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 komputerowe¹. 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 –

¹ 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 prze-wartościowań 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, połą-czonych 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 harmo-nicznym mniej lub bardziej sprecyzowane jakości wyrazowe, emocjonalne czy pojęciowe.

Prezentując takie poglądy, Xenakis dostrzegał jednocześnie wielorakie aspek-ty 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 konstituuje model sposobu bycia lub postępowania nieświadomie, dzięki porywowi sympatycznemu. 5. Jest katalityczna: sama jej obecność pozwala na wewnętrzne przemiany psy-chiczne albo przemiany myśli, podobnie jak kryształowa kula hipnotyzera. 6. Jest bezinteresowną zabawą dziecka. 7. Jest mistyczną ascezą (ale ate-istyczną)”².

² 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: „Fi-lozofia kompozycji awangardzisty XX wieku oparta była na założeniu, iż muzyka nasycona róż-norodnymi 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 ka-tegorią 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 poszczególnie ograniczone przypadki”³.

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 uchwytne „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 roku⁴ 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.

³ Xenakis, *op. cit.*, s. 167.

⁴ 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 drewnianek 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, nasyczonej triolami ćwierćnutowymi i ósemkowymi kwintolami. Każdy z wykonawców realizuje zróżnicowany zapis sekwencji dynamicznych podpartych 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 mgiełkę 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 simantrze⁵, 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*⁶, 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-

⁵ 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.

⁶ 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 młyn, 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 klaster brzmieniowy – 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 syren, 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 PEAUX sont dissociées et classées en 4 hauteurs de haut en bas de la portée supérieure

Les AFFOLANTS sont des feuilles en acier très minces de dimensions 30 X 30 cm environ qu'on agite en les tenant à la main.

Les SIMANTRA METALLIQUES sont des tiges d'acier trempé très dur de 40 mm de diamètre environ sur 12 cm suspendues et qu'on frappe avec une batte de triangle ou une tête de métal.

Les SIMANTRA BOIS sont des pièces de bois très dur et sonore de 40 X 6 X 2 cm environ suspendues, frappées avec une batte de bois ou une baguette à tête dure ou métallique.

Les GALETS de mer sont arrondis, de la taille d'une main 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 vertically. The score is divided into three systems, each containing six staves. The first system covers measures 65 to 70, the second system covers measures 75 to 80, and the third system covers measures 80 to 81. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. The percussionists are labeled A, B, C, D, E, and F on the left side of each staff. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The measures are numbered 65, 70, 75, and 80 at the top of the staves. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The measures are numbered 65, 70, 75, and 80 at the top of the staves.

Przykład 3. Iannis Xenakis, *Persephassa*, t. 136-148.

The musical score is for six voices, labeled A through F. The notation is complex, featuring many beamed notes and dynamic markings such as *pp*, *f*, *ff*, *mf*, and *sf*. The score is divided into three systems, with measures 136, 146, and 148 marked at the beginning of the first, second, and third systems respectively.

Performance instructions are provided in French:

- Measures 136-145:** No sign of tremolo (irrég.) with baguettes on the paws, but notes very accented.
- Measures 146-148:** Les paws graves (mixes avec la portée) jouent la note la plus grave.

The score shows a high level of rhythmic complexity and dynamic contrast, characteristic of Xenakis's style.

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

The image displays a musical score for six percussionists, labeled A through F, arranged vertically. The score is divided into three systems, each containing six staves. The first system is marked with a measure number of 165 in a box. The second system is marked with a measure number of 170 in a box. The third system is marked with a measure number of 175 in a box. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The percussionists are labeled A, B, C, D, E, and F from top to bottom. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The percussionists are labeled A, B, C, D, E, and F from top to bottom. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The percussionists are labeled A, B, C, D, E, and F from top to bottom. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4.

Przykład 5. Iannis Xenakis, *Persephassa*, t. 191-205.

Les 6 métronomes doivent être absolument synchronisés (ou bien diapason électronique)
 baguette molle pour favoriser les graves et baguette dure pour les sons aigus
 ♩ = 60 MM Rythme de référence

195

Proton seules

A
B
C
D
E
F

196

200

205

sur Caisse

caler [♩ x 2.5] sur B

vers F

caler [♩ x 5] sur C

caler [♩ x 7.5] sur D

caler [♩ x 10] sur E

caler [♩ x 12.5] sur F

de A

caler [♩ x 15] sur A

To de Caisse

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

The image displays a musical score for six percussionists, labeled A through F, arranged vertically. The score is divided into two systems, each containing six staves. The first system includes tempo markings: A (♩ = 40), B (♩ = 42), C (♩ = 76), D (♩ = 56), E (♩ = 56), and F (♩ = 74). The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano). The second system continues the rhythmic development for each part. The score is written in a modern, minimalist style characteristic of Xenakis's work.

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

532 (♩ = 60 M/H)

(Pentes des Strèmes dirigé)

535

540

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 532 to 535, and the second system covers measures 540. Each staff is labeled with a letter (A-F) and contains specific percussion notation, including various cymbals (Cy.), tam-tams (Tam.), and other percussion instruments (T1, T2, B2, B5, T5, Tim.). The tempo is indicated as ♩ = 60 M/H. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *sf*, as well as articulation marks like accents and slurs. The measures are numbered 532, 535, and 540.

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

sur la note dans laquelle se trouve la syntaxe entre deux accolades } Les sons doivent tourner autour du pôle, de façon 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. Rozmyślne 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 nieoczekiwanymi 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 wymiennność 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 sektet perkusyjny, jest jedną z ważniejszych kompozycji Iannisa Xenakisa i obok innego jego utworu – *Pléiades* – sta-

nowi arcydzieło twórczości perkusyjnej⁷. 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 zaskakujące, nagle pojawiające 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.

⁷ 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 sonoric 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 sonoric effects (e.g. "sound clouds"), discussed in close connection with the problems of performing technique.