

---

ANNALES  
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA  
LUBLIN – POLONIA

VOL. XII, 2

SECTIO L

2014

---

Instytut Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

STANISŁAW HALAT

Persephassa.

*Xenakisa architektura brzmieniowa dla sześciu perkusistów*

---

*Persephassa.*

Xenakis's Sound Architecture for Six Percussionists

Sztuka perkusyjna jest stosunkowo młodym zjawiskiem w dziedzinie wykonawstwa instrumentalnego, udokumentowanym w pierwszej połowie XX wieku takimi dziełami, jak *Zyklus* Karlheinz Stockhausena z 1959 roku czy *Drums unlimited* Maxa Roacha z roku 1966. Obie kompozycje solowe – diametralnie odmienne od siebie pod względem stylistycznym (pierwsza wykorzystuje zestaw multiperkusyjny, druga zestaw jazzowy) – stanowiły w swoim czasie *novum* i otwierały nieznane wcześniej horyzonty prezentacji instrumentarium perkusyjnego, zwłaszcza w wymiarze sonorystycznym; poszerzały również możliwości wyrazowe muzyki, dając zarazem silny impuls do uprawiania solowych form multiperkusyjnych i jazzowych.

Rozwój zespołowych kompozycji perkusyjnych nastąpił dużo wcześniej, już bowiem w latach 1929-1931 powstał legendarny utwór *Ionisation* Edgara Varese'a, napisany dla 13 wykonawców, który – według kompozytora – nie był inspirowany przez żadnego z jego poprzedników, ale przez naturalne obiekty i fenomen fizyczności. Kompozycje powstające w latach następnych, m.in. *First Construction* (1939), *Second Construction* (1940) i *Third Construction* (1941) Johna Cage'a, były przejawem poszukiwań różnych walorów sonorystycznych, wielo-

rakich orkiestracji, oryginalnej rytmiki, eksperymentów formalnych. Wśród nich wyróżnia się Kazimierza Serockiego *Continuum* (1965-1966), dzieło napisane na sześciu perkusistów obsługujących 123 instrumenty perkusyjne. Amalgamat brzmieniowy tego utworu opiera się na zmienności barw: od ciemnych, ostrych, agresywnych, jakie generują talerze, gongi, kotły i werble, do łagodniejszych brzmień membranofonów, przyjemnych dla ucha brzmień „drewnianych” – klawesów, tempelbłoków, marakasów, terkotek – oraz „dźwięcznych”, wydawanych przez dzwony, krotale, trójkąty czy butelki.

Do kompozytorów zafascynowanych sferą brzmieniową instrumentów perkusyjnych należał również Iannis Xenakis – twórca muzyki stochastycznej (charakteryzującej się losowością wywołaną przez operacje matematyczne) i symbolicznej, który wprowadził innowacyjne formy organizacji dźwiękowej oraz uprawiania muzyki instrumentalnej, elektronicznej i komputerowej, m.in.: rachunek prawdopodobieństwa, teorię gier i zbiorów oraz algebry Boole’a, a także rozmaite algorytmy komputerowe<sup>1</sup>. Zaznaczmy, że wiele z tych i innych zdobyczy Xenakisa w dziedzinie technik kompozytorskich szybko stawało się „lingua franca” muzycznej awangardy.

Xenakis pojmuje i opisuje muzykę jako chmurę, która ma określone, zarazem zawsze zmieniające się kształty, równocześnie jednak – przy owych morfologicznych przeobrażeniach – posiada swoją wewnętrzną, stabilną konsystencję, odporną na jakiegokolwiek zmiany. W swoim postrzeganiu muzyki, uznawanej za jedną z najbardziej abstrakcyjnych dziedzin działalności człowieka, Xenakis odwołuje się jednocześnie do niektórych faktów z historii teorii muzyki, takich mianowicie, które znacznie wyprzedzały odkrycia matematyków. Na przykład teoria pitagorejska była pierwszym opisaniem tonacji i skali, równocześnie jednak stała się odkryciem z dziedziny fizyki. Innym odkryciem, również z obszaru fizyki, była teoria muzyki Arystoksenosa, odsłaniająca relacje między wysokościami dźwięków a częstotliwościami drgań oraz wynikające z tego podziały struny na odcinki i liczbowe podstawy interwałów melodycznych.

Gdy chodzi o warstwę symboliczną wypowiedzi muzycznej, Xenakis wyrażał przekonanie, że między utworem muzycznym a logiką symboliczną istnieją bardzo bliskie analogie. Wszelako odkrywanie tego wszystkiego, co kryje się na przykład w kształcie melodycznym (tj. jaką melodię uznajemy za smutną, a jaką za wesołą; jakie mają znaczenie tonacje i relacje czasowe *etc.*) doprowadziły tego kompozytora-filozofa do konstatacji, iż są to jednak – mimo wszystko –

<sup>1</sup> Por. m.in.: T. A. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Warszawa 1980, s. 226-230; B. Schaeffer, *Kompozytorzy XX wieku*, t. 2: *Od Messiaena do Capriolego*, Kraków 1990, s. 76-80; I. Lindstedt, *Xenakis Iannis*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 12 w-ż, Kraków 2012, s. 288-301.

konotacje wtórne, zmienne i nietrwałe *epifenomena*, zależne od przemian i przewartościowań w sferze mody i kultury. Muzyka bowiem, w rzeczywistości, jest zupełnie inną kategorią: istotne i prawdziwe relacje, które nią rządzą, opierają się na geometrycznej naturze, matematycznej logice i sensie abstrakcyjnym, połączonych ze sobą w odpowiednich proporcjach. Jest to więc postrzeganie muzyki zasadniczo poprzez asemantyczną, niedookreśloną symbolikę samych dźwięków i ich rozmaitych konstelacji, dystansujące się od takich postaw interpretacyjnych, które przypisują określonym strukturom melodycznym, rytmicznym czy harmonicznym mniej lub bardziej sprecyzowane jakości wyrazowe, emocjonalne czy pojęciowe.

