

Рябчун Ірина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, викладач-методист факультету музичного мистецтва Київської дитячої Академії мистецтв.

ORCID iD <https://orcid.org/0000-000-8070-7847>

ЕТНІЧНА ОСНОВА ІННОВАЦІЙ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ЯННІСА КСЕНАКІСА

Фортепіанні твори Я. Ксенакіса уперше розглянуто в українському музикознавстві з нагоди 95-річчя від дня народження композитора. Розкрито об'єктивні і суб'єктивні причини обрання композитором авангардного напрямку в музичній композиції, його індивідуальну творчу манеру на початковому етапі творчості. Досліджено цикл «Шість пісень» – один із ранніх фортепіанних творів, написаних у нефольклорній манері. Виявлено зв'язок з методом Б. Бартока у використанні фольклорного тематизму при переважанні фольклорних стилістичних ознак, зміну параметрів етнічного у подальшій творчості Я. Ксенакіса. Досліджено зв'язок філософських обґрунтувань авангардного методу композитора з теоріями давньогрецьких учених. Проаналізовано фортепіанний твір «Herma», показовий щодо використання формальних методів композиції, пояснених в основних теоретичних розробках композитора, зокрема в його праці «Формалізована музика». Серед інших етнічних складових інновацій Я. Ксенакіса на прикладі твору «Evryali» розглядається його звернення до античної міфології у назвах, тематиці творів, а також шляхи відображення етнічного змісту в концепції, драматургії, стилістиці. В огляді творів «Mists» та «á R.» («Hommage á Ravel») виявлені можливості композиційної методи Я. Ксенакіса у відображенні широкого спектру культурних традицій і сучасних технологій. На основі дослідження фортепіанних творів Я. Ксенакіса здійснено висновок про етнічну основу і міжнародне значення його творчості.

Ключові слова: грецька фортепіанна музика, фортепіанні твори Янніса Ксенакіса, етнічна традиція, неофольклоризм, авангардизм, формалізована музика.

Актуальність дослідження. Музику Янніса Ксенакіса (1922–2004) ще за його життя досліджували на різних континентах. У численних працях відтворено його яскраву біографію як унікальної, багатогранної особистості. Численні біографічні факти і свідчення сучасників наводить у своєму дослідженні Нурітса Маттосіан¹ (Nouritza Matossian), діалоги з композитором і огляд його творів – Маріо Буа² (Mario Bois). Принципи композиції Я. Ксенакіса досліджують дисертанти, зокрема у США корейський учений Кхай-Вей Чун (Khai-Wei Choong) – «Янніс Ксенакіс і Еліот Картер:

¹ Matossian N. Xenakis. London : Kahn & Averill ; Taplinger Pub. Co, 1986. 271 p.

² Bois M. Iannis Xenakis: The Man and his Music. A conversation with the composer and a description of his works. Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1967. 40 p.

докладне дослідження і порівняльний аналіз їх творчої спадщини»¹. Композиційні методи Я. Ксенакіса проаналізовані в дисертації Михайла Дубова².

Унікальна творчість композитора виходить за межі музичного мистецтва. Залучаючи до процесу композиції наукові знання, своїм твором композитор сприяв започаткуванню нових дисциплін (музично-комп'ютерні технології, музично-математичний аналіз) і відкриттю спеціальних кафедр та інститутів у Франції, США, Росії. Творчість Я. Ксенакіса протягом десятиліть привертає увагу й українських композиторів і музикознавців. У 1980-ті роки його новаторські ідеї популяризував серед українських прихильників сучасного мистецтва Ігор Пясковський³. Про свій шлях до розуміння математичного методу композицій Я. Ксенакіса розповів Леонід Грабовський⁴. Музика композитора, за його словами, була відгуком на новітню реальність світу, який зазнав змін. У її гострих ритмах і дисонансах відображені емоції людей, що пережили жахіття Другої світової війни, нові відчуття людини, яка живе в урбанізованому технократичному світі⁵. Композитор активно сприймає новий світ, актуалізує його і свою роль. Я. Ксенакіс прагнув розширити межі музики як всеосяжного способу відображення дійсності, відкриваючи потаємні сторони музичної композиції як логіко-естетичного процесу. Проте дослідження творчості Я. Ксенакіса зводиться переважно до переліку його інновацій і більш-менш вдалих спроб дешифрувати комп'ютерні програми, за допомогою яких створена його музика. Натомість доцільно виявити причини, які зумовили його неординарний спосіб композиції, завдяки якому він перетворився із грека-втікача з понівеченим обличчям і смертним вирокom, винесеним на батьківщині, на композитора світового рівня.

