



HAL
open science

Uma leitura da adaptação musical de Iannis Xenakis da tragédia grega "Orestes" de Ésquilo

Pedro Sousa Bittencourt

► **To cite this version:**

Pedro Sousa Bittencourt. Uma leitura da adaptação musical de Iannis Xenakis da tragédia grega "Orestes" de Ésquilo. Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, Aug 2012, Rio de Janeiro, Brazil. hal-01665467

HAL Id: hal-01665467

<https://hal.science/hal-01665467v1>

Submitted on 15 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Uma leitura da adaptação musical de Iannis Xenakis da tragédia grega “Orestes” de Ésquilo

Pedro Bittencourt

Prof. assistente de sax–Depto de Sopros–Escola de Música - CLA - UFRJ

contact@pedrobittencourt.info

RESUMO

Na adaptação musical feita pelo compositor Iannis Xenakis (1922 – 2001) da trilogia *Orestes* de Ésquilo, encontramos a influência de culturas de diversas épocas que têm forte ligação com a vida do compositor: a tragédia grega, o teatro Nô japonês, a música bizantina, e as sonoridades “xenakianas”. O compositor não teve intenção de realizar reconstituição histórica, mesmo se algumas convenções das tragédias foram conservadas (a língua grega antiga, a sobriedade nas cenas de assassinato, os gritos no final). A proposta de Xenakis foi compor música para um espetáculo audiovisual de forte condensado sonoro, ligando a poética de Ésquilo com o futuro da música. Para a sua adaptação do clássico, Xenakis se apropriou de materiais sonoros de civilizações e patrimônios de épocas diferentes, articulando-as com as suas próprias sonoridades. A análise dessa adaptação de *Orestes*, incluindo música, texto e cena, nos revela a importância e as singularidades dessa obra, revisada muitas vezes pelo compositor.

Palavras-chave

Iannis Xenakis — Ésquilo — teatro musical — tragédia grega — teatro Nô japonês

1 – A adaptação musical de *Orestes* por Iannis Xenakis : apresentação geral

« Me ocorreu poucas vezes colocar um texto em música. Talvez porque um texto, se ele é importante, não precisa absolutamente de música : ele é suficiente a si mesmo. Também porque eu penso que o compositor, por respeito ao texto sobre o qual ele escolheu trabalhar, deve fazer com que o texto seja claramente dito e entendido, o que é muito difícil e muito raro. Naturalmente, podemos sempre utilizar um texto para torná-lo musical, — como por exemplo, através de fonemas —, e para que ele faça de alguma forma parte integrante da música. Mas então, não é necessário utilizar um texto completo: podemos muito bem inventar os nossos próprios fonemas, encontrar por nós mesmos as sonoridades sobre as quais trabalhar.¹ »

XENAKIS, Iannis (1996, p. 25)

¹ Todas as traduções de citações em português são do autor desse artigo, sendo que o texto original se encontra nas notas de baixo de página. *« Il m'est peu souvent arrivé de mettre un texte en musique. Peut-être parce qu'il me semble qu'un texte, s'il est important, n'a guère besoin de musique : il se suffit à lui-même. Aussi parce que je crois que le compositeur, par respect pour le texte sur lequel il a choisi de travailler, doit faire en sorte que celui-ci soit clairement dit et entendu, c'est qui est très difficile et très rare. Naturellement, on peut toujours se servir d'un texte pour le rendre musical - par exemple par le biais de phonèmes -, et pour qu'il fasse en quelque sorte partie intégrante de la musique. Mais alors, il n'est pas nécessaire d'utiliser un texte complet : on peut tout aussi bien inventer ses propres phonèmes, trouver soi-même les sonorités sur lesquelles travailler. »*

Com cerca de 150 obras em seu catálogo, Iannis Xenakis (1922 – 2001) compôs 25 peças com voz, das quais 14 utilizam textos. Apesar do compositor não ter utilizado frequentemente textos em música, mais da metade das suas obras vocais o fazem. *Orestes* foi uma das suas primeiras experiências na adaptação de um texto em música. Em contraste com muitas de suas obras, a peça apresenta relativa simplicidade na escrita para o coro, ausência de cálculos matemáticos², buscando fontes sonoras na música grega tradicional, na música bizantina, no teatro Nô japonês, e sem deixar de utilizar as suas próprias “sonoridades xenakianas³” como veículo. Em *Orestes*, o compositor também trabalhou cuidadosamente com a espacialização do som⁴, seguindo a estreia de *Terretektorh*⁵ em 1966.

Se consideramos a trajetória pessoal de Xenakis, *Orestes* representa uma ponte ao seu país natal, a Grécia, que por muitos anos o condenou à morte oficialmente por “terrorismo político”, por ele ter participado na resistência comunista contra os ingleses, que ocuparam o país depois da saída dos alemães no final da segunda guerra mundial. Depois de ter o rosto desfigurado por uma explosão e ser perseguido, Xenakis deixou a Grécia e se instalou em Paris em 1947, tendo trabalhado por 12 anos como engenheiro no atelier do arquiteto Corbusier, tendo cada vez mais se dedicado à composição musical com as ferramentas que lhe eram familiares.

O fato de *Orestes* ser a única peça revisada pelo compositor no seu vasto catálogo se justifica pela sua insatisfação com a estreia em Ypsilanti (EUA) e também pela sua grande admiração e respeito por Ésquilo, cuja obra foi conhecida durante a sua juventude. Esse autor clássico grego ganhou o concurso de tragédias 13 vezes, tendo escrito uma centena de obras, das quais nos restam apenas 7. *Orestes* é a única trilogia de Ésquilo que chegou completa até nossos dias: *Agamenon*, *Coéforas*, *Eumênides*.

Orestes apresenta o retorno « vitorioso » do rei Agamenon após os 10 anos da guerra de Tróia, acompanhado de sua prisioneira de guerra, Kassandra. Ao chegar, Agamenon é assassinado por sua mulher Clitemnestra, com a cumplicidade do amante Egidio. Clitemnestra é morta em seguida pelo próprio filho Orestes, que por sua vez passa a ser perseguido pelas

² « Não há cálculo, talvez haja reminiscências de cálculos, resultados de cálculos. As vozes devem estar ao serviço da palavra nos casos de *Orestes* e *Medeia*. » Entrevistas radiofônicas com Iannis Xenakis, 3^a emissão de 24/08/92, France Culture, arquivos do INA, BNF, Paris.