Prezentując takie poglądy, Xenakis dostrzegł jednocześnie wielorakie aspekty powstawania i oddziaływania muzyki oraz całą złożoność relacji: muzyka – człowiek. Warto przytoczyć tutaj jego słowa:

„1. Przede wszystkim rodzaj koniecznego zachowania się tego, kto ją wymyśla i kto ją robi. 2. Indywidualna pleroma, spełnienie. 3. Utrwalenie dźwiękowe wyobrażonych możliwości (tezy kosmologiczne, filozoficzne). 4. Muzyka jest normatywna, to znaczy konstytuuje model sposobu bycia lub postępowania nieświadomie, dzięki porywowi sympatycznemu. 5. Jest katalityczna: sama jej obecność pozwala na wewnętrzne przemiany psychiczne albo przemiany myśli, podobnie jak kryształowa kula hipnotyzera. 6. Jest bezinteresowną zabawą dziecka. 7. Jest mistyczną ascezą (ale ateistyczną)<sup>2</sup>.”

<sup>2</sup> I. Xenakis, *W stronę metamuzyki*, przeł. A. Szczepański, „Res Facta” 1970, nr 4, s. 167. Jako dygresję współbrzmiającą z powyższym cytatem, ogarniającą m.in. związki między kwantytatywnymi aspektami przebiegów dźwiękowych a sferą temporalną i fenomenem pamięci, ze specjalnym odniesieniem do zjawisk awangardowych, można przytoczyć inną wypowiedź kompozytora: „Filozofia kompozycji awangardzisty XX wieku oparta była na założeniu, iż muzyka nasycona różnorodnymi relacjami cyfrowymi nie w pełni trafia do świadomości człowieka. Biorąc pod uwagę na przykład budowę skali muzycznej, mamy do czynienia z samymi liczbami. Istotą zaś skali jest fakt, iż umysł ludzki posiada zdolność do ułożenia dźwięków w pewnym porządku, który z opisaną przez matematyków w XIX stuleciu strukturą uporządkowaną stanowi równoważność. Dźwięki można więc uporządkować na linii prostej jako punkty lub stosując symbolikę notacji muzycznej – na pięciolinii, która sama w sobie jest taką właśnie siatką klasyfikacji kategorii dźwięków. Inną kategorią podobnego rodzaju, dotyczącą w muzyce idei numeryczno-logicznych jest problem czasu. Obie te kategorie różnią się, a mimo to można różnicować czas w podobny sposób jak różnicować wysokość dźwięków. Struktura czasu, zawsze pozioma, jest taka sama jak struktura dźwięku, jeśli pominiemy samą istotę dźwięku i czasu, jego intensywności, zwartości, stopnia uporządkowania. Dzięki pamięci możemy porównywać, a także przewidywać, co nastąpi za chwilę. Pamięć jest więc miejscem przechowywania, magazynem, w którym składamy zjawiska i utrwalamy, przenosząc je jakby poza kategorię czasu”. Fragmenty wywiadu Andrzeja Chłopeckiego z Iannisem Xenakisem

Dostrzegając ową całą wielorakość i rozmaite wymiary fenomenu tworzenia muzyki, a także i aktów jej percepcji, kompozytor od razu jednak dodaje:

„W konsekwencji wyrażanie smutku, radości, miłości, pewnych sytuacji stanowi tylko poszczególne ograniczone przypadki”<sup>3</sup>.

Widzimy tu wyraźne, jakkolwiek dopuszczające pewien interpretacyjny margines, odcięcie się od przypisywania muzyce konkretnych walorów emocjonalnych i semantycznych.

Mówiąc o symbolice w ujęciu i w twórczości muzycznej Xenakisa, nie można pominąć jeszcze jednego odniesienia – do architektury. Organizuje ona trójwymiarową przestrzeń, ma jednocześnie, mimo swojej odrębności i materialnej specyfiki, wiele cech wspólnych z muzyką, matematyką i geometrią. Czy jednak możliwe jest uchwytnie „przetłumaczenie” konstrukcji utworu muzycznego, jego dźwiękowej „budowli”, na język wielowymiarowej architektury? Pytanie to prowadzi nas do *Persephassy*.

## I

Zafascynowanie Xenakisa instrumentarium perkusyjnym – w wielorakim zakresie – wynikało z kontaktów ze środowiskiem francuskich perkusistów. Przypomnijmy, że prawykonania jego solowych utworów perkusyjnych, *Psappha* (1975) i *Rebonds* (1988), były dziełem Sylvio Gualdy, kotlisty Opery Paryskiej i profesora konserwatorium w Wersalu.