Янніс Ксенакіс з'явився у Парижі 1947 року проїздом до Америки і несподівано залишився тут на все життя. Першою причиною залишитися була робота (1948–1960) у Ле Корбюзьє за спеціальністю архітектора, набутою в Афіньському політехнічному інституті. Дисертація на тему «Залізобетон», приватні уроки музики у «росіянина» Аристотеля Кодурова і віра в те, що музика є головною в його житті – ось штрихи до його тогочасного портрета. Композитор шукає можливості представити свої твори публіці. У 1950 році він марно намагається взяти участь у концерті прем'єр, який організувала група французьких дослідників на чолі з П'єром Шеффером (Pierre Schaeffer). Він тепло згадує про Л. Корбюзьє, навіть зазначає, що геній архітектури спонукав його по-інакшому поглянути на музику і музичну композицію. На одну планку з музикою поставив архітектуру й інший паризький геній, з яким Я. Ксенакіс зустріне-ть-ся 1951 року, – Олів'є Мессіан: «<...> Вам майже тридцять, ви маєте щастя бути греком, архітектором, ви вивчили спеціальну математику. Скористайтеся цими речами, застосувавши їх у Вашій музиці»⁶. Власне, кожен із грецьких композиторів проходив

¹ Choong K.-W. Iannis Xenakis and Elliott Carter: a detailed examination and comparative study of their early output and creativity. Queensland Conservatorium of Music. Brisbane : Griffith University, 1996. 141 p.

² Дубов М. Э. Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2008. 232 с.

³ Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления. Киев : Муз. Україна, 1986. 232 с.

⁴ Грабовський Л. Мій метод – хронологія формування техніки та естетики // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 84 : Композитор і сучасність, Київ, 2009. С. 167, 171.

⁵ Ксенакис Я. Формализованная музыка. Выводы и перспективы / пер. М. Заливадного. Санкт-Петербург : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2008. С. 18.

⁶ Matossian N. Xenakis. London : Kahn & Averill ; Taplinger Pub. Co, 1986. P. 48.

цей зворотний шлях – від європейського до грецького, та успіху досягали лише ті, для яких він перетворився на дорогу до себе і привів до власної проекції буття, ширшої за національне й етнічне.

Протягом 1949–1952 років Я. Ксенакіс написав двадцять чотири музичних твори, переважно для фортепіано соло і для голосу з фортепіано. Вихідним у його композиторській творчості був неофольклоризм. На думку Макіса Соломоса (Makis Solomos), ранні твори композитора написані до «Metastasis» («Metastasis», 1954) – «Zyia» («Терези», 1952); і перші дві частини триптиху «Anastenaria: Procession aux eaux claires» («Очищення: Процесія до чистих вод») для мішаного хору (30 учасників), чоловічого хору (15 учасників) і оркестру (1953) та «Le Sacrifice» («Жертвоприношення») для оркестру 51 інструмента (1953) – це «проект Бартока». У їх основі – грецькі фольклорні мелодії, розроблені з використанням поліфонічних методів і асиметричної ритміки. Однак дослідник зауважує, що вже у цих творах виявляється потяг до «абстрактної композиції», зокрема у використанні пропорцій золотого перетину, звукових масивів і комбінаторних процесів¹.

