A complex music perspective on the performance of Xenakis' music

**Abstract:** In this paper, we discuss aspects related to the performance of works by Iannis Xenakis, relating them to questions raised in the performance practice of “complex music”. These aspects are related to unusual technical difficulties and the need by the performer to make active choices when playing a piece, due to the impossibility of playing every detail that is present in the score. In the first part of the paper, we recall a public discussion about the interpretation of Xenakis' works developed in the 1970's. In the second part, aspects of this discussion are approached, having as a primary point of view performance aspects related to “complex music”, as discussed by cellist and composer Frank Cox.

**Keywords:** performance, boundaries, complex music, Iannis Xenakis

## 1. Introdução

A obra do compositor Iannis Xenakis trouxe à tona, entre meados das décadas de 1960 e 1970, questões de execução instrumental que viriam a aproximá-la, apesar de diferenças de pensamentos e métodos composicionais, do que poderíamos chamar de “música complexa”. Essas questões relacionam-se ao que o pianista Peter Hill qualifica como “dificuldades não usuais e até sem precedentes” (Hill, 1975, p. 18), e que obrigam o intérprete a lidar com situações que são, por vezes, impossíveis de serem integralmente abarcadas – devido a aspectos como densidade dos eventos, suas velocidades, e o grau de independência e de camadas simultâneas neles presentes.

No presente artigo, pretendemos tratar de questões interpretativas que relacionam Xenakis<sup>1</sup> à “música complexa”, a partir de uma rememoração de discussões acerca da interpretação de Xenakis levadas a cabo a partir da década de 1970, e abordá-las a partir das reflexões acerca da interpretação musical relacionadas à “música complexa”.

## 2. Tomada de consciência do impossível

Peter Hill escreveu, em 1975, o artigo *Xenakis and the Performer* (Hill, 1975), que traz os seguintes questionamentos:

A precisão de sua notação parece demandar um alto grau de precisão por parte do intérprete. Mas quão importante é isso em termos musicais práticos? Um aumento na precisão [accuracy] intensifica a experiência musical? (Hill, 1975, p. 17)

Ao respondê-los, traz à tona um aspecto fundamental, quando afirma: “seria errado imaginar que a execução da música de Xenakis não envolve processos de tomadas de decisão por parte do intérprete” (Hill, 1975, p. 18). Ou seja, apresenta um indicativo inicial de que a execução de uma obra deste compositor depende de escolhas por parte do intérprete acerca do que é mais relevante nela e do que pode ser negociado – alterado, simplificado ou simplesmente esquecido. Isso se torna evidente quando Hill afirma:

Ao executar [peças de] Xenakis, a “vitória” de se tocar todas as notas exatamente tende a ser atingível apenas em câmera lenta, enquanto que a “derrota” de uma incoerência total é certa se a exatidão é almejada na velocidade indicada. (Hill, 1975, p. 18)

Hill passa, então, a propor modos para se lidar com os problemas oferecidos pelas partituras de “Everyali” e “Herma”, duas peças para piano solo de Iannis Xenakis. Diz ele:

O que o intérprete tem que fazer é algo próximo a uma redução de uma partitura orquestral, que dê uma impressão tão efetiva quanto possível do original. (...) Primeiro, as notas que se situam fora de alcance podem ser transpostas para cima ou para baixo uma oitava, ou mesmo um intervalo menor, até que estejam ao alcance. (Este último procedimento seria impensável em música tradicional, mas aqui pode até ser preferível, para preservar a forma [shape] do original). Segundo, podem-se omitir algumas notas e transitar com saltos entre duas linhas, de modo que se sugira que, na velocidade da peça, elas estejam sendo tocadas simultaneamente. Evidentemente, a escolha do sistema mais adequado depende do contexto. (...). Em outras palavras, em qualquer passagem devem-se tomar decisões de acordo com uma escala de prioridades de precisão: uma escala que distingue entre o que pode e o que não pode ser ouvido claramente, o que é de importância primária ao sentido da música e o que é subordinado. (Hill, 1975, p. 19)

A partir desse artigo de Hill, houve uma troca de cartas entre Hill e outros pianistas, que criticavam sua abordagem. Yuji Takahashi questiona de modo eminentemente técnico algumas dessas considerações. Por exemplo:

as transposições de oitavas que encontramos na “versão de execução” de Hill interrompem a continuidade das linhas. “Everyali” não é um estudo dodecafônico. Os nomes das notas (sol #, lá, etc) são menos importantes que o registro ou algumas zonas de alturas. (Takahashi, 1975, p. 53)