³ Em resumo : sons glissandos, sons estáveis e sons pontuais (que podem ser “nuvens”). Para Xenakis, o global se forma pela organização de partículas elementares. Sobre o uso do cálculo de probabilidades por Xenakis e sobre sua a noção de massa, consultar SOLOMOS (1996, p.43).

⁴ Organização dos sons no espaço, seja pelo uso da eletrônica com caixas de som, seja pela distribuição das fontes sonoras (instrumentos ou objetos) em diferentes pontos do local do concerto.

⁵ Peça para grande ensemble de 88 músicos, onde o maestro se encontra no centro, os músicos e o público misturados, o circundando.

Erínias, entidades purgatórias, que serão convertidas depois em entidades protetoras de Atenas, representadas pelo coro de crianças no final da adaptação de Xenakis.

Em *Orestes* podemos encontrar, dentre outros, a problemática da instauração do primeiro tribunal de justiça humano, o tribunal de Atenas, no lugar da antiga justiça divina baseada no « sangue pelo sangue », fonte de espirais de violência. Tudo isso se passa já numa época distante para os contemporâneos de Ésquilo, mas apresentados sob uma nova forma para a época, a tragédia, que apresenta o homem como problema.

1.1 – Estreia musical de *Orestes* de Xenakis em Ypsilanti, EUA, 1966

A encomendada dessa obra foi feita pela cidade de Ypsilanti, (Michigan, EUA) em 1965, mesmo ano em que Xenakis obteve a nacionalidade francesa (nesse período o compositor vivia em Paris). A inauguração do teatro grego era uma homenagem às origens do nome da cidade⁶. A partir dessa época, os habitantes deixaram de pensar que o nome Ypsilanti vinha dos índios, e descobriram suas « nobres » origens gregas.

A estreia foi realizada no dia 14 de junho de 1966, com regência de Constantin Simonovitch⁷, num teatro construído num estádio de baseball. Nenhuma gravação ou registro dessa versão foi encontrada. Xenakis compôs 1h40min de música (sem pausa) para os movimentos *Agamenon*, *Coéforas* e *Eumênides*. O texto foi cantado em inglês, a contragosto do compositor⁸. O texto em inglês parece ter sido uma imposição do diretor do teatro grego de Ypsilanti. A decepção do compositor, precedida de uma série de problemas administrativos⁹ e seguida de duras críticas à longa duração da peça, podem justificar as numerosas modificações.

Nos primeiros manuscritos de 1966, os textos foram escritos em inglês e em grego na partitura, e logo após a estreia nos EUA, Xenakis pediu ao seu editor que o texto em inglês fosse retirado. Em seguida, o texto em grego antigo foi mantido junto com a escrita fonética. O autor fez outros cortes e modificações para formar a “*Suite Orestes*”, com duração de cerca

⁶ Demetrius Ypsilanti lutou pela independência da Grécia da Turquia. No ano de 1825 ele defendeu com poucos homens a cidade de Argos contra um grande exército turco. Página internet www.ypsilanti.org (onde nada sobre a estreia de *Orestes* foi encontrado).

⁷ Maestro que já tinha trabalhado com Xenakis na estreia de *Hiketides as suplicantes de Ésquilo* em Epidaure em 1964, com o Ensemble do Teatro Nacional da Grécia. Nessa ocasião o compositor estava todavia condenado à morte na Grécia, e por isso não compareceu.

⁸ Segundo Spyros Sakkas (barítono) e Françoise Xenakis (viúva do compositor). Comunicação oral de 20 de maio de 2005, Colóquio Internacional Xenakis, Atenas.

⁹ Por diversas razões, Xenakis assinou o contrato da encomenda bem tarde. Quando o regente Simonovic chegou aos EUA, ele trazia consigo apenas o primeiro movimento, *Agamenon*. Cartas manuscritas de Xenakis à Richard Kirshner, diretor do teatro grego de Ypsilanti, Arquivos Xenakis, BnF-Mus, Paris.

de 35 minutos (menos da metade da versão original).

1.2 – Estreia cênica em Gibellina, Itália, 1987

Vinte anos após a estreia em Ypsilanti, *Orestes* foi montado com mise-en-scène de Iannis Kokkos para o festival Gibellina, na Sicília, Itália. Para essa ocasião, Xenakis acrescentou um prelúdio eletrônico no início (alguns minutos de *Mycènes Alpha*) e um novo movimento, *Kassandra*, duo para voz e percussão, inserido no final de *Agamenon*, pouco antes da morte de Clitemnestra. Essa peça foi escrita especialmente para os intérpretes Spyros Sakkas (barítono) e Silvio Gualda (percussão). Algumas razões contribuíram para que o sucesso da peça nessa ocasião :

1- A obra foi cantada em grego antigo (partitura com escrita fonética), assim como a *Suite Orestes* de 1967. Xenakis costumava imaginar com fascinação como os gregos antigos pronunciavam a sua língua. Questionada sobre a compreensão do texto cantado, Marie-Noël Rio, que trabalhou na montagem, declarou¹⁰:

"Orestes não pertence ao gênero psicológico onde é importante compreender exatamente os diálogos, mas ao teatro épico, que é um debate de ideias : nesse caso, a invenção da lei e do perdão pelos homens, que marca o fim do arbitrário sangrento dos deuses. Não há necessidade de compreender o detalhe do texto, o grego antigo não representou nenhuma dificuldade, ao contrário : a sua qualidade fonética reforça o potencial de expressão dramática. "

2 – A peça foi executada a céu aberto, sobre um imenso platô, a amplificação e a espacialização dos coros e dos instrumentistas garantiram o impacto sonoro, apesar da vasta área aberta:

“O espaço de Gibellina era imenso, uma espécie de teatro do mundo, era muito interessante utilizar o que ele oferecia ao máximo. Iannis (Xenakis) não opinou sobre

¹⁰ Entrevista pessoal com Marie-Nöel Rio, email de 21 março de 2005 : *"L'Oresteia n'appartient pas au genre psychologique, où il importe de comprendre exactement les dialogues, mais au théâtre épique, qui est un débat d'idées : ici, l'invention par les hommes de la loi et du pardon, ce qui marque la fin de l'arbitraire sanglant des dieux. On n'a pas besoin de comprendre le détail du texte pour comprendre ça. Le grec ancien n'a posé aucune difficulté, au contraire: sa qualité phonétique renforce la puissance d'expression dramatique."*

isso. Eram as escolhas da equipe de realização responsáveis pelo espetáculo.”¹¹

3 – A cidade de Gibellina pertencia à Grécia na época de Ésquilo. O poeta morreu em Gela, a cerca de 150Km de Gibellina.

