Problemáticas da instrumentação e estratégias de execução da obra *Psappha* de Iannis Xenakis

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Augusto Alves de Morais
Unviersidade Federal de Alagoas (UFAL) – augusto.morais@ichca.ufal.br

Rodolfo Vilaggio Arilho
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) - rodolfo.arilho@gmail.com -

Helvio Monteiro Mendes
Universidade de Aveiro - helvio_mendes@hotmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta questões de relevância para o intérprete ao preparar a obra *Psappha* de Iannis Xenakis, tais como a escolha e posicionamento dos instrumentos, assim como os resultados destas escolhas nas técnicas de execução e na própria interpretação. Para responder a tais questões, foram utilizadas entrevistas com intérpretes e gravações de diferentes percussionistas, além de opiniões do próprio compositor. Desta maneira, consta neste artigo uma listagem de possibilidades instrumentais e suas consequências na execução desta obra, além de diversas estratégias para a sua melhor execução.
Palavras-chave: Psappha. Iannis Xenakis. Percussão Múltipla.

Problematics of the Instrumentation and Strategies of Playing Iannis Xenakis *Psappha*

Abstract: This article presents questions of relevance to the interpreter in preparing the *Psappha* of Iannis Xenakis, such as the choice of instruments, their best positioning, and how these choices influence the techniques of execution and the interpretation itself. To answer such questions, interviews with interpreters and recordings of different percussionists, as well as opinions of the composer himself, were used. In this way, this article includes a list of instrumental possibilities and their consequences in the execution of this work, besides several strategies for its better execution.
Keywords: Psappha. Iannis Xenakis. Multiple Percussion.

1. A obra e sua notação

Com o advento das primeiras obras para percussão solo nos anos 50 do século XX, um novo mundo de possibilidades instrumentais se abriu para os compositores ligados as mais diversas estéticas musicais, gerando assim um novo contingente de obras que foram largamente apresentadas. Mas poucas causaram o impacto e a repercussão das composições para percussão de Iannis Xenakis. Segundo Ricardo Bologna (*apud* Morais, 2006, p.56) ‘‘Xenakis foi um dos maiores compositores do século XX e um dos maiores para a percussão. É tão importante para nós como Bach é para o violino, violoncelo’’

A obra *Psappha* para percussão solo é uma delas. Foi escrita em 1975, sendo estreada no mesmo ano de sua composição pelo percussionista francês Silvio Gualda, importante nome da história da percussão mundial, para quem a obra foi dedicada.

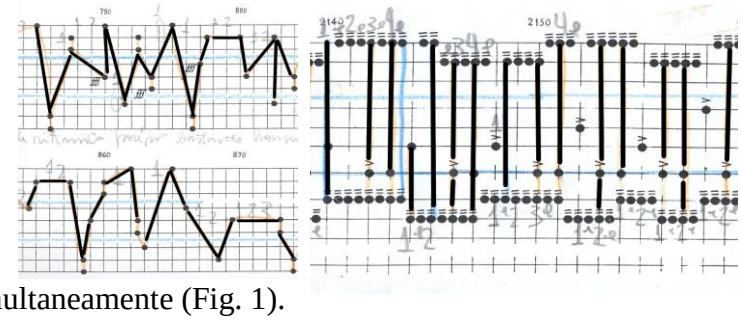
A palavra *Psappha* é uma forma primitiva para o nome da poetisa grega Sappho que nasceu por volta de 630 a.C e viveu na ilha de Lesbos. Criadora de vários poemas líricos, chamados assim por serem recitados com o acompanhamento de uma lira, possuindo métrica forte e pulsante. Foi exatamente esta característica da poesia de Sappho que influenciou Xenakis nesta composição.

Xenakis não faz uso, nesta obra, dos tradicionais pentagramas e figuras rítmicas. Utiliza para sua notação musical uma folha milimetrada, representando os ritmos por meio de círculos negros que, quando estão na intersecção das linhas, indicam uma nota no tempo e, fora da intersecção contra tempo, estando as intersecções numeradas de 1 a 2396. E aí está o primeiro de muitos desafios enfrentados pelo intérprete: desvendar estes símbolos musicais.

Estas são as únicas figuras rítmicas usadas durante toda a obra, com exceção da quiáltera de cinco no número 70, e dos toques múltiplos a partir do número 2023 (que também se encontram dentro desta rítmica de tempo e contratempo).