Яскравим зразком таких поєднань є «Шість пісень» («Six Chansons»), створені протягом 1950–1951 років, вони стали першим опублікованим фортепіанним опусом Я. Ксенакіса². Невеликий твір, приблизно, одинадцять хвилин звучання, ґрунтується на грецьких народних піснях. Назви частин наведені грецькою мовою, що не характерно для подальшої творчості композитора. Перші чотири пісні співзвучні із творами М. Каломіріса і Я. Константинідіса. Цикл розпочинається частиною під назвою «Μόκος μυρίζει...» («Пахне муксуосом»). Грецький вислів «пахне муксуосом» як назва частини пов'язаний з особливо чутливими моментами догляду за немовлятами. Йому відповідає буденний настрій музики, у якій ладове забарвлення має етнічний характер, натомість відображає широкий, хоч і досить стриманий спектр емоцій – від лагідного до турботливого і радісного. Мініатюра розпочинається двотактовим вступом – налаштуванням на еолійський лад. Кожен із куплетів містить повторення тритактових поспівок пентахордового ладового обсягу (амбітуса). Ладовий центр «ля» відіграє роль реперкуси і поділяє звукоряд на секунду і кварту. Третя поспівка починається квінтовым тоном відносно реперкуси, розширюючи амбітус до обсягу сексти. Таке варіювання уподібнює другу частину куплету до приспіву. Композиторське «втручання» в автентичний матеріал полягає лише у видозміні фінальних вертикалей куплетів. Натомість акомпанемент, а також вступ і завершення імітують звучання критського народного струнного ансамблю.

Друга частина «Εἶχα πιά αὐάτη κάλοτε...» («Мав я колись кохання...») написана у семидольному ритмі, який у Греції називають «каламатським». Вона більш жвава і пристрасна порівняно з першою, більше танцювального характеру, хоча в народній пісні йдеться про нещасливе кохання. До речі, у грецькому фольклорі пісенне й танцювальне не завжди чітко розмежовані, це складові синкретичної за своєю природою цілісності. Вони певною мірою наявні у переважно ліричній Першій частині сюїти, у Другій більше проступає танцювальне: ритмічний вступ, викладений фортепіанною фактурою *martelato*, і яскрава крещендована кода після репризи основного куплету.

¹ Solomos M. Du projet bartókien au son: L'évolution du jeune Xenakis // Presences de Iannis Xenakis / Direction scientifique de Makis Solomos, Centre de documentation de la musique contemporaine. Paris : CDMS, 2001. P. 15–28.

² Xenakis I. Six chansons pour piano (1951) Paris : Salabert, 2005. 11 p.

Третя частина «Μιά λέρδικα κατέβαινε...» («Рябець спустився...») сповнена схвильовано-журного настрою. Вона ґрунтується на одній з македонських пісень про гірську пташку, яку обожають у цьому краї. Зазвичай тематика цих пісень – нещасливе кохання і трагічне материнство. Після двох перших частин сюїти у «Μιά λέρδικα κατέβαινε...» композиторська «присутність» постає більш істотно і яскраво. Дисонанс вступного акорду, який, можливо, імітує пташиний зойк, відразу ж налаштовує на тривожно-смутні емоції. Кожен із куплетів починається розлогим імпровізаційним акомпанементом, на тлі якого звучить самотній голос мелодії.

Четверта частина «Τρεῖς καλόγεροι κρητικοί...» ґрунтується на пісні «Три критські старі...» про трагічні події падіння Константинополя: три монахині, спустившись на корабель, сподіваються помолитися і не сходити на берег, доки Богородиця не зглянетесь і не звільнить Константинополь. Фольклорна пісня має довільну метрику, збережену й у фортепіаннім варіанті. Ця частина дещо аналогічна до першої, зокрема варіантні гармонічні завершення фраз і «комплексна емоційність» настрою, сповненого ностальгійних і споглядальних тонів.

В основі п'ятої частини «Σήμερα μαύρος ουρανός...» («Сьогодні чорне небо...») – поширена в Греції пісня-плач, яку виконують у церкві під час відспівування небіжчика. У сюїті, завдяки акордовій фактурі, тема безпосередньо пов'язана з візантійським мелосом і набуває ознак хоралу. Тут найбільш виразний класико-романтичний компонент, який виявляється в алузіях органних звучань і фортепіанних «мовленневих фігур» із творів Л. Бетховена й Р. Шумана. Привертає увагу і нетипова для фольклору темперована тональність *до-дієз мажор*.