4 – A convergência do antigo e do novo na música de Xenakis e em Gibellina. Essa cidade foi completamente destruída em 1968 por um terremoto. A sua reconstrução contou com muitos artistas, ligando de certa forma o seu passado recente trágico com o seu futuro, com esculturas e construções bastante ousadas, homenageando as vítimas da catástrofe natural. *Orestes* foi estreada nessas ruínas.

5 – A utilização de *Mycènes Alpha* como prelúdio. Essa peça, realizada no sistema UPIC por Xenakis, se refere à época longínqua e misteriosa que deu origem à maioria dos mitos da Grécia clássica. O uso de um trecho dessa obra no início de *Orestes* confirma a proposta do compositor de mergulhar o *Orestes* no futuro. A sugestão de incluir essa peça eletroacústica veio de Marie-Noël Rio¹²:

“Fui eu quem sugeri a Iannis (Xenakis) de utilizar Mycènes Alpha em Gibellina, como uma espécie de abertura sobre a paisagem natural. Era ligado a esse espaço, e nós não repetimos a experiência no Festival Musica 1987 (em Strasbourg, onde foi realizada a primeira gravação mundial)”

6 – O trabalho de mise-en-scène¹³ foi feito por uma equipe especializada (Yannis Kokkos, Marie-Nöel Rio), se levarmos em conta que Xenakis “*não era um homem de teatro*”¹⁴.

¹¹ Idem: "L'espace de Gibellina était immense, une sorte de théâtre du monde, c'était très intéressant de l'utiliser au maximum de ce qu'il offrait. Iannis n'est pas intervenu là-dedans. Il s'agissait du choix de l'équipe de réalisation, qui avait la responsabilité du spectacle."

¹² Entrevista pessoal por e-mail, 15 março de 2005: "*C'est moi qui ai suggéré à Iannis d'utiliser Mycènes Alpha à Gibellina, comme une sorte d'ouverture sur l'immense décor naturel. C'était lié à ce lieu et nous ne l'avons pas reproduit à la reprise au Festival Musica 87 (em Strasbourg, onde foi realizada a primeira gravação mundial, ver nota 22).*"

¹³ Idem: "*Iannis (Xenakis) detestava os figurinos de Kokkos, ele preferiria túnicas gregas. Ele era um inovador na música, mas um conservador em teatro. Ele queria um canhão de luz vermelho em cima da Cassandra, para simbolizar o assassinato! Esse tipo de coisas. Quando eu digo "conservador", é uma forma de falar que ele não entendia nada de teatro (onde aliás ele nunca ia). Isso nem é muito importante, e ele nunca perturbou ninguém no palco, mesmo quando ele não aprovava o que via*".

¹⁴ Ibidem. Nos permitimos aqui fazer uma nuance sobre as afirmações de Marie-Nöel Rio, lembrando que Xenakis concebeu diversas peças, como os *Polytopes* e o *Diatope*, a partir de reflexões sobre correspondências entre espaço, imagem e som. Além disso, ler *Orestes* de Ésquilo em grego antigo nos parece um privilégio para a compreensão da sua poética, mesmo que ele não seja um "homem de teatro".

7 – A composição do virtuoso duo *Kassandra*, para barítono e percussão. A adaptação sonora do diálogo desse personagem com o Corifeu deu ainda mais força dramática à intriga. Os dois intérpretes (Spyros Sakkas et Silvio Gualda) já tinham colaborado anteriormente com Xenakis.

O único registro visual dessa montagem é o filme "*La geste Gibellina*"¹⁵, ("*O gesto Gibellina*") de Hugo Santiago, fonalizado em 1989.

2 – Instrumentação de *Orestes* de Xenakis

Violoncelo

Flauta e Piccolo

Oboé

Requinta em mi bemol

Clarinete contrabaixo

Contrafagote

Trompete en dó e trompete piccolo en si bemol

Trombone tenor

Trompa em fá

Tuba

Percussão (3 executantes) : 2 tímpanos com pedais (grande e pequena), 2 bongos, 1 caixa-clara, 1 bombo (muito grande), 2 wood-blocks, 2 tambores de corda, gongs (grande e pequeno), 1 chicote, 4 tom-toms, 2 brosses de nylon à long poils, 2 maracas, 1 grande véu metálico, 1 jeu de timbres (próximo de glockenspiel/celesta)

Cada instrumentista (exceto os percussionistas) toca também os seguintes instrumentos: 1 triângulo (ou barras de aço de tamanho variável), 1 pandeiro sem chapinhas (os 10 pandeiros sem chapinhas são divididos em 5 alturas distintas, 2 por altura), 1 sirene de boca tipo Acmé, 1 carrilhão de vidro, 1 par de bandeiras metálicas (folhas de alumínio), 1 chicote. E mais 5 tambores chacoalhados, 5 chocalhos que serão tocados pelos 10

¹⁵ Esse filme passou na televisão francesa no canal *France 3*, em 28 de abril de 1990, Arquivos de l'INA, BNF, Paris. Segundo Françoise Xenakis, viúva do compositor, seu marido nunca quis assistir ao filme, que segundo ele teve um orçamento excessivo. Comunicação oral, 19 maio de 2005, Colóquio Internacional Xenakis, Atenas, Grécia.

instrumentistas mencionados.

Coro masculino

18 barítonos (mínimo, ou um múltiplo de 2 ou de 3) que tocam também os seguintes instrumentos :

1 pequeno tambor ou 1 bongô agudo

18 pares (mínimo) de simantras em madeira (madeira maciça ou tubo em madeira percutido com baqueta de madeira dura)

18 chicotes (mínimo)

18 sirenes de boca Acme (mínimo)

18 bandeiras metálicas (mínimo), folhas de alumínio sacudidas

18 chocalhos (mínimo)

18 pares de simantra metálicas (discos de metal muito agudos percutidos com baquetas de triângulo)

Coro feminino

18 contraltos (mínimo, ou um múltiplo de 2 ou de 3) que também tocam os seguintes instrumentos :

18 pares (mínimo) de simantras de madeira

18 chicotes (mínimo)

18 sirenes de boca tipo Acme (mínimo)

18 bandeiras metálicas (mínimo)

18 pares de simantras metálicas (mínimo)

Coro de crianças

20 vozes (mínimo)

20 pares (mínimo) de simantra metálicas

Público

200 pequenas folhas metálicas a serem distribuídas no final da obra, para que eles as sacudam alegremente, se unindo ao espírito do coro.