Devido à forma como esta obra foi concebida, Xenakis também não faz uso de barras de compasso nesta notação, evitando acentuações agógicas (movimentos expressivos no interior do ritmo). E este é justamente o intento ao se escrever desta maneira: que cada nota soe como uma entidade autônoma, não como parte de um grupo.

Existem algumas estratégias que podem ser usadas para facilitar a leitura desta música. Uma delas é fazer linhas ligando os pontos (notas) para direcionar o olhar na partitura (Fig.1), evitando confundir-se com as linhas horizontais que indicam os instrumentos e impedindo que alguma nota passe despercebida, o que não é algo difícil de acontecer. Também, fazer linhas verticais pode ajudar a identificar com mais facilidade as notas que



devem ser tocadas simultaneamente (Fig. 1).

Figura 1: Linhas ligando os pontos (notas) e linhas horizontais para auxiliar na leitura da notação de *Psappha* de Iannis Xenakis.

2. A Instrumentação

Quanto à instrumentação de Psappha existe uma grande indeterminação. O compositor, na partitura, não especifica quais instrumentos usar, deixando estas escolhas a cargo do intérprete. Ele apenas os divide por materiais e registro dentro de seis grupos, como descrito na figura 2.

Registro de Alturas	**Timbre ou Material**	**Registro de Alturas**	**Timbre ou Material**
	Peles / Madeiras		***Metais***
Agudo	**A**	***Médio***	**D**
Médio	**B**	***Neutro***	**E**
Grave	**C**	***Muito Agudo***	**F**

Figura 2: Quadro de grupos, registros e materiais de *Psappha* de Iannis Xenakis.

Porém algumas sugestões são dadas na nota explicativa que se encontra na última página da partitura, que apresenta algumas possibilidades de instrumentos para cada material e registro (Xenakis, 1975, p.9). Segundo o autor, instrumentos étnicos que façam referência direta a determinados elementos culturais ou que projetem muito de sua própria identidade devem ser evitados – como o caso do sino de vaca suíço (*almglocken*).(Xenakis: apud Yoken, 1999, p. 53).

Se o próprio autor não consegue definir com clareza como escolher os instrumentos, em que deve se basear o intérprete para fazer esta escolha? A seguinte declaração de Xenakis pode ser esclarecedora desta dúvida: “Apesar de não estar claramente indicado na partitura, eu acho que a minha disposição dos instrumentos nas instruções dão uma indicação de que instrumentos convencionais de percussão devem ser evitados.” (Xenakis: apud Yoken, 1999, p. 54).

Pelo fato da instrumentação ser indeterminada, o intérprete naturalmente se vê obrigado a utilizar a imaginação para o auxiliar nestas escolhas. Mas alguns pontos devem ser considerados em relação a este aspecto como a melhor relação entre os timbres, a igualdade em relação à quantidade de volume emitido por cada instrumento e a facilidade para executá-los junto aos outros instrumentos.

Mas o ponto mais importante a ser observado nestas questões é a fidelidade com a ideia musical de Xenakis. Não se pode esquecer que o autor buscou nesta obra a subserviência do timbre ao ritmo. Xenakis não se sentia satisfeito com obras musicais em que a busca por timbres "belos" era tão grande que as questões rítmicas ficavam obscurecidas. E aí se encontra a origem da declaração acima onde ele indica que "instrumentos convencionais de percussão devem ser evitados". Também declara em outra parte desta mesma entrevista que ele e Silvio Gualda estiveram nas obras de construção do Centro Pompidou em Paris, na busca por instrumentos alternativos que pudessem oferecer novos timbres. Encontraram canos de vários formatos e tamanhos e pedaços de madeira, que se encaixavam com as idéias de Xenakis, instrumentos estes que podiam dar a noção de mudança timbrística mas que não deixassem o ouvinte perder o foco do cerne da obra: o ritmo. Ou seja, que o foco do ouvinte não se desviasse para estes timbres especias, ditos "belos", mas que mantivesse toda a sua energia no ponto principal da peça.

Entretanto, que as palavras acima não sejam mal interpretadas. A busca timbrística não era por sons banais ou sem interesse musical. Xenakis possuía uma tremenda preocupação com a qualidade sonora dos instrumentos, chegando a afirmar: "O que tenho percebido em geral é que os percussionistas têm negligenciado a qualidade do som em Psappha" (Xenakis: *apud* Yoken, 1999, p.55).