Utwory przeznaczone na zespół perkusyjny są istotnym rozdziałem w twórczości Iannisa Xenakisa. Do najważniejszych kompozycji w tym gatunku należy niewątpliwie *Persephassa* na sześciu perkusistów, napisana w 1969 roku<sup>4</sup> dla francuskiej grupy perkusyjnej Les Percussions de Strasbourg na zamówienie festiwalu Shiraz-Persepolis of Arts odbywającego się w historycznym mieście Persepolis. Ponaddwudziestominutowe dzieło zwraca na siebie uwagę oryginalnym doбором instrumentów, rytmiką wykraczającą poza dotychczasowe standardy, a także nowatorskimi rozwiązaniami formalnymi. Tytuł utworu nawiązuje

---

audycji radiowej *Kontrapunkty* wyemitowanej w październiku 1979 roku na antenie Programu 2 Polskiego Radia.

<sup>3</sup> Xenakis, *op. cit.*, s. 167.

<sup>4</sup> Dzieło opublikowane zostało rok później. Zob. wydanie nutowe: I. Xenakis, *Persephassa*, Music Contemporaine – Paris Editions Salabert, S. A. 22, Paryż 1970. Wszystkie przykłady nutowe prezentowane w niniejszym artykule pochodzą ze wskazanej edycji.

do imienia bogini Persefony (Proserpiny), będącej uosobieniem sił tellurycznych i mutacji życia.

Sonorystyczna strona utworu wzbogacona i urozmaicona jest przez umiejscowienie sześciu perkusistów dookoła publiczności. Traktowanie przestrzeni jako muzycznego parametru było skądinąd jedną z najważniejszych cech muzyki Xenakisa, zwłaszcza w jego pracach z lat sześćdziesiątych XX stulecia. Dramaturgiczne efekty wykorzystania przestrzenności w ustawieniu zespołu perkusyjnego wyłaniają się z wielu akcentów i imitacji rytmicznych przewijających się między partiami poszczególnych muzyków na przestrzeni całej kompozycji.

Zastosowane przez Xenakisa instrumentarium podzielone jest na cztery rodzaje warstw brzmieniowych: skóry (*peaux*), drewnianka (*bois*), metale (*metal*) i efekty (*pierre*). Każdy z sześciu perkusistów dysponuje bogatą baterią akustyczną, składającą się z kilkunastu instrumentów, w całości zaś arsenał brzmieniowy utworu obejmuje 88 różnych komponentów dźwiękowych. W wypadku metali i drewniak kompozytor sugeruje zastosowanie określonych ich wielkości w celu osiągnięcia zamierzonego efektu sonorystycznego (zob. przykł. 1).

Utwór rozpoczyna nieregularne *tremolo* w dynamice *pianissimo*, grane na instrumentach membranowych (tom-tomach, werblu i bongosach), tworzące wzrastającą falę dźwiękową do poziomu *fortissimo*, chwilowo zanikającą, potem ponownie wznoszącą się do dynamicznego wybuchu w *fortissimo*. Faza rytmiczna zaczynająca się od pojedynczych uderzeń, które kontrowane są unisonowymi akordami co kilka taktów, opiera się na stałym pulsie ćwierćnutowym z wplatanymi tremolowanymi motywami rytmicznymi. W takcie 62 kompozytor wprowadza wartości nieregularne – niepełne kwintole ósemkowe, które w opozycji do stałego pulsu półnutowego i triol ćwierćnutowych tworzą nową tkankę rytmiczną, wzbogaconą mocnymi akcentami w dynamice *forte*. Rozwój struktury rytmicznej dokonuje się przez zagęszczenie faktury, nasyconej triolami ćwierćnutowymi i ósemkowymi kwintolami. Każdy z wykonawców realizuje zróżnicowany zapis sekwencji dynamicznych podparty akcentami umiejscowionymi na odmiennych częściach taktów (zob. przykł. 2). Kulminacja następuje w takcie 145, w którym kolejno pojawiają się grupy instrumentów realizujące nieregularne struktury w typie *tremolo*, tworzące mgielkę dźwiękową w wysokim natężeniu dynamicznym. Sekwencja ta zakończona jest wznoszącą i zanikającą falą dynamiczną opartą na triolach półnutowych (zob. przykł. 3).

Następna część porządkuje niejako wcześniej dominujący „chaos rytmiczny”; wprowadza regularny, szesnastkowy przebieg, który ponownie jest zakłócony przez dwutaktową frazę wykorzystującą kwintole ósemkowe (zob. przykł. 4); po czym następuje emocjonalne wygaszanie w postaci opadających dynamicznie dłuższych tremolowanych wartościach całnutowych.

W kolejnym fragmencie, rozpoczynającym się w bardzo wolnym tempie unisonowymi uderzeniami ćwierćnutowymi na instrumentach membranowych, kompozytor zindywidualizował poszczególne partie, stopniowo różnicując tempa dla poszczególnych muzyków. Każdy z wykonawców realizuje puls ćwierćnutowy w wyznaczonym dla niego tempie, czasami wprowadza odmienne motywy rytmiczne. Część tę kończy trzytaktowa fraza oparta na niepełnych ósemkowych kwintolach (zob. przykł. 5). W bezpośrednio potem rozwijającej się fazie (od taktu 220) każdy z wykonawców ponownie kreuje swoją partię samodzielnie w sugerowanym przez kompozytora tempie, prowadząc narrację rytmiczną indywidualnie i finalizując ją trzema uderzeniami w dynamice *fff* (zob. przykł. 6). W następnym członie akcji dźwiękowej (takty 227-250) rozbrzmiewają synchroniczne bloki ćwierćnutowe w tempie *grave* (takty 227-250), przedzielane chmurami nieregularnych interwencji realizowanych w dynamice *forte fortissimo* (zob. przykł. 7).