Salientamos que no prefácio da partitura editada pela Boosey & Hawkes as percussões-acessórias (triângulos metálicos, simantras de madeira, chicotes, sirenes de boca)

são tocadas por todos os instrumentistas (salvo os percussionistas) e todos os membros do coro masculino, feminino e infantil. O objetivo de Xenakis com isso foi criar desde sons pontuais até sons de “nuvens” com diferentes timbres, densidades e direções. No final, até o público participa sacudindo folhas metálicas, em celebração à conversão das Erínias (purgatórias, vingadoras) em Eumênides (protetoras). Essa participação do público é atípica, senão inédita nas composições de Xenakis. Segundo o compositor :

“ Uma das minhas idéias de base era de fazer aparecer na música a poética única da língua de Ésquilo e de resumir num forte condensado sonoro um clima arcaico, mas que ao mesmo tempo mergulhasse no futuro da música. (...) O drama não pode se exprimir pela música tonal, atonal ou serial. Isso por conta de suas filiações muito fortes à épocas específicas. E além do mais, a “sensibilidade” sonora da antiguidade não combina de forma alguma com as atmosferas sonoras de Wagner, Schoenberg e seus sucessores. Com as de Debussy e Ravel, talvez. Mas como imaginar o Kabuki ou o Nô tocados com a música “ocidental” ? Assim também o é, todas as proporções guardadas, com a música do teatro antigo.¹⁶

A escolha de 9 sopros, 3 percussões e apenas 1 corda para acompanhar o coro e também a sua orquestração nos revelam a vontade do compositor de gerar sonoridades ásperas e agressivas.

A larga tessitura sonora (da tuba ao piccolo) contribui para a atmosfera “arcaica” e ao “forte condensado sonoro” que Xenakis nos fala. A amplificação dos instrumentos graves (contrafagote, clarineta contrabaixo) e também do violoncelo são exigidas pelo compositor, para um melhor equilíbrio com os outros instrumentos. Podemos fazer um paralelo com a instrumentação básica do teatro Nô japonês : voz, flauta e percussão, segundo ZEAMI (1960, p.18). O “intruso” aqui é o violoncelo, único instrumento da família das cordas, *sempre primeira voz nos gráficos manuscritos, porém não na partitura editada*. Xenakis tinha

¹⁶ Programa do Festival Sigma 3, Bordeaux, 1967. Arquivos do Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (Cdmc), Paris. « *Une de mes idées de base était de faire apparaître dans la musique la poétique unique de la langue d’Eschyle et de résumer dans un très fort condensé sonore un climat archaïque mais qui, en même temps, plongerait dans l’avenir musical. (...) Le drame ne peut s’exprimer par la musique tonale, atonale ou sérielle. Ceci en raison de leurs filiations trop fortes à des époques spécifiques. De plus, la « sensibilité » sonore de l’antiquité ne s’accommode pas du tout avec les atmosphères sonores de Wagner, Schoenberg et leurs successeurs. Celles de Debussy et Ravel peut-être d’avantage. Mais comment imaginer le Kabuki ou le Nô joués avec de la musique « occidentale » ? Ainsi en est-il, toutes proportions gardées, avec la musique du théâtre antique. »*

terminado *Nomos Alpha*¹⁷ para violoncelo solo no mesmo período de concepção de *Orestes*. Essa peça virtuose explora muitas possibilidades técnicas do instrumento, e especialmente os harmônicos agudos. No prefácio de *Chansons Grecques pour piano solo*, (*Canções gregas para piano solo*) de 1951, Xenakis descreve a música popular de seu país, e encontramos mais uma possível razão para o uso do violoncelo no *Orestes* :

*“As melodias cantadas ou tocadas são essencialmente monofônicas. O coro de mulheres, homens e os coros mistos cantam em uníssono e na oitava, para os casamentos, festas religiosas ou simplesmente as feiras populares, etc. Quando eles acompanham a melodia, os instrumentos seguem em uníssono e emitem a tônica ou a sub-tônica, à semelhança do “isson”, pedal bizantino. (...) Além disso, as melodias em geral são diatônicas e claramente modais, e assim a ação da dominante e da sensível é secundária. (...) por outro lado, eu utilizo ainda o cromatismo total e a ausência de tonalidade na dança intitulada “Sousta”, que é executada no vilarejo por uma espécie de violino, um dos ancestrais do violino atual e que emite preferencialmente sons ásperos, ricos em harmônicos superiores.”*¹⁸

3 - Análise de *Orestes*

No começo, nossa análise consistiu na transcrição gráfica da partitura editada sobre uma série de folhas coladas e sem interrupção. As partes cantadas, instrumentais ou mistas foram assim dispostas linearmente, o eixo vertical representando as alturas, enquanto o eixo horizontal o tempo (em minutos e segundos). Isso nos permitiu uma visão global da obra. Esse procedimento se trata justamente do caminho inverso adotado por Xenakis para compor : no início ele desenhou sobre papel milimetrado, para depois transcrever a partitura de *Orestes* em notação musical tradicional. Para continuar nossa análise nos foi indispensável identificar

¹⁷ Estreada em 1966 por Siegfried Palm em Bremen, Alemanha. «*Nomos Alpha* é na sua concepção a obra mais complexa de toda a produção do compositor. De acordo com SOLOMOS (1996, p.46), “*Se trata também da obra mais “parametrizada”, não somente de Xenakis, mas talvez de toda a história da música: nela podemos contar treze parâmetros!*”