Outra preocupação ao buscar a instrumentação para esta obra é quanto à fidelidade aos registros indicados. Entre os grupos A, B e C é fácil graduar os registros, pois todos estes instrumentos são do mesmo material ou tipo, sendo a própria partitura notada de forma a agrupá-los. Porém entre as peles e os metais, qual deveria ser o parâmetro de altura? O grupo D que deve estar no registro médio tem que estar igual ao grupo B que também é médio, ou deve ser graduado em relação aos instrumentos com mesmo material?

A verdade é que a partitura não responde com clareza a estas questões, o que nos leva a crer que o intérprete tem total liberdade para as responder como achar mais coerente.

3. Grupo A

Para o grupo A, Xenakis indica peles ou madeiras no registro agudo. Grande parte dos percussionistas consultados nesta pesquisa usam instrumentos de madeira dos mais variados tipos. Os mais usados são os blocos de madeira, contudo muitos procuram seguir à risca a idéia de instrumentação do autor, buscando instrumentos alternativos e muitas vezes inusitados, se transformando em construtores e *designers* de instrumentos.

Outra possibilidade muito usada, principalmente para A3, é a construção de caixas de madeira, como a *simantra*, instrumento indicado em outra de suas obras para percussão, *Persepphasa* (Xenakis,1969). São caixas não muito grandes feitas com compensado fino (mais ou menos 7 mm) de formato retangular e com a base aberta para a projeção do som. São fáceis de construir e possuem um som bem forte e único. Na falta destas *simantras*, alguns intérpretes utilizam o lado de um tambor de fenda (*log drum)* que possui um som similar.

Existe também a possibilidade de usar peles no grupo A. Ricardo Bologna diz em entrevista (Morais, 2006, p.30) ter visto várias montagens onde o grupo A é formado por bongôs e o B por congas. Porém desta forma se cria uma homogeneidade timbrística, perdendo a possibilidade de usar mais um material nesta obra e, assim, evidenciar ainda mais as mudanças rítmicas.

Independente da escolha do material ou dos instrumentos, é muito importante a preocupação com a homogeneidade dentro de cada grupo, devendo-se evitar agrupamentos de instrumentos com ressonâncias muito distintas ou, no caso do grupo A, evitar usar madeiras e peles juntas no mesmo grupo. Se o interesse timbrístico não fosse pela homogeneidade dentro de cada grupo, o autor indicaria o uso de dezesseis instrumentos, ao invés de agrupá-los em seis categorias.

4. Grupos B e C

Para o grupo B e C o autor indica o uso de peles nos registros médio e grave. Os instrumentos mais usados para o grupo B são bongôs, congas e tom-tons. Para o grupo C, os mais usados são tom-tons, bumbos sinfônico e a pedal, feitos com os mais variados materiais: com corpos de madeira ou plástico e peles de couro natural, sintético ou plástico. Esses são os grupos mais difíceis de se sair do instrumental convencional.

As opções não convencionais não são muitas devido ao fato de um instrumento de pele possuir um formato e construção não tão simples. Mas existem outras opções advindas da música tradicional ou folclórica. Tambores existem em quase todas as culturas, podendo ser incorporados a esta música. A única recomendação é quanto à indicação feita pelo autor em entrevista de que “instrumentos que projetem muito de sua identidade devem ser evitados” (Xenakis: *apud* Yoken, 1999, p.53). Silvio Gualda usa para o grupo C um tambor da Iugoslávia chamado *tapen* que possui um som muito profundo. Também faz uso de tom-tons muito grandes com peles de 20 e 24 polegadas. Um som que muito agradou ao próprio compositor (Gualda: *apud* Rosen, 1989, p. 32).

Uma forma de evidenciar a diferença entre os grupos B e C pode estar também na forma de ressonância dos grupos. Uma sugestão seria usar instrumentos com pouca

ressonância como congas ou bongôs no grupo B e tambores de pele dupla que possuam maior ressonância, no grupo C.