E conclui com um comentário sobre a necessidade da união entre os aspectos físico e mental:

O que, de fato, é impossível em “Eonta” ou em “Evryali”? As mãos não podem alcançar as notas no andamento indicado, então o intérprete deve fazer seu melhor para alcançar a meta distante, como um atleta ou um asceta? Esta é uma visão perigosa. Um pianista não é constituído apenas por duas mãos. Ele também tem dois ouvidos. E esses ouvidos reconhecem a sonoridade de cada nuvem que muda sua coloração incessantemente. É uma espécie de harmonia generalizada (ou harmonia no sentido antigo). Ouvi-la guia o intérprete ao longo da execução. (Este é o outro lado da moeda. Ouvidos e mãos colaboram numa seqüência retro-alimentada). (Takahashi, 1975, p. 54)

Já Stephen Pruslin questiona Hill com prerrogativas éticas e morais sobre a função do intérprete de música contemporânea, argumentando que “compositores agonizam tanto nos registros extremos quanto em qualquer outro” e que

fundar toda uma teoria de execução em premissas de comprometimentos é não apenas perigoso: também dá munição à idéia de que como executante de música contemporânea, a arte de alguém não precisa ser precisa, honesta ou cuidadosa como, digamos, a arte de alguém que escolhe passar seu tempo a serviço da execução de peças do século XVII – uma idéia que eu e um grande número de meus colegas passaram um bom tempo nos últimos anos tentando corrigir (Pruslin, 1975, p. 54).

Em resposta às cartas, Hill diz que o ponto fundamental que queria apresentar em seu artigo era o da necessidade de uma “‘escolha’”: qualquer que seja o rumo que o executante venha a tomar, este será dependente de sua própria interpretação musical da passagem – em termos tradicionais, de sua interpretação da música” (Hill, 1976, p. 54), ou seja, a interpretação musical ganha um peso adicional que se relaciona às decisões dos intérpretes ao atribuírem mais importância a determinado parâmetro do que a outro e a como se deve lidar com os elementos constituintes dos parâmetros a que se atribuem menos relevância. E com relação ao que coloca Pruslin, Hill faz a seguinte réplica:

(...) compartilho sua visão de que a arte do executante de música contemporânea deva ser “precisa, honesta e cuidadosa”. Mas os problemas, os problemas reais, que a música de Xenakis coloca aos executantes, só podem ser abordados por meio de discussões que sejam abertas, honestas e práticas, e não por meio de generalizações e truísmos como os que o Sr. Pruslin oferece em sua carta. (Hill, 1976, p. 55)

Tais aspectos parecem bastante relevantes ao se tratar da interpretação dessa música – mesmo se as proposições do compositor forem impossíveis, modos práticos, artisticamente consistentes e honestos devem ser desenvolvidos pelo intérprete, o que

freqüentemente vai levá-lo a fazer escolhas sobre o que é de importância primária ou secundária – e, dependendo do caso, parâmetros habitualmente tratados como primários (como alturas) podem ser secundários a aspectos como timbres, dinâmicas e modos de ataque em determinada obra. Outro aspecto que nos parece de fundamental importância também é apresentado por ele:

Mas, apesar de uma precisão exata ser a meta final, a preocupação imediata é a de abordar a música de um modo tal que minimize a imprecisão. Deve-se ter as notas nas mãos de um modo que garanta um nível aceitável de realização. Deve-se, ainda mais, levar em conta não apenas todos os parâmetros musicais mas também as influências exteriores, tais como o nível pessoal de proficiência técnica e até mesmo o tempo disponível para ensaio. E, se tivermos a ambição de almejar a meta final, o método de se achar este nível aceitável (ou “ponto de equilíbrio”, na linguagem da Teoria dos Jogos) deve também levar em consideração as possibilidades de desenvolvimento posterior. (Hill, 1975, p. 20)

Ou seja, a interpretação de uma obra torna-se algo passível de desenvolvimento não apenas pelo amadurecimento do intérprete com relação a aspectos estéticos e artísticos, mas também com relação a aspectos puramente técnicos – o que é difícil de ser pensado na música de concerto de até então, na qual um virtuoso só apresentaria uma obra depois de um tempo de preparação suficiente para que ela estivesse amplamente dominada, do ponto de vista técnico. Trocam-se, nesse caso, as execuções definitivas pelas interpretações parciais, passíveis de constantes mudanças – seja pela inclusão de dados que anteriormente tinham sido desconsiderados, seja pela mudança de opinião acerca do que é de maior importância, seja pela vontade de abarcar aspectos da obra anteriormente desconsiderados (mesmo que às custas de outros) ou, mesmo, de modo eminentemente prático, pelos “erros” e “acertos” que cada execução de uma peça desse tipo acarreta devido à sobrecarga à qual o intérprete é submetido.

