Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

10.1515/umcsart-2015-0006

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* Karlheinza 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-

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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, tempelbloków, 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[1]. 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 jakiekolwiek 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.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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 dostrzegał 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)”[2].

[2] I. Xenakis, *W stronę metamuzyki*, przeł. A. Szczepański, „Res Facta” 1970, nr 4, s. 167. Jako dygresję współbrzmiącą 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

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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”[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 roku[4] 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 doborem instrumentów, rytmiką wykraczającą poza dotychczasowe standardy, a także nowatorskimi rozwiązaniami formalnymi. Tytuł utworu nawiązuje

audycji radowej *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.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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*), drewienka (*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 drewienek 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 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 całonutowych.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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[5], 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.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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. Następna faza 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).

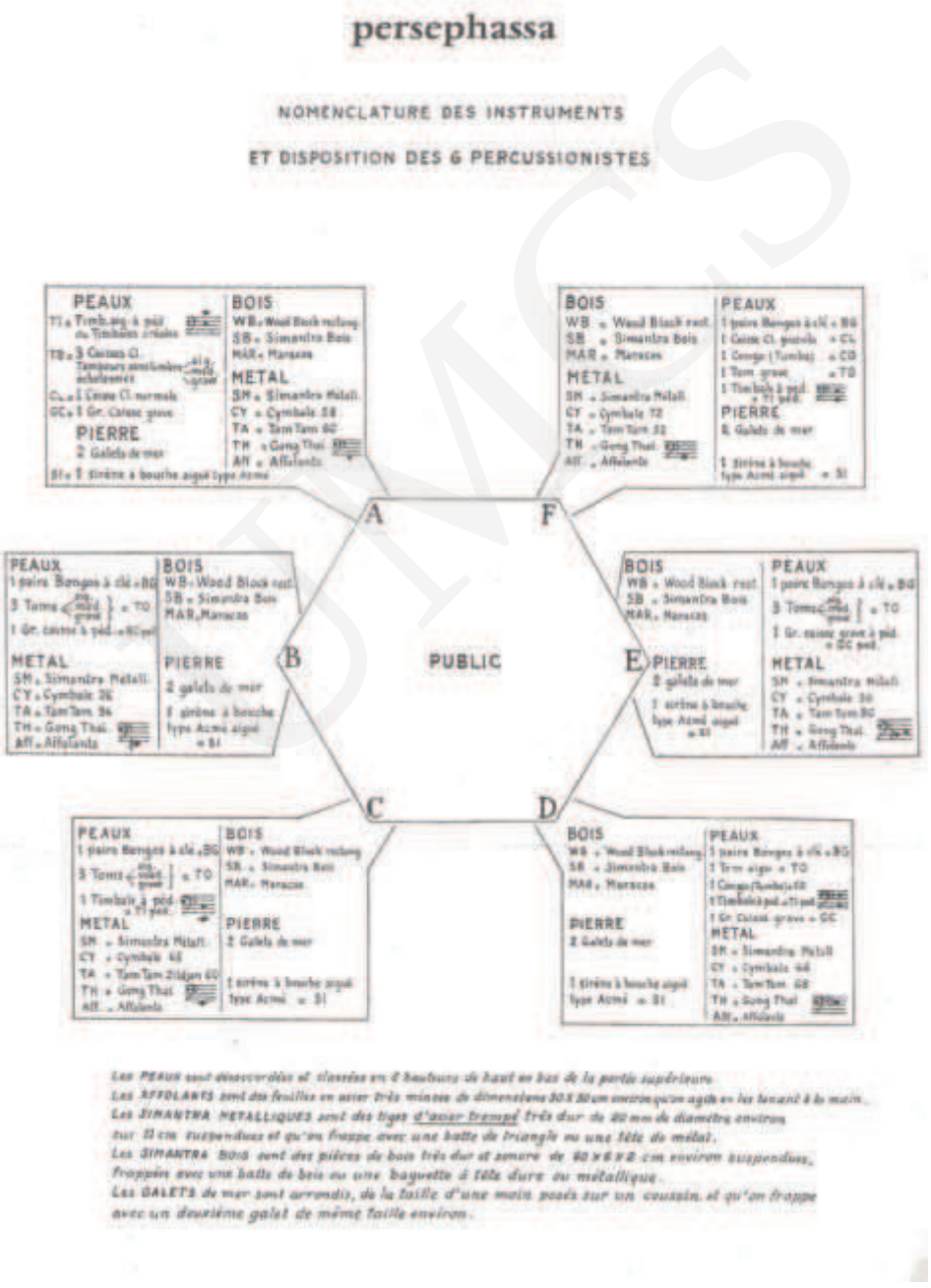
Ostatnia część utworu jest powoli zagęszczającym się wirującym obłokiem, tworzącym swoisty rytmiczny młynek, który przemieszcza się dookoła publiczności. Gęsta faktura, rozpoczynająca się od zdynamizowanych półnutowych kompleksów *tremolo* granych na instrumentach membranowych, stopniowo zmienia się poprzez wprowadzenie instrumentów drewnianych i metalowych, które – tworząc nowe klastery 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).
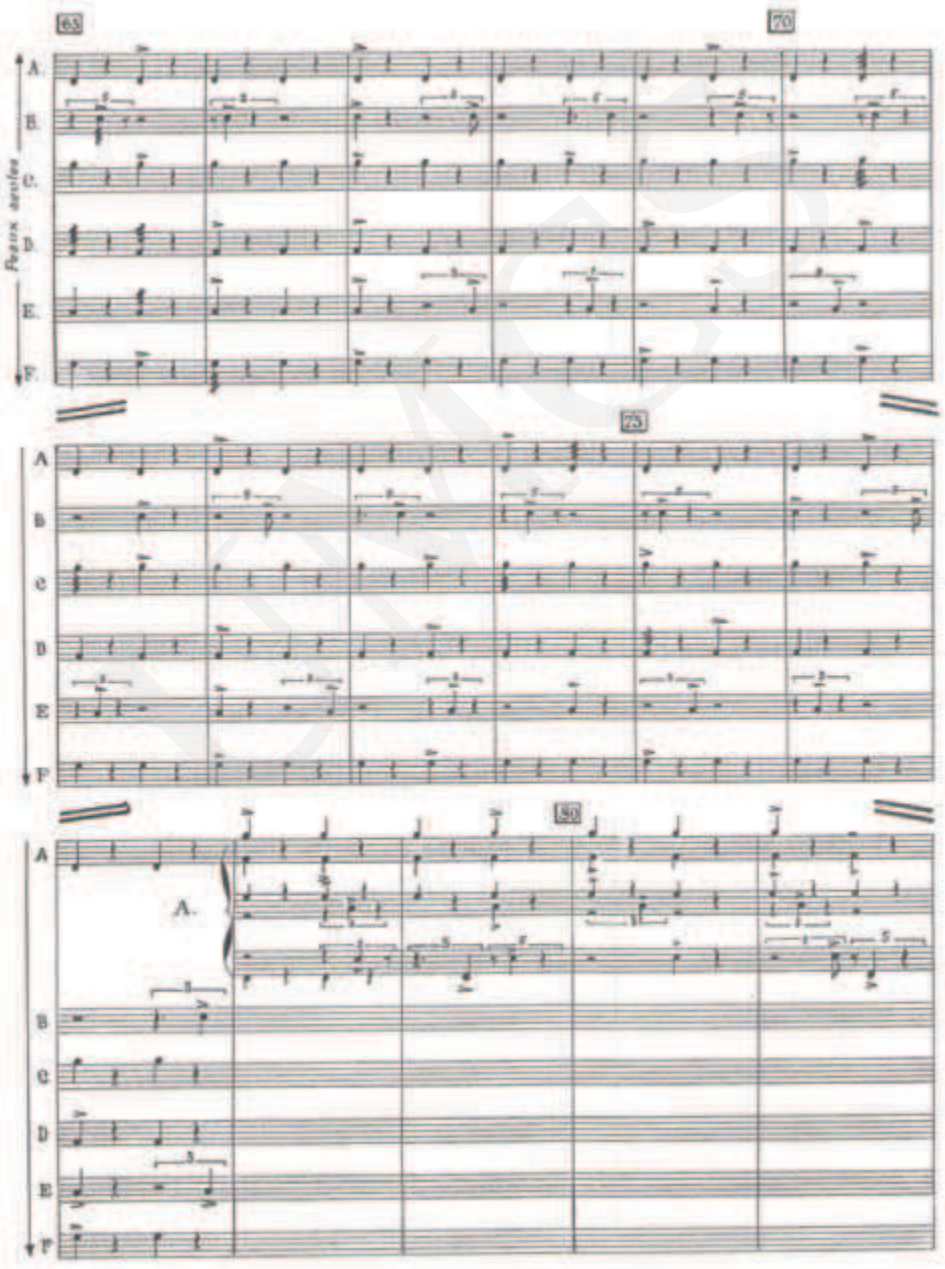
Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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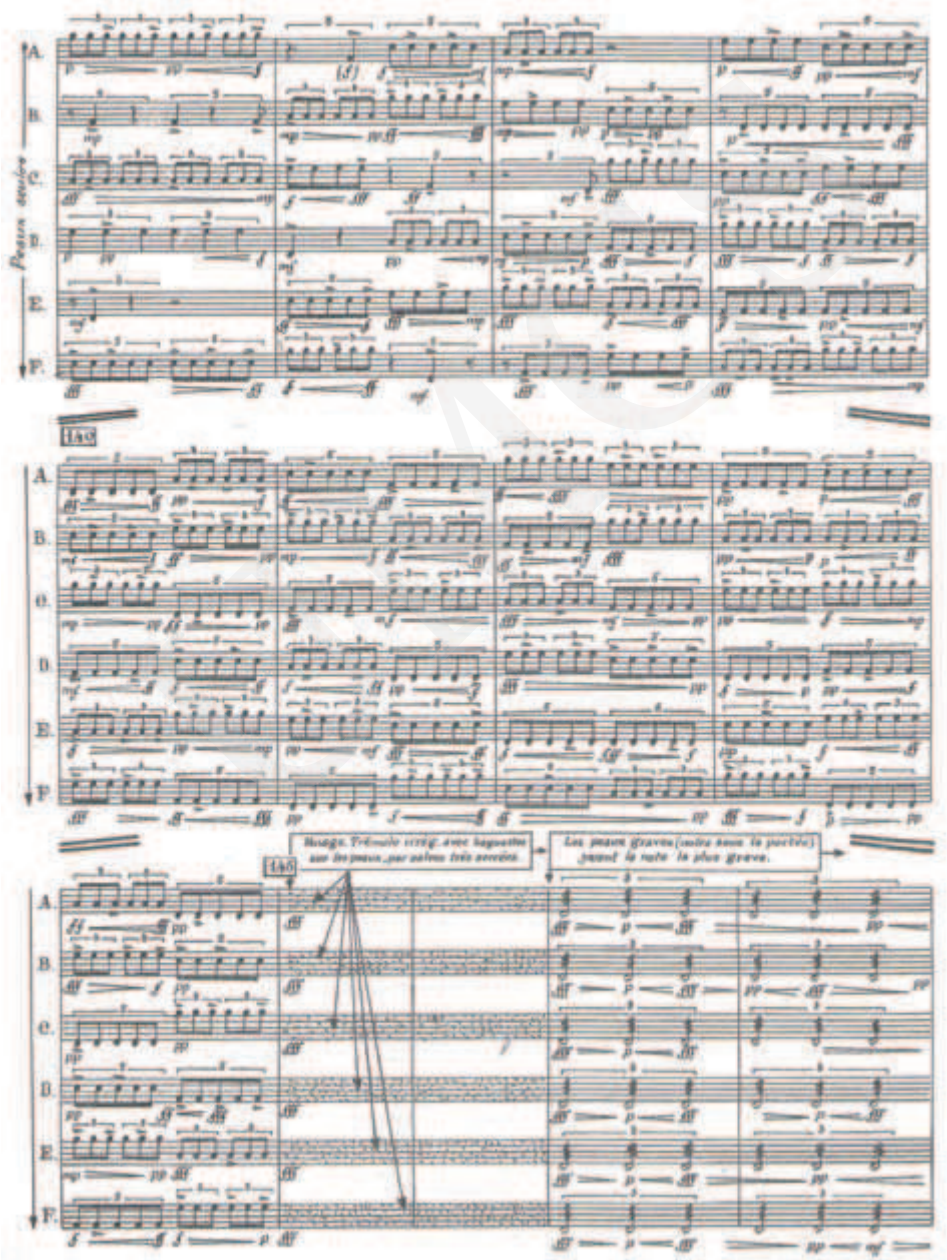


Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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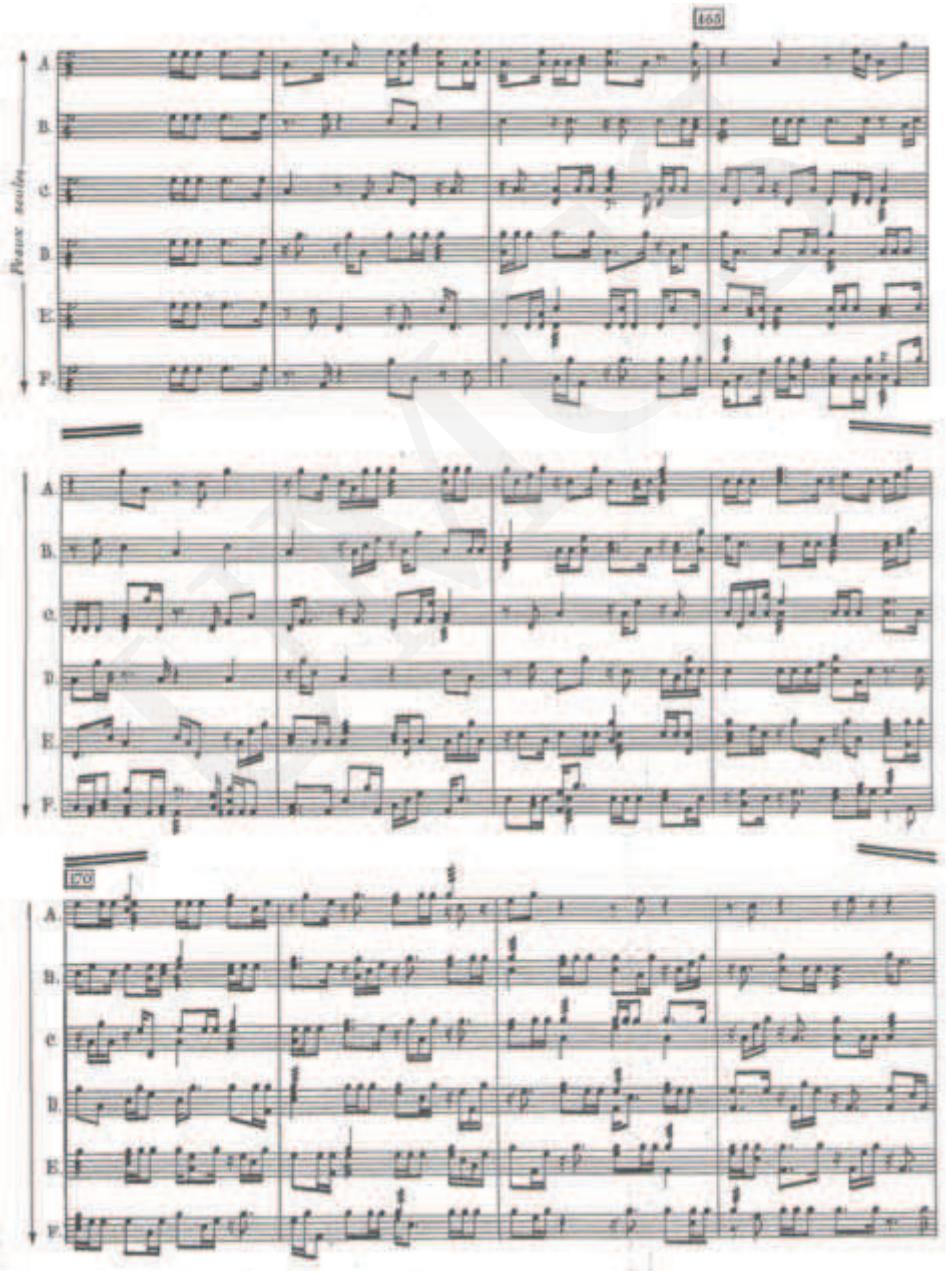


Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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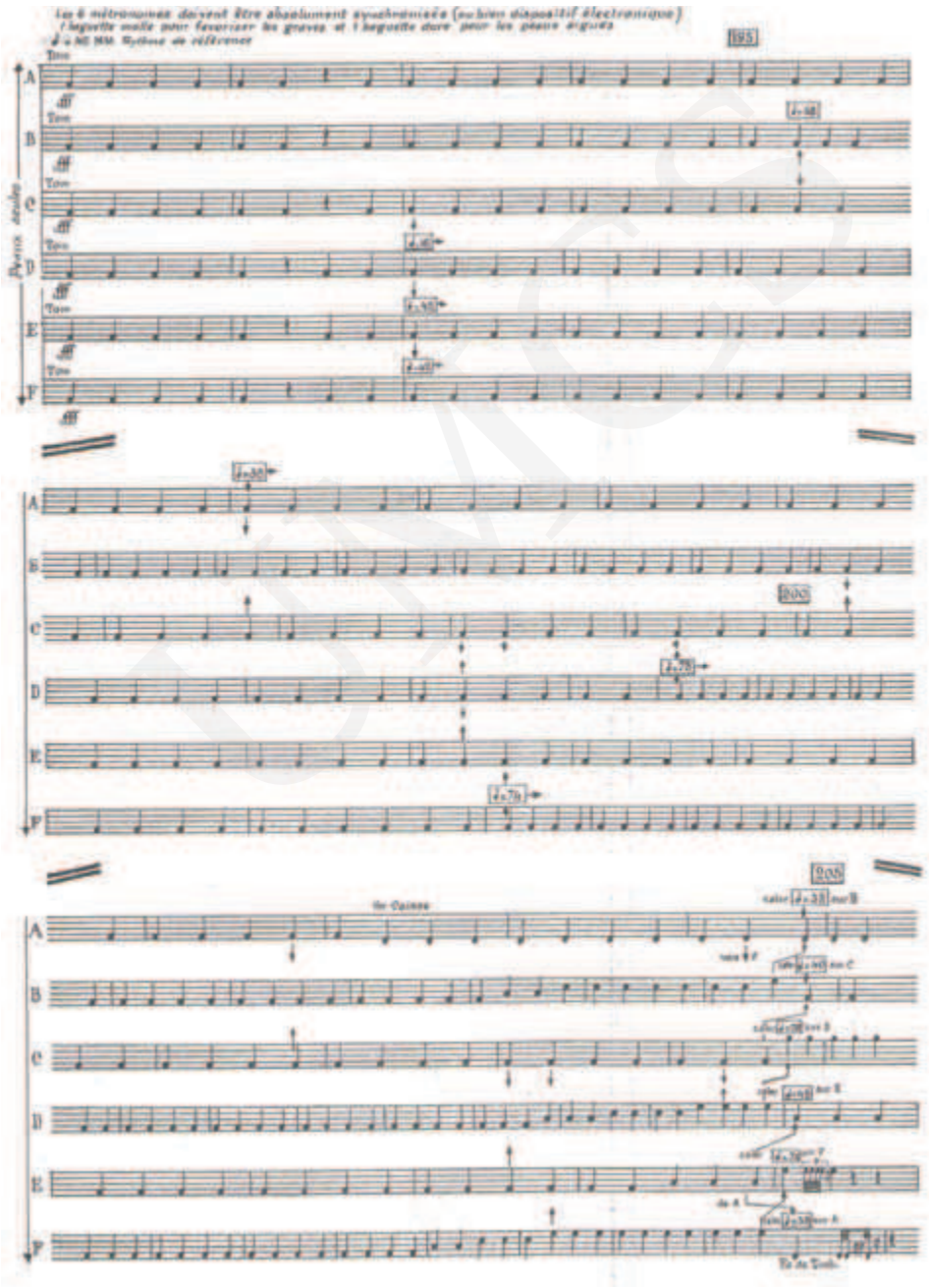


Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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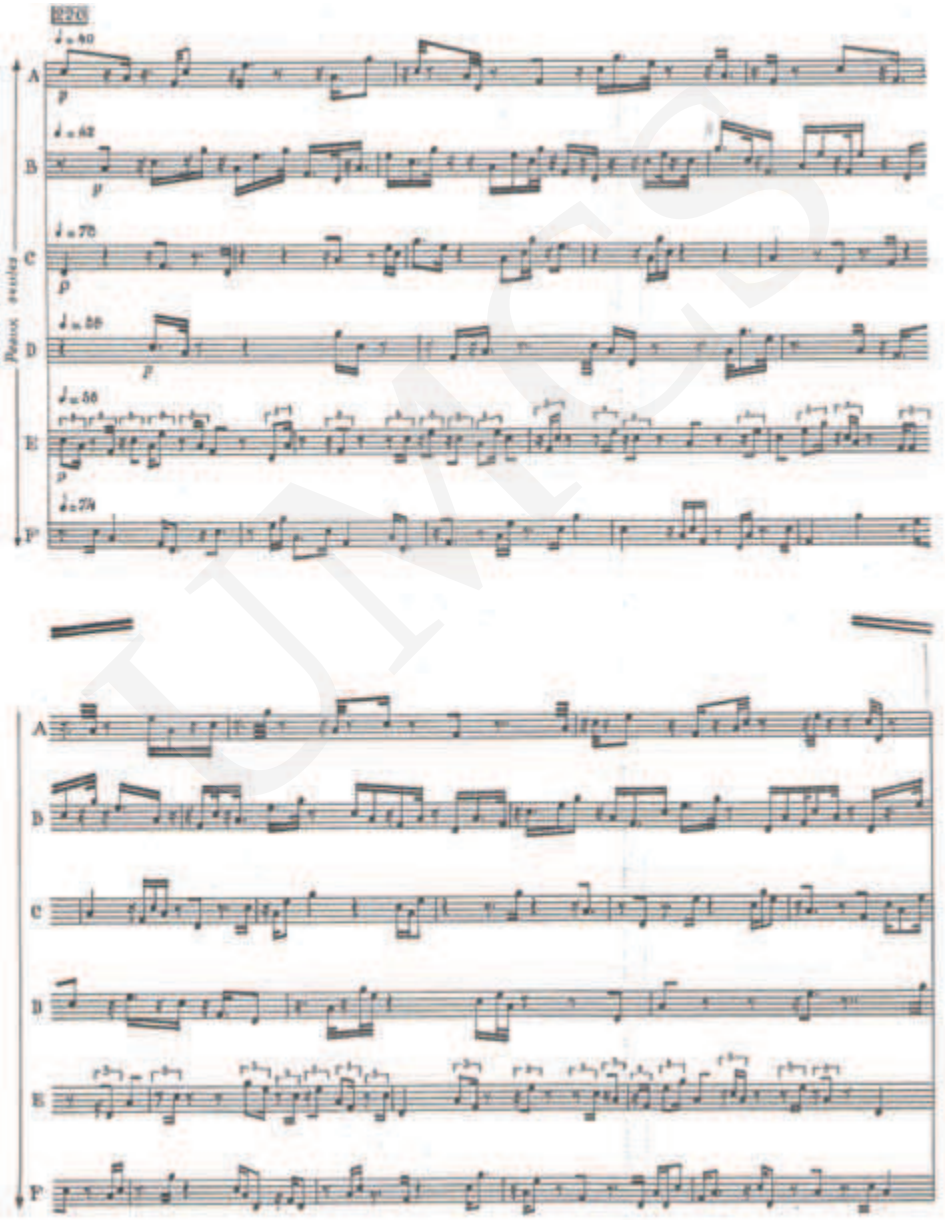


Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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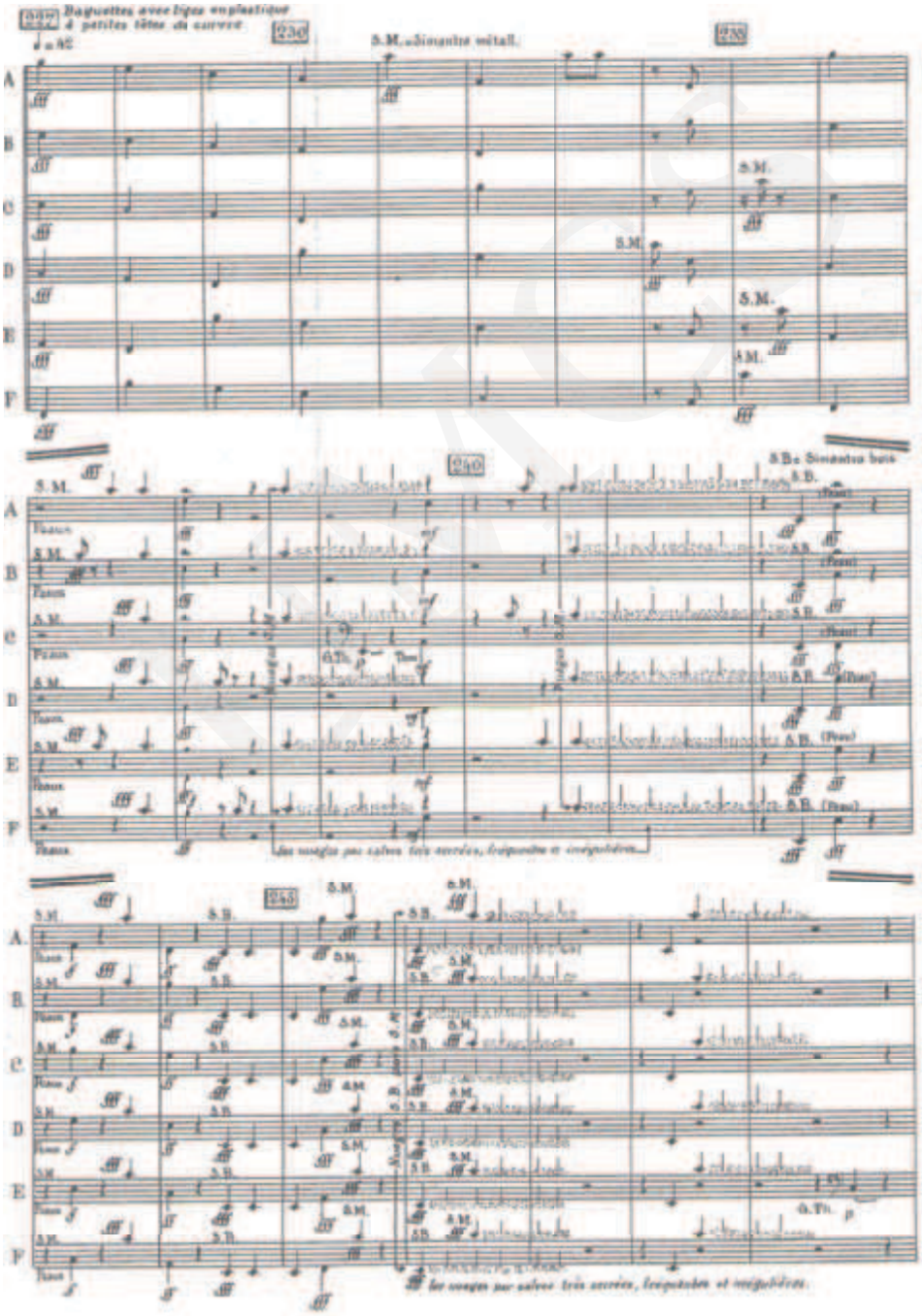


Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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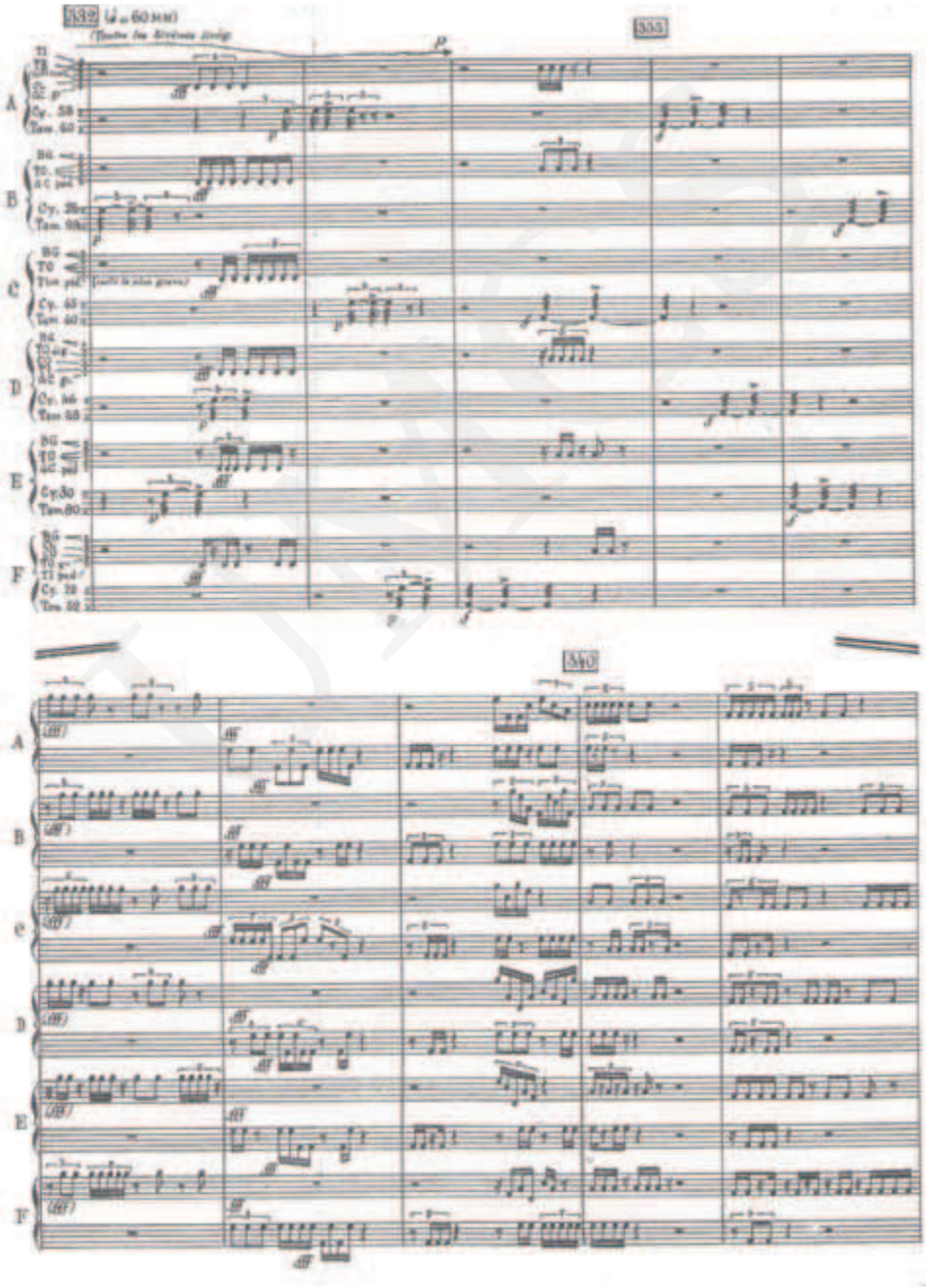


Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcz.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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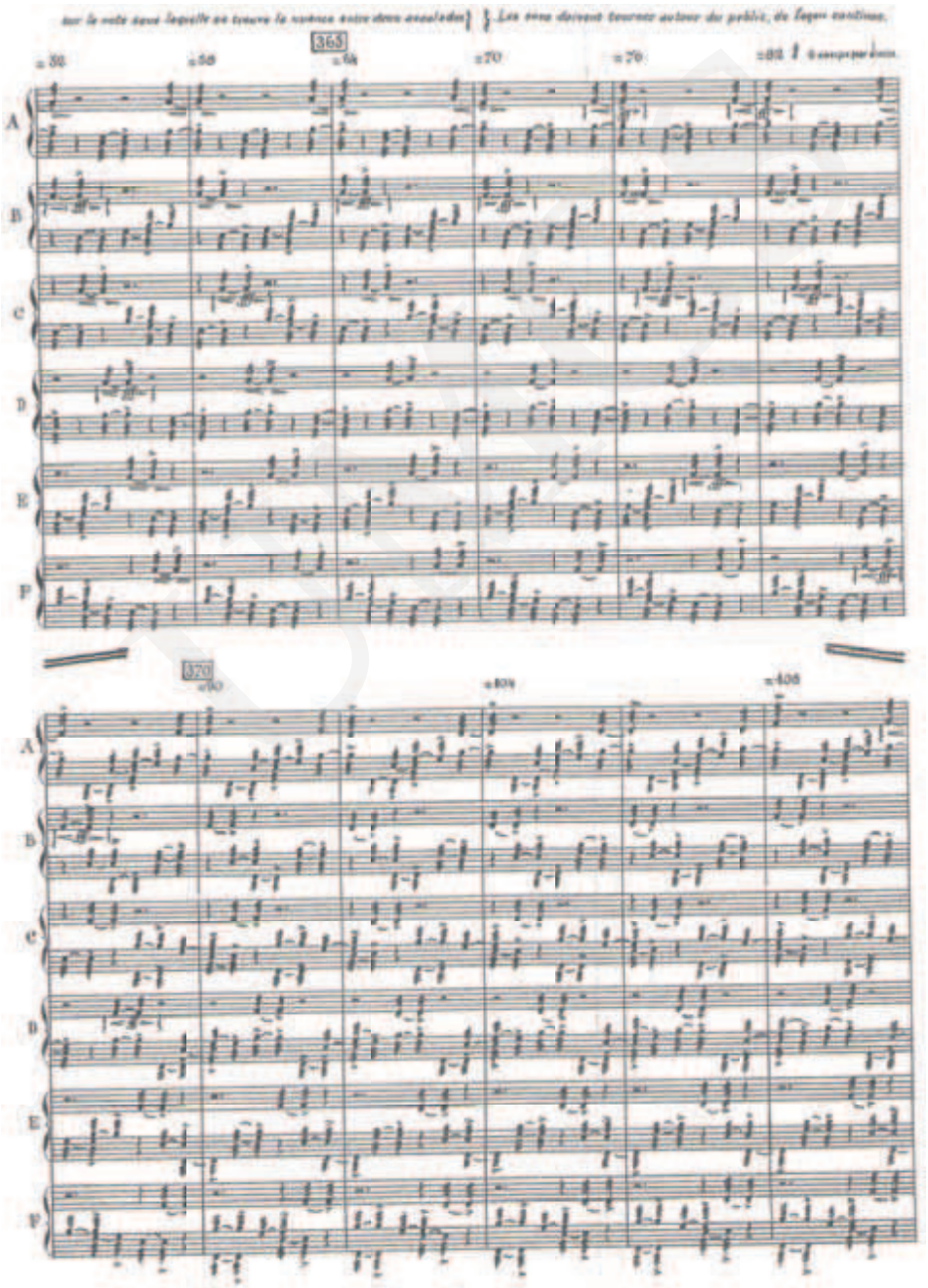


Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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



Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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



Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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 zespołom 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 jednoczesne 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 *Persephassie* 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 *Pesephassy* 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

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

lub dwutaktowe – wypełnianie frazy. Xenakis stosuje też wymienność 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 – *Pléïades* – sta-

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

nowi arcydzieło twórczości perkusyjnej[7]. 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 wątpienia 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, rozdrabniane 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 znamiennych 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.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 22/11/2026 03:58:09

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.