¹⁸ Iannis Xenakis, *Chansons Grecques pour piano solo*, 1951, prefácio da partitura manuscrita (cópia), BnF-Mus, Paris. “*Les mélodies chantées ou jouées sont essentiellement monophoniques. Le chœur de femmes, hommes et les chœurs mixtes les chantent à l'unisson ou à l'octave, pour les mariages, fêtes religieuses ou simplement les foires populaires, etc. Quand ils accompagnent la mélodie les instruments suivent à l'unisson et ils émettent la tonique ou la sous-tonique à l'image de "l'isson", pédale byzantine. (...) De plus les mélodies sont en général diatoniques et nettement modales donc l'action de la dominante et de la sensible est secondaire. (...) J'utilise d'autre part le chromatisation total et le manque de tonalité dans la danse intitulée "Sousta" qui est exécutée au village par une espèce de petit violon, un des ancêtres du violon actuel et qui émet plutôt des sons âpres, riches en harmoniques supérieures.*”

e classificar a escolha dos versos¹⁹ feitos pelo compositor em cada tragédia (*Agamenon*, *Coéforas* e *Eumênides*), para integrar o quadro panorâmico qualitativo de versos (ver 3.1). Dessa visão panorâmica, a análise focalizou nos detalhes de cada seqüência, com a tradução do texto em francês, reproduzindo trechos da partitura e vários exemplos sonoros²⁰. Convém lembrar que há versos nas seqüências instrumentais, acrescentados na última revisão do compositor em 1992, que de acordo com ele “*deveriam clarificar a interpretação musical para o benefício do maestro, dos cantores, dos instrumentistas e do diretor, se eles desejassem ter uma melhor compreensão da peça*”.²¹

Os cortes feitos na versão original de 1966 foram igualmente indicadas, e pudemos constatar que os capítulos de Ésquilo foram seguidos.

Mycènes Alpha, *Kassandra* e *La Déesse Athéna*, não farão parte da nossa análise detalhada.

O quadro seguinte, feito a partir da partitura editada por Boosey&Hawkes, nos permite uma visão panorâmica da obra²² :

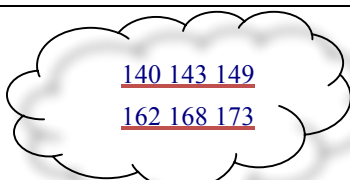
¹⁹ Indicados “*st*” na partitura, abreviação de *στίχουος* em grego, « que diz respeito aos versos ». A. Bailly, *Le Grand Bailly, Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette éditions, 2000, p.1794.

²⁰ Ambos ausentes nesse artigo resumido, mas disponíveis na versão completa da tese de mestrado (BITTENCOURT, 2005).

²¹ Carta manuscrita em inglês de 26 de fevereiro 1992 a Ian Julier, diretor da editora Boosey&Hawkes. Arquivos Xenakis, Dépôt BnF-Mus, Paris.

²² Para consultar a versão colorida em PDF, acessar o site web do SIM 2012.


3.1 – Quadro panorâmico qualitativo de versos

Episódios	Agamenon	Coéforas	Eumênides
Prólogo	<i>AUSENTE</i>	20	<i>AUSENTE</i>
Parodos	121 160 121 176 184 192 200 218 228 237 252 688 681	42	 140 143 149 162 168 173
1º Episódio	<i>AUSENTE</i>	152 305 315 332 340 345 353 371 394 400 405 459 434 459 439 456 {479/463} 486 {489/466/490} 491 492 495 496 {497/471} {500/476} 505	245 255 257 306
Intermédio Coral (1º stasimon)	430 452 456 462 470	<i>AUSENTE</i>	321
2º Episódio	<i>AUSENTE</i>	<i>AUSENTE</i>	<i>AUSENTE</i>
Intermédio Coral (2º stasimon)	781	783 789 819 825	<i>AUSENTE</i>
3º Episódio	<i>AUSENTE</i>	855 869 870	<i>La Déesse Athéna</i> 682-708
Intermédio Coral (3º stasimon)	976 1000 1019 1034	946 952	<i>INEXISTENTE</i>
Exodos	<i>Kassandra</i> 1072- 1330	1065 1073	893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 ((984..916.. 927..938..968..996..976..999)) 1033 1044
	1331 1342 1343 1345 1513 1520 1550		

Orestes = 3 vezes claras de homens **Electra** = 3 vezes graves de mulheres

Atena = 3 altos + 3 tenores **Coro/Corifeu** = 2 vezes sobreagudas de mulheres + 2 vezes graves de homens

LEGENDA

<u>123</u>	versos falados/cantados a capella, como na liturgia bizantina
123	versos cantados a capella
123	versos falados a capella
123	instrumental
123	Percussões e/ou percussões-acessórios
<u>123</u>	versos cantados acompanhados
123	versos cantados dobrados
123	versos cantados dobrados e acompanhados
123	versos cantados dobrados com variações rítmicas
<u>123</u>	versos falados acompanhados
<u>123</u>	versos falados e acompanhados somente por percussão
<u>{123/213/321}</u>	versos falados simultaneamente e acompanhados somente por percussões
<u>((123..213..321..332))</u>	versos falados superpostos aos versos cantados e acompanhados
	nuvem de vozes não sincronizadas
123	coro de homens + coro de mulheres
123	coro de homens
123	coro de mulheres
123	coro de crianças

3.2 – Quadro panorâmico quantitativo de versos

	número de versos cantados	número de versos falados	número de versos - partes instrumentais	número total de versos
<i>Agamenon</i>	7	4	19	30
<i>Coéforas</i>	4	30	10	44
<i>Eumênides</i>	7	24	1	32
<i>Orestes</i>	18	58	30	106

Podemos constatar através desse quadro que de um total de 106 versos no *Oresteia*, 58 são falados, 29 versos correspondem a seqüências instrumentais, e somente 18 são cantados. Entretanto, esses quadros devem ser considerados com algumas reservas: o primeiro (qualitativo) se limita a classificar os versos *iniciais* indicados na partitura, sendo que a sua extensão não é indicada, com exceção do final de *Eumênides*. A cronometragem das seqüências vocais da primeira gravação mundial²³ colocadas em relação com a duração de cada movimento nos deu os seguintes resultados :

²³ *Oresteia*, CD Montaigne (MO 782151). Maîtrise de Colmar, Ensemble Vocal d'Anjou, Ensemble de Basse Normandie. Gravação ao vivo realizada pela Radio-France do espetáculo produzido pelo *Atelier du Rhin et Production artistique Réalisations Internationales* no Festival Musica de Strasbourg, Igreja Sainte Aurélie, dias 4 e 6 de outubro de 1987.