### **3. O impossível enquanto preceito essencial**

Quase trinta anos depois, o pianista e compositor canadense Mark Couroux retornou a questões similares ao abordar a música para piano de Iannis Xenakis, em seu artigo *Evryali and the exploding of the interface* (Couroux, 2002), demonstrando que tal discussão ainda está longe de ter uma resposta definitiva. Ele afirma que “‘Evryali’ foi um marco fundamental, o momento preciso no qual os paradigmas bem ajustados (e endurecidos) da prática de execução ao piano caíram por terra, substituídos por valores provisórios e abertos”. Para essa abordagem Couroux tece o termo “virtuosismo crítico”, ou seja, um virtuosismo que vai “contra os paradigmas físicos convencionais, com o propósito de despertar novos

relacionamentos entre corpo e matéria”, e relaciona tal peça de Xenakis a composições de Brian Ferneyhough e Richard Barrett.

Com isso, notamos a potencial proximidade desse repertório de Xenakis com certo repertório de compositores de “música complexa”. Se essa proximidade não se estende, como apontamos acima, a certos procedimentos composicionais presentes na “música complexa” e que se relacionam com um amplo exame das potencialidades físicas do instrumento e do intérprete<sup>2</sup>, essas situações-limite nas quais o intérprete tanto de Xenakis quanto de “música complexa” é colocado aproximam-nos. Em tais obras os intérpretes devem encarar notações extremamente densas e detalhadas, e devem tomar decisões que influenciarão diretamente o conteúdo da obra. Relacionado a isso, Claus-Steffen Mahnkopf afirma que a

prática interpretativa, (...) se tornou principal e essencialmente aproximativa. Muitos executantes dedicados à Nova Música têm desde então aprendido a apreciar essa suposta deficiência como uma forma de liberdade atingida por meio de responsabilidade. (Mahnkopf, 2004a, p. 9).

O violoncelista Frank Cox aponta que existe uma mudança fundamental entre as necessidades e prerrogativas da interpretação de “música complexa” e as práticas desenvolvidas para a interpretação dentro do que ele denomina por modelo do modernismo tardio – e aqui poderíamos colocar a produção de Xenakis em questão como o ponto no qual a mutação tomou corpo. Para a prática interpretativa do modernismo tardio, aceita como “moralmente responsável”, Cox fala que há a busca por uma relação “sem ruído, transparente” entre os elementos da cadeia formada por concepção, notação, interpretação e recepção, com funcionalidade definida do seguinte modo:

1) notação, com indicação de tarefas que exigem domínio técnico responsável, 2) o que o autor chamará de uma “realização” adequada, na qual todas as notas estão corretas, todos os ritmos são realizados com precisão, todas as dinâmicas, indicações de fraseado, etc, são audivelmente projetadas, e assim por diante, e 3) percepção ideal, que deveria ser apta a mensurar, baseada na partitura, a correspondência dos dois aspectos citados, e ainda mais idealmente, perceber as relações compostas a partir das realizações responsáveis (...). (Cox, 2002, p. 71)

Com isso, a interpretação se iniciaria apenas depois de resolvidos os “desafios técnicos”. De acordo com Cox,

Este modelo requer tanto metas interpretativas claras (tradicionalmente, a “imagem-sonora” da peça (...)) quanto padrões de execução claros, competitivamente testáveis, necessários para a realização da meta: o indivíduo deve almejar algo, saber

como melhorar e estar apto a dizer se tal melhora está ocorrendo ou não, idealmente em comparação com outras execuções da mesma peça (Cox, 2002, p. 72).