W dalszym przebiegu dzieła pojawia się sekwencja oparta na kwintolach, w której każdy z wykonawców wykonuje swoją partię w różnym tempie na dwóch instrumentach: pudełku i metalowej simantrze<sup>5</sup>, po czym następuje szesnastosekundowa cisza. Efekt ten powtarzany jest kilkakrotnie w zmiennych, coraz krótszych odcinkach czasowych. Regularność rytmiczna, egzekwowana za pomocą unisonowego pulsu rytmicznego, wprowadzona jest w dalszej części i trwa przez kilkadziesiąt taktów. W środku tego segmentu kompozytor wprowadził dwudziestosekundowy *nuage*<sup>6</sup>, sugerując tu wykonawcom fluktuacje w intensywności przekazu rytmicznego i serie nieregularnych uderzeń.

Kolejny etap rozwoju formalnego utworu wykorzystuje wprowadzoną wcześniej nieregularną strukturę niepełnej kwintoli ósemkowej, zróżnicowaną rytmicznie w poszczególnych partiach instrumentalnych. Efekt sonorystyczny wzmocniony jest tu zastosowaniem syren narastających dynamicznie i wiodących do następnego, zupełnie odmiennego kolorystycznie odcinka, którego tworzywem są syreny, tam-tamy, pudełka i marakasy, współtworzące w ponadminutowym fragmencie zróżnicowany pod względem intensywności, gęstości i wewnętrznych relacji czasowych przebieg dźwiękowy. Kolejna zmiana nastroju następuje w momencie, w którym kompozytor przywraca regularność rytmiczną na przestrzeni dwóch taktów, po czym ponownie powraca do tremo-

<sup>5</sup> Simantra to metalowy albo drewniany blok, pierwotnie stosowany w liturgii Kościoła Wschodniego rytu bizantyjskiego. Zob.: O. M. Dalton, *A Guide to the Early Christian and Byzantine Antiquities in the Department of British and Mediaeval Antiquities: With Fifteen Plates and Eighty-four Illustrations*, Cambridge 1903 [reprint Kessinger Publishing 2008], s. 96, 104.

<sup>6</sup> Chmura, obłok; w tym wypadku termin *nuage* oznacza tremolowaną frazę zróżnicowaną pod względem gęstości i dynamiki.

lowanych długich dźwięków membranofonów, przy jednoczesnym zastosowaniu zmienności dynamicznej (od *pianissimo* do *forte fortissimo*) i wsparciu talerzy i tam-tamów, kończąc całą tę sekwencję niespodziewaną pięciosekundową ciszą. Następną fazą to kolejny „przerywnik” rytmiczny po malowniczym krajobrazie nieregularności, zainicjowany kilkunastosekundowym alarmem syren z trzema wybuchami dynamicznymi *sfff!!!*

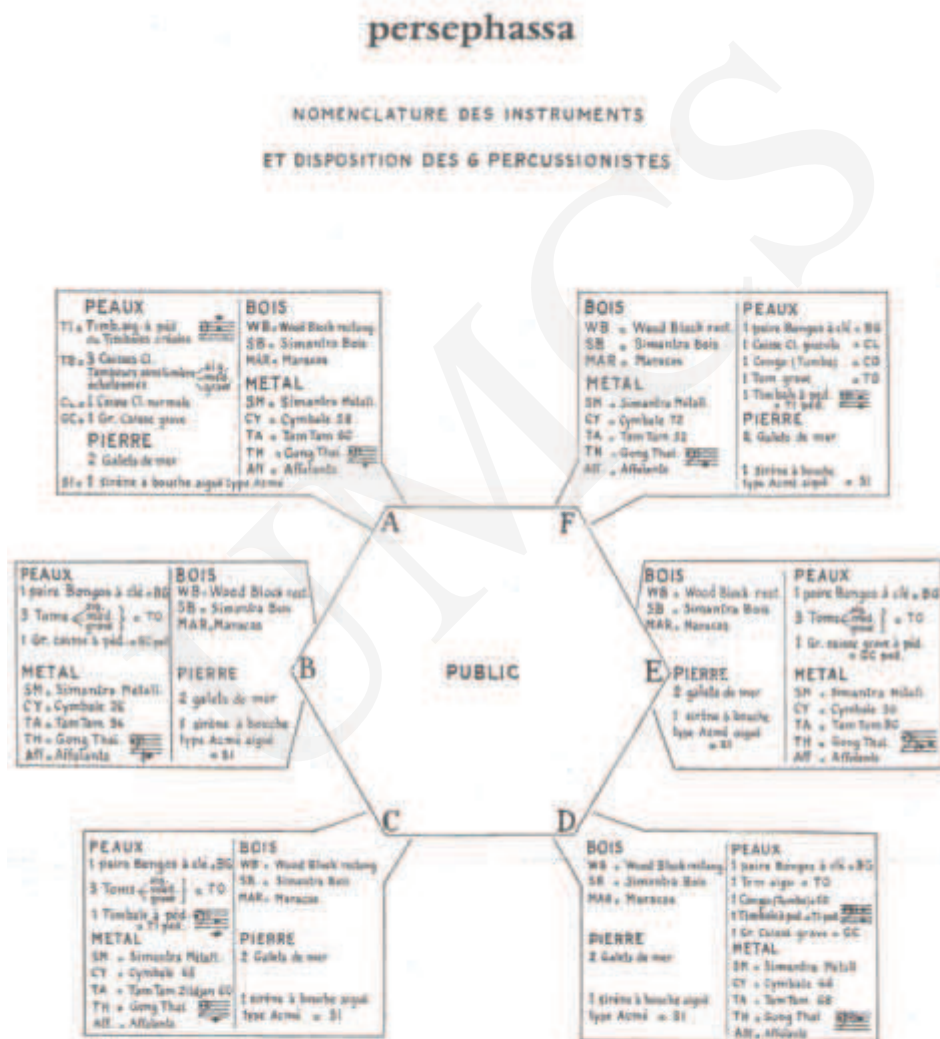
Kolejna część – wypełniająca 20 taktów (od taktu 332) – powraca na zasadzie kontrastu do umiejscowionej w regularnym zapisie kombinacji rytmicznej realizowanej w tempie *lento*, w której kompozytor wykorzystuje regularne wartości rytmiczne (ćwierćnuty, ósemki, szesnastki) oraz podziały nieregularne (triole, kwintole). Melanż sonorystyczno-rytmiczny tworzący przebieg tektoniczny tej fazy kompozycji jest wynikiem połączenia różnie brzmiących instrumentów – bębnów i metali (tam-tamów, talerzy) – oraz symultatywnego nakładania się regularnych i nieregularnych struktur rytmicznych (zob. przykł. 8).