Um efeito muito utilizado por intérpretes nesta música é tocar simultaneamente os bumbos sinfônicos e a pedal para C3, resultando em um som mais profundo e aumentando a dramaticidade de alguns trechos. No grupo C estão os instrumentos mais graves sendo C3 o mais grave de todos, cabendo a ele todo o peso e base sólida para esta obra. Por isso a preocupação de usar mais de um instrumento em C3, possibilitando assim realçar certas características que enriquecem e acentuam o caráter solene que alguns trechos desta música possui.

Na nota explicativa no final da partitura existem algumas indicações quanto às diversas formas de se fazer um acento nesta obra:

> Um acento pode significar no interior de uma sequência: Intensidade mais forte; Mudança brusca de timbre; Mudança brusca de peso; Acréscimo brusco de um outro som e o tocar simultaneamente com aquele do tempo não acentuado; Combinação simultânea das significações precedentes. (Xenakis, 1975, p. 9)

A segunda e a quarta indicações sugerem o uso de outro instrumento para os acentos, utilização que não foi verificada em nenhuma das versões observadas, com exceção da coda final da obra a partir do número 2175. Gert Morsten (Xenakis,1990) usa um bumbo a pedal para o ostinato de C3 e o uso de outro bumbo para os acentos, um recurso também usado no número 519, onde o autor indica na partitura o uso de um bumbo bastante profundo de dimensões grandes.

É importante ressaltar que para qualquer que seja a instrumentação escolhida, sempre será necessário um bumbo a pedal devido aos trechos onde temos que tocar mais de dois instrumentos com as mãos, mais C3. Esta é uma solução da qual dificilmente será possível escapar pela alta complexidade de eventos simultâneos em alguns trechos, como entre os números 1410 e 1590, onde o instrumentista tem que tocar os grupos A e B com uma mão, os grupos D e E com outra e mais C3, não sobrando outro membro que não seja um dos pés para tocá-lo.

5. Grupos D, E e F

Para os grupos D, E e F o autor indica instrumentos de metal nos registros médio, neutro e muito agudo, nesta ordem. Para estes grupos, o mais indicado pelo próprio autor são instrumentos não convencionais como trilho de trem, tambor de freio, canos redondos e

quadrados (Xenakis, 1975, p.9). O melhor lugar para pesquisar estes timbres são construções e depósitos de ferro-velho onde se pode encontrar os mais variados formatos de pedaços de metal.

Mas instrumentos convencionais também podem ser usados, como o prato turco ou o prato chinês abafado, os crotales, o tam tam abafado e os variados tipos de sinos de vaca. A única ressalva é quanto a instrumentos que possuam sons muito característicos. Em entrevista, Xenakis critica a montagem de David Yoken quanto ao uso de sinos de vaca suiços, pois são instrumentos com som muito reconhecível, não devendo ser o caso para esta música (Xenakis: *apud* Yoken, 1999, p. 55).

Para o grupo D muitos percussionistas usam canos redondos ou quadrados da mesma espessura, mas com comprimentos distintos para criar diferenciações de altura.

O grupo E é fonte de várias dúvidas, pois seu registro está indicado como neutro. No geral, os percussionistas compreendem esta nota como neutralidade de ressonância, e não de altura. Estes intérpretes acabam usando para este grupo algum instrumento de som seco e com o registro mais grave que D3, como um *tam-tam*, um prato ou um pedaço de metal abafado. Steven Schick (*apud* Morais, 2006, p.76) usa uma pequena frigideira com som seco e de poucos harmônicos, e com registro mais grave que D3. Ricardo Bologna diz em entrevista já ter usado até uma estante de partitura de metal como instrumento E (Ibidem).

Para o grupo F a escolha dependerá de quão fiel o percussionista tentará ser ao texto musical. Muitos são os intérpretes que usam instrumentos mais graves que os do grupo D. Os mais usado são os tambores de freio (*break drums*), peças redondas de metal com um som muito particular que, de maneira geral, têm como característica sonora um timbre no registro grave devido ao seu formato e tamanho. Também podem ser usados pedaços de cano, pequenos pratos chineses, sinos e o que mais a imaginação permitir.

6. Disposição dos instrumentos

Esta é uma questão de extrema importância para o universo percussivo, pois é a partir da montagem que surgirão problemas técnicos que, de uma forma ou de outra, deverão ser solucionados pelo percussionista. A disposição dos instrumentos também influi diretamente na interpretação e expressão musical devido à possibilidade de maior fluidez de execução.