Isso é, entretanto, completamente alterado pelas necessidades decorrentes da interpretação de “música complexa”. Não há mais elos transparentes entre os elementos da cadeia, que ganham características próprias, impossíveis de serem traduzidas sem adaptações e, portanto, diferenças, entre cada elemento<sup>3</sup>. Com isso, essa “cadeia” configura-se “mais como uma série de sobreposições, com conflitos voláteis entre incompatíveis” (Cox, 2002, p. 74), de modo que ela não é mais lida, e sim decifrada. A partir disso, temos o que Cox qualifica como

uma das mais extremas confrontações com o modelo de execução do Modernismo tardio: a crença por parte dos ouvintes de que o executante tem domínio dos desafios técnicos da peça, e a crença do executante de que tal meta é alcançável (Cox, 2002, p. 77).

Ou seja, “o grau e a natureza de desafios mais recentes problematizou a possibilidade de testabilidade competitiva em seu âmago”. Não se tem como estabelecer o que é uma execução definitiva da obra, dado que as demandas estarão sempre um passo além do que é possível ao intérprete – que tem o imperativo moral (mais do que ético, dada a não-testabilidade de algumas requisições) de lidar com elas e tentar resolvê-las do melhor modo que conseguir. Como diz Cox,

a natureza desses desafios interpretativos não é meramente técnica / interpretativa, mas em ampla medida moral, no sentido autônomo de imperativos auto-estipulados e auto-aceitos: apesar dos geralmente baixos padrões de precisão na execução de tal música e mesmo se nenhum ouvinte puder julgar a diferença entre uma interpretação ‘correta’ ou não, se alguém aceita os imperativos de tais tarefas / desafios, tem o dever de tentar perceber / interpretá-los do modo mais completo e responsável possível. (...) Imperfeições na execução (inevitáveis em qualquer música, mais visíveis em peças freqüentemente tocadas, mas para qualquer executante de música complexa radical um destino precisamente predeterminado) não é uma medida de fracasso absoluto, mas talvez a prova mais poderosa do caráter ‘humano’ dos desafios; mas os fracassos do músico, de acordo com os termos auto-acordados dos imperativos, devem agir como um bom estímulo para uma dedicação acentuada em direção à meta de uma realização / interpretação responsável da música (Cox, 2002, p. 105).

Todos esses aspectos aplicam-se à questão levantada inicialmente por Peter Hill, ao tratar da interpretação de Xenakis e a de outros intérpretes desse compositor. Como aponta, por exemplo, Irvine Arditti: “a interpretação de uma obra como ‘Tetras’ obviamente cresce e se desenvolve ao longo dos anos, e não pode ser resolvida inteiramente no início” (Arditti, 2002, p. 87). A partir de diretrizes morais de uma interpretação responsável, o intérprete vai

em direção a uma (inalcançável, intencionalmente) interpretação *integral* da obra, que envolve tomadas de decisão práticas, quando necessário (de acordo, por exemplo, com prazos, disponibilidade de tempo e agenda de concertos), e também uma busca que não se encerra na execução da peça e é perenemente passível de novas adições.

#### 4. Conclusões

Com isso, podemos observar que a parte da produção musical de Xenakis que aqui abordamos situa-se como importante marco de transição entre concepções musicais que tem na precisão uma prerrogativa interpretativa essencial (como, por exemplo, a música serial) e concepções musicais nas quais essa precisão rigorosa não é mais uma meta cabível. Com isso, podemos aproximá-la com a produção musical de Brian Ferneyhough na década de 1970 (em obras como “Unity Capsule” ou na série “Time and Motion Studies”), e realçar sua influência para a formulação de importantes aspectos associados à “música complexa”.

Também oferecemos subsídios para uma reflexão acerca da interpretação musical na atualidade, levando-se em consideração que há uma importante parte do repertório contemporâneo em relação ao qual categorias como “precisão”, “eficiência” e “controle” não podem ser diretamente aplicadas. Ao invés de lidar com metas pré-estabelecidas, o intérprete é convidado a explorar seus limites e constantemente expandi-los.

#### Agradecimentos

Esta pesquisa é realizada com o apoio da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo ( processo nº 2008/08632-8).

#### Referências:

ARDITTI, Irvine. “Reflections on performing the string music of Iannis Xenakis”, In: Contemporary Music Review, Vol. 21, No. 2, p 85 – 89, 2002.

COUROUX, Mark. Evryali and the exploding of the interface: From virtuosity to Anti-Virtuosity and Beyond. Disponível em: <http://pages.infinet.net/kore/xenakistamingfull.html>. 2002. [Acesso em: 28 de abril de 2010]

COX, Frank. “Notes toward a performance practice for complex music”. In: Polyphony & Complexity, Wolke, p. 70-132, 2002.