У фінальній частині – полум'яному критському танці «Суста» («Σούστα») – фольклорні «барви» поєднані з динамічними звучаннями, характерними для музики ХХ століття. Тематично поспівки фінальної частини пов'язані з попередніми, найбільше з Першою і Четвертою, що дає підстави вважати твір монотематично цілісним. Натомість фортепіанна фактура надає фольклорному джерелу ще більшої яскравості, притаманної фіналам класико-романтичних циклів. Дисонанси, теситурні й ритмічні контрасти органічно поєднують архаїчний компонент із сучасністю.

Таким чином, незважаючи на істотні прояви неофольклоризму, сюїта стилістично не однорідна, що свідчить про становлення композиторської манери Я. Ксенакіса. З іншого погляду, можна стверджувати, що вже у ранній творчості композитора бартокіанство є лише частковим, тимчасовим орієнтиром у загальних широких полістилістичних уподобань. Надалі Я. Ксенакіс виражатиме свою етнічну своєрідність не у зверненні до грецького фольклору, як більшість композиторів-співвітчизників: у питанні національного він нерідко виявлятиме себе як людина світу з трансконтинентальними зацікавленнями¹. І все ж, переважна більшість його творів має грецькі назви – не перекладені з грецької і подані латинською транслітерацією. Продовжуючи грецькі

¹ На початку п'ятдесятих років у музиці Я. Ксенакіса до фільмів Енріко Фульчиньйоні «Схід – Захід» («Oriente-Occidente», 1960) і творі «Bohag» (1962) оригінально втілюються нефольклорні тенденції. Електронна музика стає плідним полем для розробки фольклорного матеріалу широкої етнічної палітри. Партитура твору Я. Ксенакіса для мішаного хору з 12 голосів «Вночі» («Nuits», 1967–1968) – це своєрідний мікст із шумерських, асирійських і ахейських фонем. Єврейські фонемі звучать у дуєті меццо-сопрано в супроводі камерного ансамблю «N'Shima», створеного 1975 року. У 1985 році композитор пише «Nyūyū» («Захід сонця») – квартет японських інструментів (шакухачі, сангер і два кото), 1989 року – «Мандрівка внарі у сузір'я Андромеди», прем'єра якої відбулась у Храмі Будди в місті Осака під час міжнародного фестивалю повітряних зміїв, 1992 року – хорівий твір «Pu wijneje we» на основі поезії А. Рембо «Сон про зиму» («Dormeur du val»), застосовуючи бі-унівокальні аплікації алфавіту.

античні традиції, митець спрямовує музичну композицію у наукове русло і вкладає в музичний текст формули наукових законів. Однак творча фантазія Я. Ксенакіса безмежна, і він пропонує поєднання, які вражають несподіваністю й оригінальністю: ідеться про давньогрецькі ідеї естетики афекту, перекладені мовою сучасного сприйняття: «Створювати музику – означає виражати людське мислення звуковими засобами. Під мисленням тут мається на увазі найбільш широке значення цього слова, що охоплює не тільки рух чистої логіки, а також логіку афектів та інтуїції. У цьому відношенні <...> суттєво всі технічні засоби створення музики <...> постійно рухаються між двох, віддавна відомих полюсів, єдність яких усе більш усвідомлюється сучасною науковою і філософською думкою: полюсом детермінізму, передбачуваності, з одного боку, і вільної дії, незумовленого вибору, з іншого. Між цими двома полюсами перебуває безкінечний і такий, що не має початку рух навколишнього життя, частково зумовлений, частково вільний у своїй мінливості, утворюючи повний спектр можливих при цьому взаємопроникнень та інтерпретацій»¹.

Філософія музичної композиції, яку запропонував Я. Ксенакіс, має грецьке коріння, оскільки спирається на синкретичні і науково-дослідні основи музичного мистецтва. «Ми всі – піфагорійці», – пише композитор про своїх колег композиторів-авангардистів². Вважаючи, що музичне мистецтво спирається на колективний досвід, Я. Ксенакіс продовжує традиції Аристотеля, зокрема розвиваючи положення першого розділу його «Метафізики»³. Назва, яку Андронік Родоський дав трудам Аристотеля, згадується в терміні «метамузіка», який визначив стильові процеси останньої третини ХХ століття, зокрема й творчість самого Я. Ксенакіса і його співвітчизника М. Теодоракіса. Наслідуючи «наївність» метафізиків у прагненні пізнати цілісність світу, ці композитори не мали сумніву у можливостях відтворити її в музиці, кожен своїм шляхом.