Para fazer esta disposição instrumental é necessário considerar alguns elementos. Uma sugestão dada por Ricardo Bologna (Ibidem) para fazer esta montagem é observar o momento na música em que se usa todos ou a maior quantidade de instrumentos ao mesmo tempo, verificando se realmente existe a possibilidade de tocá-los da forma escolhida para a

montagem. Seguindo a indicação de Ricardo Bologna (Ibidem), o momento nesta música em que se usa a maior quantidade de instrumentos ao mesmo tempo é entre os números 1410 e 1590, onde onze instrumentos das letras A, B, C, D e E são tocados simultaneamente. Este é um dos trechos de maior dificuldade técnica da obra, devendo a montagem auxiliar ao máximo. Uma solução para viabilizar a execução de tantos instrumentos seria agrupar aqueles de materiais iguais ou próximos em cada um dos membros do corpo da seguinte forma: peles e/ou madeiras em uma mão, metal em outra e C3 no pé, já indicando um desenho de montagem.

Outro fator que pode auxiliar muito é a forma como a música é notada. Muitos compositores se preocupam em criar uma correspondência visual entre a disposição dos instrumentos na partitura e a montagem (Udow, 1981, p 15).

Nesta música, o compositor não se preocupou em dar informações quanto à montagem, por meio de notas ou indicações literais ou implicitamente através da correspondência visual entre a partitura e a montagem. Também, a relação entre os instrumentos dentro dos grupos não nos dá nenhuma indicação de como eles devem ser dispostos ou tocados. Porém, a relação entre os grupos na partitura pode servir como parâmetro para a montagem.

Isto é observável no primeiro sistema da partitura. O grupo B inicia a música sozinho, até ocorrer a interferência do grupo A. Na partitura, o grupo B está escrito embaixo do grupo A, dando-nos uma possível indicação de montagem

Outro trecho revelador é a partir do número 1411. Neste trecho, a partitura dispõe os grupos de forma a deixar claro que os instrumentos de A e B estão separados de D e E por meio de C3. Girando a partitura 90 graus à direita poderemos ver claramente uma disposição instrumental na notação onde D e E estão na mão esquerda e A e B na mão direita (com A posicionado acima de B, como indicado anteriormente) e com C3 ao centro (Fig. 3).

Não existem muitas informações na notação que possam indicar qual o melhor posicionamento para o grupo F. Este grupo é usado apenas no final da música, junto apenas de C3 e está completamente isolado dos outros grupos por uma longa frase de C3. Estas informações poderiam ser usadas para concluir que o grupo F deve estar isolado dos outros grupos na montagem, devendo se relacionar apenas com o instrumento C3.

Com estas informações retiradas da própria partitura foi possível formar uma disposição, faltando informações apenas sobre C1e C2 que, por serem de peles como o grupo B, poderiam ficar lado a lado, formando uma gradação descendente de cinco tambores, estando o mais agudo no lado esquerdo do intérprete (como em um piano), indo de B1 a C2.

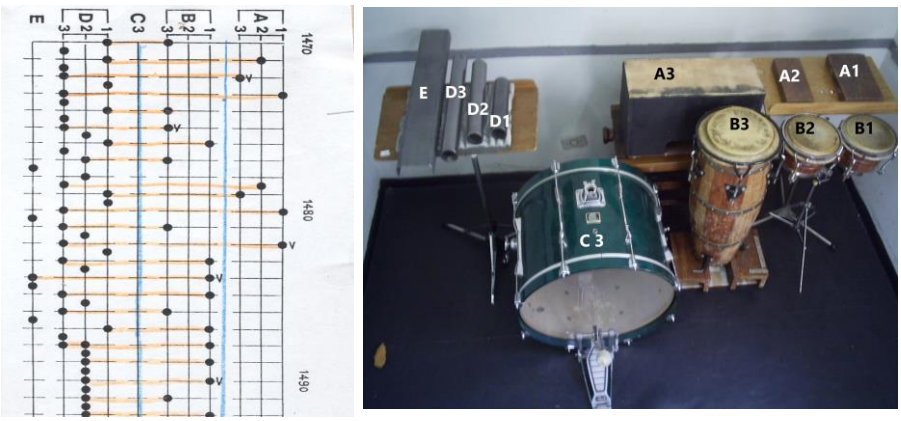


Figura 3: Partitura de *Psappha* girada 90° e sua representação instrumental.