3.3 - Visão global das durações

	duração total	duração-seqüências vocais	porcentagem de seqüências vocais
<i>Agamenon</i>	14'34''	3'54''	27,4%
<i>Coéforas</i>	11'43''	5'20''	45,5%
<i>Eumênides</i>	9'17''	5'24''	58%
<i>Orestes</i>	35'34''	14'38''	39,3%

Os movimentos são cada vez mais curtos e as vozes cada vez mais presentes. De um ponto de vista panorâmico, o uso da voz torna-se mais denso do início ao fim. Porém, esse último quadro não distingue os versos cantados dos falados.

3.4 – Balanço da análise de *Orestes*

A evolução dos coros no *Orestes* de Xenakis pode ser resumida assim :

Agamenon : coro de homens

Coéforas : coro de mulheres, 3 vozes graves de mulheres (Electra) + 3 vozes claras de homens (Orestes)

Eumênides : coro de mulheres, coro de homens + coro de crianças (apenas no final)

Agamenon é o movimento menos falado e também o menos cortado da trilogia. A orquestração é mais rica do que nos outros movimentos. A proposta do compositor de tornar o texto compreensível (para os que falam grego antigo) é clara, o que não será sempre o caso com *Coéforas* e *Eumênides*, que têm momentos de “nuvens” de textos falados e vozes não sincronizadas. No caso de *Eumênides*, as vozes estão concentradas no início e no final do movimento, na maioria das vezes com texto falado. A escrita declamatória inspirada na

música bizantina no início do *Agamenon* não voltará no *Orestes* explicitamente. A influência da música japonesa se nota principalmente na instrumentação e na escrita em cromatismo e em micro-intervalos. Em *Coéforas* e *Eumênides*, a influência do teatro Nô se nota pelo uso da percussão: toms, gong e grande bombo.

Essa justaposição de elementos oriundos de patrimônios culturais tão diferentes e distantes traz consigo uma inovação na representação da trilogia de Ésquilo, confirmando a concepção plural da obra pelo compositor.

A primeira versão de *Orestes* em Ypsilanti respeitava estritamente a ordem dos versos. Nas revisões da peça realizadas até 26 anos após a estreia, Xenakis se permitiu a algumas modificações, que não comprometem o curso da intriga : V. 121, 688 e 681 em *Agamenon* ; V. 459, 466, 471, 476 e 479 em *Coéforas* ; e finalmente V. 984 em *Eumênides*.

Os cortes na longa versão original foram na maioria seções instrumentais lentas. Xenakis com isso certamente quis imprimir um caráter mais dinâmico à obra. As correspondências entre sons, personagens e circunstâncias são numerosas : Xenakis não quis fazer uma pura abstração musical, como na maior parte da sua produção artística. Em *Agamenon*, por exemplo, chamamos de “acordes trágicos” os blocos sonoros trinchantes, estridentes e graves ao mesmo tempo, para assim ilustrar a dor e o luto pela morte do rei.

Em *Coéforas* são utilizados percussões-acessórios variados (ver 2 - Instrumentação) espalhados na orquestra e no coro de homens (posicionados ao lado do público), o que possibilita uma rica espacialização do som no *Orestes*. Não levamos em conta aqui os meios eletroacústicos utilizados, que devem se adaptar a cada local de concerto. Os silêncios de cunho dramático são explorados no início de *Coéforas*, após a morte do rei Agamenon, e se constituem num elemento raro na obra de Xenakis. O coro de crianças representa as Eumênides, bem-feitoras, protetoras da cidade de Atenas. Uma outra correspondência entre sons e personagens é a utilização no registro agudo em várias passagens da flauta transversa, oboé e clarineta, que chamamos de “trio-malvado”, para fazer alusão às Erínias, que são também representadas em outros momentos por sirenes de boca.

Se Xenakis quis compor uma peça de relativa facilidade de execução para os coros (convém não esquecer da escrita microtonal para as vozes), o mesmo não pode ser afirmado quanto à parte instrumental da *Suite Orestes*, à *Kassandra* e *La Déesse Athéna* (mesmo se essas duas últimas fogem do nosso foco). A primeira gravação mundial (e única até a realização dessa pesquisa em 2005) nos revela alguns pontos a serem melhor interpretados nas versões posteriores, como os micro-intervalos e os ritmos não sincronizados, que contribuem para o ambiente arcaico e novo ao mesmo tempo, conforme a proposta do compositor.

4 - Xenakis e o teatro Nô

*“É certo que em Ypsilanti quando eu me lancei no Orestes, a ideia em meu espírito era de realizar um teatro total, ou pelo menos ir nesse sentido. Hoje, o teatro total, com a vida e a harmonia interna que o definem, só existe verdadeiramente a meu ver fora do Ocidente — no Japão, em Java, mesmo na Índia, eventualmente na África. Aliás eu penso que na época em que ela ainda vivia, a tragédia antiga devia ser muito mais próxima do Nô japonês do que a forma pela qual nós vemos uma obra de Ésquilo ou Sófocles representada. Separem no teatro Nô a música da ação cênica, ou a ação cênica da música: o resultado em cada vez será uma prova. Essa forma se predispõe a todos os testes suscetíveis de examinarmos a sua validade teatral. Mesmo isolado, cada elemento do Nô conserva todo o seu interesse.”*²⁴

XENAKIS, Iannis (1996, p. 58)

O contato de Xenakis com o texto das tragédias gregas remonta à sua infância, enquanto que a cultura oriental e o teatro Nô foram descobertos mais tarde pelo compositor já adulto, em 1961, em um encontro musical internacional no Japão. Ele se fascinou com as diferenças culturais e escreveu o texto intitulado em francês “*L'éclat du Japon*”²⁵, traduzido em inglês sob o título “*The riddle of Japan*” e publicado em Tóquio²⁶. O título em inglês revela a natureza da língua japonesa e sua abertura a várias interpretações de um mesmo significando. “Riddle” quer dizer “enigma, mistério, charada, adivinhação”²⁷. Uma possível tradução em português seria “*O enigma do Japão*”.

Na escrita japonesa, as palavras podem ser desenhadas e lidas conforme múltiplas interpretações. De acordo com Xenakis, “*a literatura japonesa pode ter ressonâncias infinitas*

²⁴ “Il est certain que, lorsque à Ypsilanti je me suis lancé dans l'Orestie, l'idée était présente à mon esprit sinon de réaliser un théâtre total, du moins d'aller dans ce sens là. Aujourd'hui, le théâtre total, avec cette vie et cette harmonie interne qui le définissent, n'existe à mon sens véritablement qu'à l'extérieur de l'Occident - au Japon, à Java, en Inde même, éventuellement en Afrique. **Je pense d'ailleurs qu'à l'époque où elle vivait encore, la tragédie antique devait être beaucoup plus proche du Nô japonais que de la façon qu'aujourd'hui nous avons de représenter une œuvre d'Eschyle ou de Sophocle.** Séparez dans le théâtre Nô la musique de l'action scénique ou l'action scénique de la musique: le résultat sera à chaque fois probant. Cette forme-là se prête à tous les tests susceptibles d'examiner sa validité théâtrale. Même isolé, chaque élément du Nô conserve tout son intérêt.”