Ostatnia część utworu jest powoli zagęszczającym się wirującym obłokiem, tworzącym swoisty rytmiczny młynek, który przemieszcza się dookoła publiczności. Gęsta faktura, rozpoczynająca się od zdynamizowanych półnutowych kompleksów *tremolo* granych na instrumentach membranowych, stopniowo zmienia się poprzez wprowadzenie instrumentów drewnianych i metalowych, które – tworząc nowe klasterki brzmieniowe – przejmowane są przez kolejnego wykonawcę. Efekt ten, trwający kilka minut w zmieniającej się kolorystyce brzmieniowej, jest wspaniałym pomysłem strukturalnej projekcji dźwiękowej, wzmocnionym jeszcze przez stopniowe przyspieszanie. Słuchacz doświadcza w tych chwilach efektu wirującej przestrzeni dźwiękowej.

Jeszcze jednym specjalnym zabiegiem sonorystycznym jest dodanie do i tak już wielkiego hałasu syrenek, które potęgują wrażenie wirowania, prędkości i wiatru. Nagłe, brutalne zatrzymanie tego procesu na przestrzeni dwóch taktów jest jakby próbą powrotu do normalnego stanu. Wirowanie jednak powraca z jeszcze większą siłą, ale teraz przedzielane jest kolejnymi parosekundowymi, nagle następującymi wyciszeniami (*silence absolu*).

Epilog, utrzymany w bardzo szybkim tempie, stopniowo wzmacniany, narastający, rozpoczyna się od dynamiki *pp*, przechodzi do *fff* i jest przedzielany chmurami dźwiękowymi gongów tajlandzkich, tam-tamów i talerzy (zob. przykł. 9).

Przykład 1. Iannis Xenakis, *Persephassa*, nazwy instrumentów i dyspozycja dla 6 perkusistów.



Les PEUX sont diversifiés et classés en 2 hauteurs de haut en bas de la partie supérieure.  
 Les AFFLARIS sont des feuilles en acier très minces de dimensions 50x30 cm environ qu'on agit en les tenant à la main.  
 Les SIMANTRAS METALLIQUES sont des tiges d'acier trempé très dur de 40 mm de diamètre environ sur 11 cm suspendues et qu'on frappe avec une balle de triangle ou une tête de métal.  
 Les SIMANTRAS BOIS sont des pièces de bois très dur et serré de 40 mm x 2 cm environ suspendues, frappées avec une balle de bois ou une baguette à tête dure ou métallique.  
 Les GALETS de mer sont arrondis, de la taille d'une noix posés sur un coussin et qu'on frappe avec un deuxième galet de même taille environ.



Przykład 2. Iannis Xenakis, *Persephassa*, t. 65-81.

The image displays a musical score for six percussionists, labeled A through F, arranged in three systems. The score is written for a 6/8 time signature. The first system covers measures 65 to 70, the second system covers measures 71 to 76, and the third system covers measures 77 to 81. Each system consists of six staves. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. A large watermark is visible across the center of the page.



Przykład 4. Iannis Xenakis, *Persephassa*, t. 162-173.

The image displays a musical score for six percussionists, labeled A through F. The score is organized into three systems, each containing six staves. The first system begins at measure 165, indicated by a box above the first staff. The second system continues the piece, and the third system begins at measure 170, also indicated by a box above the first staff. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The percussionists' parts are highly interwoven, creating a dense and intricate texture. The score is presented in a clear, professional layout with a large, faint watermark in the background.



Przykład 6. Iannis Xenakis, *Persephassa*, t. 220-226.

The image displays a musical score for six percussionists, labeled A through F. The score is divided into two systems. The first system includes a tempo marking of  $\text{♩} = 60$  and a dynamic marking of  $p$ . Each part (A-F) features complex rhythmic patterns with various note values and rests. The second system continues the rhythmic development for each part. The notation is dense and characteristic of Xenakis's rhythmic complexity. A large, faint watermark is visible across the center of the page.

Przykład 7. Iannis Xenakis, *Persephassa*, t. 227-249.

**227** *Boguettes avec tiges en plastique*  
4 petites têtes de corne

**230** S.M. - Simarre métal.

**235**

A  
B  
C  
D  
E  
F

**230** S.M. - Simarre bois

A  
B  
C  
D  
E  
F

*les images sur sa face très serrées, les poutres et les pupilles.*

**235**

A  
B  
C  
D  
E  
F

*les images sur sa face très serrées, les poutres et les pupilles.*

Przykład 8. Iannis Xenakis, *Persephassa*, t. 332-341.