FERNEYHOUGH, Brian. The Melting Point: Two European Composers in America - In Conversation with Brian Ferneyhough. Disponível em: <http://www.newmusicbox.org/page.nmbx?id=4344>. 2005. [Acesso em 15 de outubro de 2008]

HILL, Peter. "Xenakis and the Performer". In: *Tempo*, New Series, No. 112, Cambridge University Press, p. 17-22, 1975.

\_\_\_\_\_. "Letters to the Editor". In: *Tempo*, New Series, Cambridge University Press, p. 54-55, 1976.

\_\_\_\_\_. "'Authenticity' in Contemporary Music". *Tempo*, New Series, No. 159, p. 2-8, 1986.

MAHNKOPF, Claus-Steffen. "On Musical Deconstruction". In: *Musical Morphology*, Wolke Verlag, p. 9-21, 2004.

PRUSLIN, Stephen. "Letters to the Editor". In: *Tempo*, New Series, No. 15, Cambridge University Press, 54, 1975.

TAKAHASHI, Yuji. "Letters to the Editor". In: *Tempo*, New Series, No. 15, Cambridge University Press, p. 53-54, 1975.

TOOP, Richard. "Four Facets of the 'New Complexity'". In: *Contact* no. 32, London, p. 4-50, 1988.

#### Notas

[1] Especialmente no que concerne obras compostas entre as décadas de 1960 e 1980, em especial peças para piano (ou piano e orquestra), como "Evryali" e "Synaphai", mas que também se estende a diversas outras peças que colocam os intérpretes em situações-limite (por exemplo, o quarteto de cordas "ST-4/1,080262", de 1956-62, é um exemplo inicial de algo que continua presente em diversas obras até a década de 1980; a partir da metade desta década de tais exemplos começam a tornar-se mais raros, com o compositor fazendo uso de procedimentos composicionais de caráter mais intuitivo, que resultaram em peças musicais de escrita mais simples), marcadamente, como era de se esperar, em peças para instrumentos solo, pequenos grupos ou para solista e orquestra.

[2] Como aponta Richard Toop, existe uma grande diferença "se alguém olha o instrumento à maneira de Bach / Xenakis, como uma espécie de registro de órgão, para ser ligado ou desligado a vontade, ou se olham para ele como parte de um organismo, cuja outra parte é o corpo do intérprete. Na primeira versão, o único ponto em questão é se algo é ou não é fisicamente possível. (Se os movimentos físicos necessários para se produzirem as notas são ou não são fisicamente "idiomáticos" não é, dentro dessa visão, problema do compositor)", enquanto que "que uma peça como 'Sgothan' (1984) de James Dillon ou o começo de 'Coigitum' (1985) de Richard Barrett – envolvem dificuldades que são mais ou menos extrapoladas idiomáticamente da natureza física do instrumento" (Toop, 1988). Isto se aplica, igualmente, a muito da música de Ferneyhough, que afirma: "Certamente diria que quando você escreve para qualquer instrumento você tem que conhecer esse instrumento. Você é um ator improvisando num palco que é a natureza física do instrumento (...) E é muito, muito importante que aprendamos tanto sobre cada instrumento que nós até sonhemos com tal instrumento" (Ferneyhough, 2005), de Klaus K. Hübler (que propõe "um exame crítico do instrumento e um enfoque na imaginação inovadora dos potenciais concretos do instrumento") bem como à música de compositores mais recentes associados à "música complexa", como Aaron Cassidy, Frank Cox, Claus-Steffen Mahnkopf.

[3] "A suposta cadeia comunicativa direta entre concepção, notação, interpretação responsável (incluindo não apenas padrões técnicos de execução, mas também fatores tais como energia interpretativa e intuição), e recepção / percepção deveria ser requalificada enquanto tradução e não correspondência direta (um para um), dada a tendência deste último modelo de reduzir tudo ao nível quantificável – i.e., primariamente técnico / mecânico. Cada domínio nesta cadeia deveria ser visto como qualitativamente diferente dos outros: cada um tem seus modos de estruturação, imperativos e histórias independentes, e poderia ser tratado como uma "linguagem" separada. Seguindo essa analogia, a tradução entre domínios (do modo como acontece com idiomas humanos) deve começar pelo reconhecimento de suas diferenças fundamentais, e então tentar criar pontes analógicas (que são necessariamente instáveis)" (Cox, 2002, p. 103).