²⁵ Iannis Xenakis « *L'éclat du Japon* » texto manuscrito de 1961, Archives Xenakis, Dépôt BnF-Mus, Paris. A cópia foi gentilmente enviada por Sharon Kanach.

²⁶ Iannis Xenakis « *The riddle of Japan* » in *This is Japan*, Tokyo, journal Asahi Shim Bun, 1962. Cópia igualmente enviada por Sharon Kanach.

²⁷ Dictionnaire Le Robert & Collins Super Senior.

em sons e imagens.”²⁸ A razão para tal é a tripla natureza da língua japonesa, que deriva de uma ideografia chinesa sobre a qual são acrescentados dois alfabetos silábicos japoneses. Xenakis comenta sobre a existência de uma lacuna de precisão entre os símbolos, os sons e os pensamentos. A interpretação de signos tem um papel ativo na comunicação dos orientais. Isso poderia explicar em parte a curiosidade dos japoneses, a vontade e o prazer deles em conhecer outras culturas, além da faculdade de assimilação.

“Pela linguagem e pela cultura o japonês se encontra realmente no climax mais avançado do pensamento ocidental, que os modos de expressão simbólicos e sonoros têm tanta dificuldade em acompanhar. (...) Essa polivalência do pensamento os torna alertas e curiosos sobre tudo o que é novo. (...) Estamos bem longe do estado hipnótico e desgastado (“blasé”) dos europeus que disseram tudo e não esperam mais nada. É isso que explica talvez a extrema gentileza nas relações humanas.”²⁹

Num outro manuscrito em inglês, provavelmente de 1972, quando o *Orestes* foi executado em Tóquio, Xenakis propõe o uso de instrumentos, máscaras e figurinos de teatro Nô para a mise-en-scène! Ele aceitaria mesmo a fonética japonesa para a interpretação de *Orestes*³⁰ :

“Alguns instrumentos podem ser substituídos por instrumentos tradicionais japoneses, sempre que isso for possível. Eu penso que a frugalidade da ação do Nô representa um profundo poder de expressão dramática que deveria ser refletido na montagem de *Orestes*. Eu até admitiria trajes e máscaras japonesas do repertório Nô, corretamente escolhidas, tendo em mente que o drama grego antigo também se servia de máscaras, mesmo se nós saibamos muito pouco sobre a maneira e o estilo em que eles se serviam.

²⁸ Iannis Xenakis, “*L’éclat du japon*”, manuscrit, Archives Xenakis, BNF, Paris, p.5. « La littérature japonaise peut avoir des résonances infinies en sons et en images. »

²⁹ Idem. “*Par le langage et par l’écriture le japonais se trouve d’emblée dans le climax le plus avancé de la pensée occidentale, que les modes d’expression symboliques et sonores ont tant de peine à suivre. (...) Cette polyvalence de la pensée les rend alertes et curieux de tout ce qui est nouveau. (...) On est bien loin de l’état hypnotique et blasé des européens qui ont tout dit et n’attendent plus rien. C’est ça qui explique peut-être l’extrême gentillesse dans les relations humaines.*”

³⁰ Iannis Xenakis, manuscrito provavelmente de 1972, Archives Xenakis, BnF-Mus, Paris.: “Some of the instruments can be replaced by Japanese traditional ones whenever this is possible. I think that the frugality of the action in the Noh constitutes a deep power of dramatic expression which should be reflected in the staging of Oresteia. I would admit even traditional Japanese costumes and masks adequately chosen from the existing Noh repertoire, bearing in mind that the ancient Greek drama used such tools although we very little know about the way and the stile they had. The phonetics also should be inspired from the ancient Japanese language as it is used in Noh.”

A fonética também deveria ser inspirada da língua japonesa antiga, como ela é usada no teatro Nô.”

As coincidências entre as tragédias gregas e o teatro Nô japonês vão além do uso das máscaras segundo Xenakis. No Japão, várias culturas coexistem em harmonia : budismo, zen, shinto, cristianismo, ateísmo e as ciências. Da mesma forma, com a arquitetura, as artes tradicionais e os hábitos familiares. Muitas formas de se viver são possíveis. O compositor compara esse agenciamento socio-cultural japonês com a civilização helênica, onde todas as religiões, assim como o desenvolvimento das ciências eram igualmente aceitas. Xenakis opõe essa tolerância com o ocidente, que sempre quis monopolizar a cultura através de um modelo único, seja ele a religião, o capital ou o estado.

5 – Conclusão

« Minhas composições representam uma visão filosófica em direção à música, uma espécie de música universal que é baseada nas verdades musicais universais de todas as épocas e civilizações. Elas são ao mesmo tempo muito antigas e muito novas. »³¹

Fruto de um espírito científico que construiu uma obra artística complexa e interdisciplinar, o pensamento de Xenakis encontra sua origem na antiguidade grega e nas ciências atuais, para realizar uma obra musical original e inédita. Num contexto onde a vanguarda europeia preconizava que *« todo compositor é inútil fora das pesquisas seriais »³²*, Xenakis aparece como uma força inovadora sem precedentes, mesmo se ele não encontra reconhecimento imediato a partir da segunda metade do século XX.

Em seu *Orestes*, a presença de numerosos versos falados, poucos versos cantados e numerosas seqüências instrumentais (com indicações de versos) provam que Xenakis transportou a língua de Ésquilo tanto instrumentalmente “num forte condensado sonoro”, tanto pelo texto falado/cantado com a suposta fonética do V séc. A.C. o Ambiente arcaico é atingido com os instrumentos (“acordes trágicos”) assim como pela voz (gritos no final de

³¹ Iannis Xenakis, Special Feature, Ypsilati, Release Ypsilanti Greek Theatre, 19 maio 1966: “*My compositions represent a philosophical approach to music, a kind of universal music that is based on the universal truths of music from all ages and civilisations. It is both very old and very new.*”

³² Texto original : « *tout compositeur est inutile en dehors des recherches sérielles* », Pierre Boulez, « Schoenberg est mort », citado em *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p.271. Citado por SOLOMOS (1996, p.22).