The image displays a musical score for six percussionists, labeled A through F. The score is divided into two systems. The first system, measures 332-341, is marked with a tempo of 60 MM and includes the instruction '(Tutti for strings stop)'. It features six staves, each with a specific instrument and tuning: A (Cyl. 58, Tam. 62), B (Cyl. 26, Tam. 66), C (Cyl. 45, Tam. 60), D (Cyl. 46, Tam. 65), E (Cyl. 30, Tam. 60), and F (Cyl. 32, Tam. 62). The notation includes various rhythmic patterns, dynamic markings such as *ff* and *p*, and articulation marks. The second system, measures 340-341, continues the rhythmic development for all six parts, maintaining the *ff* dynamic. The score is presented in a clear, professional layout with a large watermark in the background.

Przykład 9. Iannis Xenakis, *Persephassa*, t. 363-374.

*sur le note dans laquelle se trouve le nombre entre deux accolades* } Les sons doivent tourner autour du pédi, de l'epi continue.

363  
364  
365  
366  
367  
368  
369  
370  
371  
372  
373  
374  
375  
376  
377  
378  
379  
380  
381  
382  
383  
384  
385  
386  
387  
388  
389  
390  
391  
392  
393  
394  
395  
396  
397  
398  
399  
400  
401  
402  
403  
404  
405  
406  
407  
408  
409  
410  
411  
412  
413  
414  
415  
416  
417  
418  
419  
420  
421  
422  
423  
424  
425  
426  
427  
428  
429  
430  
431  
432  
433  
434  
435  
436  
437  
438  
439  
440  
441  
442  
443  
444  
445  
446  
447  
448  
449  
450  
451  
452  
453  
454  
455  
456  
457  
458  
459  
460  
461  
462  
463  
464  
465  
466  
467  
468  
469  
470  
471  
472  
473  
474  
475  
476  
477  
478  
479  
480  
481  
482  
483  
484  
485  
486  
487  
488  
489  
490  
491  
492  
493  
494  
495  
496  
497  
498  
499  
500  
501  
502  
503  
504  
505  
506  
507  
508  
509  
510  
511  
512  
513  
514  
515  
516  
517  
518  
519  
520  
521  
522  
523  
524  
525  
526  
527  
528  
529  
530  
531  
532  
533  
534  
535  
536  
537  
538  
539  
540  
541  
542  
543  
544  
545  
546  
547  
548  
549  
550  
551  
552  
553  
554  
555  
556  
557  
558  
559  
560  
561  
562  
563  
564  
565  
566  
567  
568  
569  
570  
571  
572  
573  
574  
575  
576  
577  
578  
579  
580  
581  
582  
583  
584  
585  
586  
587  
588  
589  
590  
591  
592  
593  
594  
595  
596  
597  
598  
599  
600  
601  
602  
603  
604  
605  
606  
607  
608  
609  
610  
611  
612  
613  
614  
615  
616  
617  
618  
619  
620  
621  
622  
623  
624  
625  
626  
627  
628  
629  
630  
631  
632  
633  
634  
635  
636  
637  
638  
639  
640  
641  
642  
643  
644  
645  
646  
647  
648  
649  
650  
651  
652  
653  
654  
655  
656  
657  
658  
659  
660  
661  
662  
663  
664  
665  
666  
667  
668  
669  
670  
671  
672  
673  
674  
675  
676  
677  
678  
679  
680  
681  
682  
683  
684  
685  
686  
687  
688  
689  
690  
691  
692  
693  
694  
695  
696  
697  
698  
699  
700  
701  
702  
703  
704  
705  
706  
707  
708  
709  
710  
711  
712  
713  
714  
715  
716  
717  
718  
719  
720  
721  
722  
723  
724  
725  
726  
727  
728  
729  
730  
731  
732  
733  
734  
735  
736  
737  
738  
739  
740  
741  
742  
743  
744  
745  
746  
747  
748  
749  
750  
751  
752  
753  
754  
755  
756  
757  
758  
759  
760  
761  
762  
763  
764  
765  
766  
767  
768  
769  
770  
771  
772  
773  
774  
775  
776  
777  
778  
779  
780  
781  
782  
783  
784  
785  
786  
787  
788  
789  
790  
791  
792  
793  
794  
795  
796  
797  
798  
799  
800  
801  
802  
803  
804  
805  
806  
807  
808  
809  
810  
811  
812  
813  
814  
815  
816  
817  
818  
819  
820  
821  
822  
823  
824  
825  
826  
827  
828  
829  
830  
831  
832  
833  
834  
835  
836  
837  
838  
839  
840  
841  
842  
843  
844  
845  
846  
847  
848  
849  
850  
851  
852  
853  
854  
855  
856  
857  
858  
859  
860  
861  
862  
863  
864  
865  
866  
867  
868  
869  
870  
871  
872  
873  
874  
875  
876  
877  
878  
879  
880  
881  
882  
883  
884  
885  
886  
887  
888  
889  
890  
891  
892  
893  
894  
895  
896  
897  
898  
899  
900  
901  
902  
903  
904  
905  
906  
907  
908  
909  
910  
911  
912  
913  
914  
915  
916  
917  
918  
919  
920  
921  
922  
923  
924  
925  
926  
927  
928  
929  
930  
931  
932  
933  
934  
935  
936  
937  
938  
939  
940  
941  
942  
943  
944  
945  
946  
947  
948  
949  
950  
951  
952  
953  
954  
955  
956  
957  
958  
959  
960  
961  
962  
963  
964  
965  
966  
967  
968  
969  
970  
971  
972  
973  
974  
975  
976  
977  
978  
979  
980  
981  
982  
983  
984  
985  
986  
987  
988  
989  
990  
991  
992  
993  
994  
995  
996  
997  
998  
999  
1000