Levando-se em consideração as informações discutidas neste artigo, algumas questões ergonômicas e o fato de que um dos objetivos deste trabalho é trazer soluções de montagem instrumental, chegamos à seguinte configuração demonstrada na figura 4.

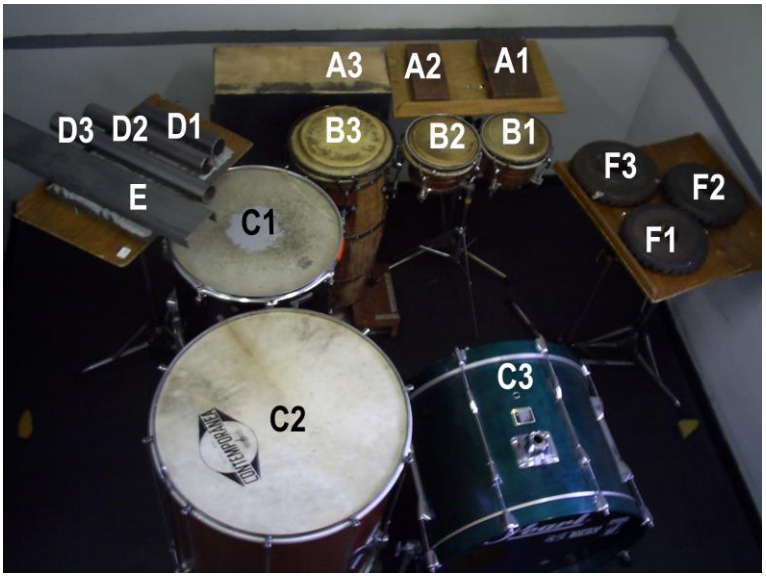


Figura 4: Montagem instrumental de *Psappha* de Iannis Xenakis.

7. Considerações finais

Após uma extensa pesquisa sobre as possibilidades instrumentais, suas consequências práticas e soluções interpretativas na obra *Psappha* de Iannis Xenakis, conclui-se que a aparente liberdade apresentada pelo compositor, em se tratando desses parâmetros, constitui-se, na verdade, em um fator limitante devido a falta de informações concretas na partitura. Observa-se, no entanto que informações auxiliares podem ser obtidas ao

analisarmos a vida e obra do compositor e sua estética musical, além da observação das escolhas feitas por percussionistas que a tocaram.

A escolha dos instrumentos também terá consequências na maneira como iremos os dispor, de forma a não prejudicar a performance. A correspondência visual entre a partitura e a disposição instrumental também poderá auxiliar na execução musical.

Procurou-se com esta pesquisa criar um pequeno guia para auxiliar nas escolhas instrumentais, disposição dos instrumentos e algumas estratégias para facilitar a performance da obra Psappha de Iannis Xenakis.

Referências

MORAIS, Augusto. *A obra Psappha de Iannis Xenakis:* A problemática da instrumentação e interpretação nas peças para percussão múltipla. São Paulo, 2006. 86 f. Relatório final de iniciação científica – FAPESP. Unesp, São Paulo, 2006.

ROSEN, Michael. *An interview with Silvio Gualda concerning Psappha*. Indianápolis: Percussive notes Vol.27, No.4, Summer 1989, p. 32-37, 1989.

UDOW, Michael. *Visual correspondence between notation systems and instrument configurations*. Indianápolis: Percussive Notes Research Edition Percussionist Vol.18, No.2,Winter. p.15-29, 1981

XENAKIS, Iannis . *Persephassa, para sexteto de percussão*. Paris: Editions Salabert, 1970. Partitura.

XENAKIS, Iannis. *Plêiades, para sexteto de percussão*. Paris: Editions Salabert, 1978 Partitura.

XENAKIS, Iannis . *Psappha, para percussão solo*. Paris: Éditions Salabert , 1975. Partitura.

XENAKIS, Iannis . *Psappha*. Gert Mortensen (percussão). Djursholm: Grammofon AB BIS, 1990. Compact Disc.

XENAKIS, Iannis . *Psappha*. Silvio Gualda (percussão). BIS, 1978. Long Play.

YOKEN, David . *Interview with Iannis Xenkis*. Indianápolis: Percussive Notes, Vol.28, No.3, Spring, p. 53-58, 1990.