Eumênides, seqüências em recto-tono, uso do falsete).

Xenakis selecionou majoritariamente versos do Coro e do Corifeu, o que nos leva a supor que o seu objetivo com isso era reforçar o personagem coletivo da cidade de Atenas, que conta a sua própria história. A vontade de fazer dos coros os portadores da palavra inteligível (para os que falam grego antigo) justifica os numerosos versos falados e a relativa simplicidade dos textos cantados (lembramos que o uso de quartos de tom par aos coros é comum na peça). O compositor utilizou também vozes superpostas e não-sincronizadas, gerando nuvens de sons. A transcrição de versos entretanto permitiu o estabelecimento de uma série de correspondências entre os personagens, a intriga e os instrumentos musicais.

Xenakis se inspirou da integração total das artes nas tragédias e no teatro Nô, e como vimos, ele sugere até interseções no uso de figurinos e máscaras japonesas para a montagem. O seu *Orestes* dificilmente poderia ser apreciado sem a mise-en-scène, levando em conta as numerosas “ilustrações” sonoras entre a intriga e a música, como indicamos. O compositor não quis tentar fazer reconstituição histórica, mesmo se algumas convenções das tragédias gregas foram mantidas. A respeito de *À Hélène* para coro de mulheres (ou de homens) e *À Colonne*, para coro de mulheres (ou de homens) e 18 músicos, compostos em 1977, SOLOMOS (1996, p. 73) escreve que “*é com a primeira que aparece pela primeira vez a tentação de reconstituição histórica. (...) Ele (Xenakis) se interessava desde então à fonética do grego antigo, o que lhe permitiria introduzir a prosódia, ignorada deliberadamente em “Orestes”*”.³³

Iannis Xenakis optou por inovar pela música e pelas suas sugestões de correspondências da tragédia grega com outros patrimônios culturais, na sua interpretação da trilogia clássica de Ésquilo. O seu *Orestes* permanece uma peça musical de interesse central para aqueles que desejam conhecer melhor a vida e a obra do compositor.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT Pedro (2005) *Une lecture de l’Oresteia de Xenakis*, dissertação de mestrado, Universidade Michel de Montaigne Bordeaux 3, França.

DUFOURCET Marie-Bernadette, HAKIM Naji (1995) *Guide pratique d’analyse musicale*, éditions Combre, Paris

³³ « *c’est avec la première qu’apparaît pour la première fois la tentation de la reconstitution historique. (...) Il (Xenakis) s’intéressa désormais à la phonétique du grec ancien, ce qui permettra d’introduire la prosodie, qu’ignorait délibérément l’Orestie.* »

ESCHYLE SOPHOCLE, *Tragiques grecs*, (1967) tradução Jean GROSJEAN, introdução e notas Raphaël DREYFUS, Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, Paris

REINACH Theodore, *La musique grecque*, (1926), éditions d'aujourd'hui, Paris

SOLOMOS Makis, *Iannis Xenakis par Makis Solomos* (1996), P.O. éditions, Mercuès.

SOLOMOS Makis / GEORGAKI Anastasia (2005) *International Symposium Iannis Xenakis-conference proceedings*, Athènes, The National and Kapodistrian University of Athens.

SOLOMOS Makis (2001) *Présences de Iannis Xenakis*, Cdmc, Paris

VERNANT Jean-Pierre/ VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* Tome I (2001), Editions la Découverte/Poche, Paris

VERNANT Jean-Pierre/ VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Tome II (1986) Editions la Découverte/Textes à l'appui, Paris

VERNANT Jean Pierre, *Entre mythe et politique*, (1996) éditions du Seuil, Saint Amand

XENAKIS Iannis, *Kéleütha* (1994) L'Arche éditeur, Paris

XENAKIS Iannis (1996) *Musique et Originalité*, Nouvelles Editions Séguier, Paris

XENAKIS Iannis, *Oresteia for baritone, mixed and children's chorus, and chamber ensemble* (1992) ed. Boosey & Hawkes, Londres

ZEAMI, *La tradition secrète du Nô suivi de Une journée de nô* (1960) tradução e comentários de René Sieffert, Connaissance de l'Orient, Gallimard/Unesco, Paris

PEDRO BITTENCOURT (Rio de Janeiro, 1975). Professor assistente de saxofone da Escola de Música da UFRJ, Depto de Sopros. Doutorando da Universidade Paris 8, Vincennes Saint-Denis, Escola Doutoral Estéticas, Ciências e Tecnologia das Artes, Música, CICM (Centro de pesquisa em Informática e Criação Musical). Foi bolsista da FCT, Portugal. Mestre pela Universidade Michel de Montaigne - Bordeaux 3, França. Diploma de Estudos Musicais e Aperfeiçoamento em sax no Conservatório Nacional de Região de Bordeaux, França. Artista residente do Instituto de Música e Acústica do ZKM, Karlsruhe, Alemanha. Fundador, diretor e saxofonista do ABSTRAI ensemble (música de câmara contemporânea). Se apresentou em diversos festivais de música e simpósios de musicologia no Brasil, França, Alemanha, Portugal, Grécia, Eslovênia, Canadá, México, Cuba e China.

www.pedrobittencourt.info
www.abstrai.com

PEDRO BITTENCOURT (Rio de Janeiro, 1975). Saxophone professor at Wind Department, Escola de Música UFRJ, Rio de Janeiro, Brazil. PhD Music candidate at Paris 8 University, Vincennes Saint-Denis, Doctoral School Aesthetics, Sciences and Technologies of the Arts / Music, CICM (Centre of Research in Informatics and Musical Creation). Scholarship from FCT, Portugal. Master at University Michel de Montaigne, Bordeaux 3, France. Musical Studies and Perfectionnement Degrees at National Conservatory of Bordeaux, France. Artist in residence at Music and Acoustics Institute, ZKM Karlsruhe, Germany. Founder, director and saxophonist of ABSTRAI ensemble (Contemporary Chamber Music). Took part in many festivals, symposiums and meetings in Brazil, France, Germany, Portugal, Greece, Slovenia, Canada, Mexico, Cuba and China.

www.pedrobittencourt.info
www.abstrai.com