## II

*Persephassa* zawiera wiele elementów wykonawczych, które uprzednio w muzyce perkusyjnej były nieobecne. Wykorzystanie w różnych fragmentach kompozycji nieregularnych grup rytmicznych oraz tremolowanych wartości nutowych sprawia, że partie poszczególnych wykonawców nabierają rysów indywidualnych. Każdy z muzyków jest solistą i realizuje swoją partię niezależnie, czasami spotykając się z całym zespołem w unisonowych akordach. Rozmyślnie rozdzielenie instrumentarium na cztery warstwy brzmieniowe powoduje, iż zmieniająca się kolorystyka dźwiękowa, konsekwentnie i precyzyjnie zaplanowana przez kompozytora, pojawia się w momentach zaskakujących dla słuchacza.

Zamierzony efekt „bałaganu rytmicznego” zapisany w postaci niepełnych ósemkowych i szesnastkowych kwintol jest dla wykonawców dość trudnym zadaniem do wykonania. Kompozytor celowo wykorzystał owe niepełne ugrupowania w celu uzyskania efektu nieprzewidywalności, by po chwili – na zasadzie kontrastu – uporządkować rytmiczną fakturę przez wprowadzanie regularnych wartości ósemkowych i szesnastkowych. Częste zmiany agogiczne oraz jednocześnie wprowadzanie różnych stref czasowych dla poszczególnych wykonawców stanowią konsekwencję ogólnego zamysłu architektonicznego, polegającego na utrzymywaniu nieustającego ruchu i przemieszczaniu się obrazów dźwiękowych. Inną formą architektoniczną w *Persephassy* jest przestrzenność realizowana w postaci dynamicznych chmur dźwiękowych kontrastujących z nagle pojawiającą się ciszą. Kontrasty te potęgują napięcie dramaturgiczne, zaskakują też nieoczekiwany zmianami.

Osobnym rozdziałem języka dźwiękowego *Persephassy* jest strukturalizm rytmiczny, niemający żadnych analogii w twórczości perkusyjnej drugiej połowy XX wieku. Kompozytor połączył ze sobą elementy rachunku prawdopodobieństwa i wielorakich algorytmów komputerowych wynikających z filozofii symbolicznej, a więc – o czym wspomniano w uwadze o muzyce stochastycznej – z pewnego rodzaju losowości wywołanej procesami matematycznymi. W praktyce dla wykonawców sprowadza się to do bardzo konkretnych „liczb”; w sensie muzycznym – do przeliczania wartości podstawowej jaką jest ćwierćnuta na mniejsze denominacje oraz bardzo uważne i precyzyjne egzekwowanie trudnego (niewygodnego) zapisu nutowego.

Ciekawym zabiegiem kompozytorskim jest również przekazywanie krótkich motywów, przechodzących od jednego do następnego wykonawcy w formie intensywnych, ruchliwych i szybko przemieszczających się grup *tremolo*. Czasami kompozytor upraszcza fakturę, pozwalając wykonawcom na solowe – taktowe

lub dwutaktowe – wypełnianie frazy. Xenakis stosuje też wymiennosc narracji w formie duetów na zasadzie: pytanie – odpowiedź, po czym wprowadza pełen *ensemble*. Zmienność dynamiczna, wzmacnianie, nakładanie się głosów, zagęszczanie faktury powodują nieustanny ruch, w których stale pojawiają się nowe kolory i barwy brzmieniowe.

Partytura utworu wskazuje w wielu miejscach na pozorną przypadkowość przebiegów dźwiękowych, widoczną w braku synchronicznego, wertykalnego myślenia. Często bowiem głosy „rozchodzą się”, nie są traktowane homofonicznie, ale przeciwnie – na sposób linearny, taki zarazem, który sprawia wrażenie operacji niekontrolowanej. Jest to jednak tylko złudzenie, albowiem ów swoisty, zamierzony „aleatoryzm” nagle staje się uporządkowaną strukturą, która dąży do określonego celu czy też kulminacji.

Realizacja zapisu nutowego wymaga od muzyków najdalej posuniętej dyscypliny rytmicznej, a także wrażliwości na kształtowanie jakości brzmieniowych. Poszczególne części utworu charakteryzują się zmiennością technik wykonawczych, wyzyskując szerokie pasmo brzmieniowe – od dźwięków ciągłych, tremolowanych, poprzez nieregularne wartości, do regularnych sekwencji szesnastkowych. Otwarte takty, w których nieregularne wartości są podstawowym tworzywem kompozytorskim realizowanym przez każdego z wykonawców w różnych tempach, są przykładem aleatoryzmu kontrolowanego. Trudności wykonawcze pojawiają się szczególnie w momencie rozpoczęcia rozpędzania i rozwijania efektu młyna. Wymaga to od wykonawców przejmowania w ćwierćnutowym pulsie – w ściśle określonym czasie i w ustalonej kolejności – tremolowanych wartości półnutowych nachodzących na siebie. Z punktu widzenia wykonawcy (autor niniejszego tekstu wykonywał wielokrotnie ten utwór z Warszawską Grupą Perkusyjną) efekt ten, jakże ciekawy, wymyka się spod kontroli wtedy, gdy przejmowanie głosów nie następuje w stosownym czasie. W ogólności utwór jest poważnym wyzwaniem dla perkusistów, przede wszystkim ze względu na wyeksponowanie roli czasu muzycznego. Chodzi tutaj głównie o trudności zsynchronizowania ze sobą przebiegów dźwiękowych – partie grane niezależnie w różnych tempach muszą się spotkać w określonych momentach, precyzyjnie wskazanych w partyturze. Trzeba podkreślić, że czas traktowany jest tu przez kompozytora jako pewna periodyczność, powtarzalność, z podziałami na części składowe, które pozostają względem siebie w określonych relacjach. W połączeniu z komplikacjami rytmicznymi i partiami aleatorycznymi stawia to muzykom bardzo wysokie wymagania wykonawcze.

*Persephassa*, napisana na klasyczny sekstet perkusyjny, jest jedną z ważniejszych kompozycji Iannisa Xenakisa i obok innego jego utworu – *Pléiades* – sta-

nowi arcydzieło twórczości perkusyjnej<sup>7</sup>. Na kanwie najbardziej uniwersalnego aparatu wykonawczego (sekstet jest formacją optymalną do prezentacji zarówno elementów solistycznych, jak i zespołowych) została stworzona konstrukcja, w której znajdujemy wiele niezwykle interesujących i niekonwencjonalnych pomysłów sonorystycznych, rytmiczno-metrycznych, agogicznych, a także i dynamicznych (rozległe pole jakości ze sfery dynamiki pozwala osiągnąć mocny, czasem agresywny wręcz przekaz dźwiękowy); te ostatnie wnoszą sugestywny wyraz, są ważnym nośnikiem energii i ładunku emocjonalnego.

Gdy chodzi o niezwykle istotny, sonorystyczny aspekt kompozycji, bez wątplenia należący do jej pierwszoplanowych wymiarów, trzeba podkreślić, że Xenakis potrafił wykorzystać fakturę instrumentów perkusyjnych (których dźwięki mają przecież krótki czas trwania) do zaprezentowania niezwykle różnorodnych sposobów artykulacji. Częste stosowanie akcentów ze zróżnicowaną dynamiką, z nagłymi *crescendo* i *diminuendo*, przednutki, kontrasty dynamiczne, rozdrabnianie wartości rytmicznych, chmury dźwiękowe, wreszcie zaskakujący, nagle pojawiający się tembr grupy brzmieniowej, całkowicie odmienny od poprzednio eksponowanego – wszystko to jest wyrazem abstrakcyjnego myślenia o muzyce, myślenia w kategoriach bliższym bezpośrednim, czysto brzmieniowym skojarzeniom dźwiękowym, a odległym od kryteriów ładu, przewidywalności i ustalonych zasad, tak znamienych dla muzyki poprzednich epok. Ten typ estetyki, zaprzeczający prostocie i uchwytnemu porządkowi, jest dobitną egzemplifikacją koncepcji muzyczno-filozoficznych kompozytora, który do końca życia pozostał wierny swoim ideowym wartościom.

*Persephassa* jest klejnotem literatury perkusyjnej, wprowadzającym słuchacza w świat dźwięków nieprzewidywalnych, abstrakcyjnych, bezpretensjonalnych; wypełniających przestrzeń – i przestrzeń tę kreujących. Szkoda tylko, iż dzieło to tak rzadko można usłyszeć na polskich estradach.

---

<sup>7</sup> Warto tutaj przytoczyć fragment jednej z recenzji koncertowej prezentacji dzieła: "For one long stretch«Persephassa» grew hushed and restrained, with minimal sounds and musical activity. I was impressed by the way most people entered into the spirit of the piece and listened attentively from their boats, hardly talking. Some closed their eyes meditatively." („Przez długi okres «Persephassa» rozwijała się spokojnie i powściągliwie z małą ilością dźwięków i muzyczną aktywnością. Byłem urzeczony sposobem, w jaki większość ludzi weszła w klimat utworu i aktywnie słuchała z łódek [utwór był wykonywany na jeziorze w nowojorskim Central Park – przyp. S. H.], mało się odzywając. Niektórzy zamknęli oczy, medytując." [przeł. S. H.]; zob.: A. Tommassini, wyjątek recenzji z wykonania *Persephassy* podczas Make Music New York Festival, „New York Times” 22 czerwca 2010, s. 24.

## SUMMARY

Musical pieces composed for a percussion ensemble form a significant portion of Iannis Xenakis's creative achievements. One of major compositions in this genre is his *Persephassa* (1969) for six percussionists. The set of instruments used by Xenakis is divided into four sound levels: skins (*peaux*), pieces of wood (*bois*), metals (*metal*), effects (*pierre*). Each percussionist has a wide acoustic array consisting of over a dozen instruments. The sonic aspect of the piece is enriched through the positioning of the musicians around the audience. The first part of the paper analyzes the form of the composition: its course, division, structural, rhythmical, textural, agogic, energy-containing, and sound solutions, as well as the kinds of culminations and special effects (rhythmical chaos). The other part of the article describes the use of compositional devices that determine the specificity of a musical piece, such as complicated rhythmical structuralism, (resulting from the combinations of elements of probability calculus and computer algorithms) or sonic effects (e.g. "sound clouds"), discussed in close connection with the problems of performing technique.