Я. Ксенакіс першим почав застосовувати в композиції музики теорію імовірності. Проте настанови щодо доцільності застосування методу вірогідності в мистецтві, зокрема в поезії, відомі ще з IV ст. до н. е.: їх наполегливо висловлював Аристотель у «Поетиці»: «<...> Завдання поета – говорити не про те, що насправді відбулося, а про те, що могло б трапитися, отже, про можливе за ймовірності або за необхідності». Відмінність між істориком і поетом філософ убачав у тому, що «перший говорить про те, що здійснилося, а другий – про те, що могло б здійснитися». І додав: «Тому поезія більш філософська і серйозна, ніж історія»⁴. Аристотель радить у фабулі трагедії «надавати перевагу неможливому, але вірогідному над можливим і маловірогідним»⁵.

Науково-філософські обґрунтування стохастичного підходу до музичної композиції, викладені у працях Я. Ксенакіса «Формалізована музіка»⁶, «Музіка і архітектура»⁷, «Музіка та оригінальність»¹ та інших, збігаються з настановами Аристотеля для

¹ Ксенакіс Я. Формалізована музіка. Выводы и перспективы / пер. М. Заливадного. Санкт-Петербург, 2008. С. 116.

² James J. The music of the spheres. Music, science and the natural order of the Universe. England: Abacus, 1995. XVII р.

³ Аристотель. Метафізика // Аристотель Сочинения : в 4 т. Т. 1 / Акад. наук СССР, Ин-т философии. Москва : Мысль, 1976. С. 65, 86–87.

⁴ Аристотель. Поэтика. Риторика. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. С. 35–36.

⁵ Там само. С. 62.

⁶ Xenakis Ia. Musiques Formelles // La Revue musicale. Paris: Editions Richard-Masse, 1963. No. 253–254.

⁷ Xenakis Ia. Musique. Architecture. Tournai : Casterman, 1971.

поетів: у процесі творчості уявляти загальну сутність зображуваного (сьомий і восьмий розділи «Поетики»)².

Один із найбільш відомих фортепіанних опусів Я. Ксенакіса «**Herma**», створений протягом 1960–1961 років, можна вважати найяскравішим зразком авангардного мистецтва ХХ століття. Уже його назва – «Herma» – «базис, основа, ембріон» свідчить про його місце у творчості Я. Ксенакіса. Не дивно, аналізу цього невеликого фортепіанного опусу не оминає жоден з авторів значних досліджень творчості композитора. «Herma» відкриває шлях до розуміння творчого мислення Я. Ксенакіса, її називають «класикою “символічної логіки”»³, «моделлю управління стихіями естетичної конструкції»⁴. Композитор у передмові до нотного тексту серед рекомендацій для виконавців дає деякі пояснення щодо структурування п'єси: «П'єса ґрунтується на логічних операціях, які здійснюються над різними класами звукових висот»⁵. Там же вказано, що принципи композиції твору викладені в четвертому розділі книги «Формалізована музика», який має назву «Символічна музика», її смисл композитор пояснює як «визначення аналогів математичних символів». Роль таких аналогів виконують «звукові класи».

Три варіанти звукоряду у творі набувають модифікацій згідно з алгебраїчними і математичними законами. Операції з ними здійснюються на двох рівнях – як сукупність груп трьох елементів і як вільний набір комбінацій. Можливо, що наявність двох шарів розвитку є певним натяком на традиційні способи письма і сприйняття фортепіанної музики, зумовлені діапазоном фортепіано. Застосування алгебраїчних формул у створенні музики відкриває для композитора можливість уникнути передбачуваності й монотонності, хаотичності у його побудові. Крім того, закономірності у будові твору сприймаються слухачами як певна логіка його конструкції і спонукають стежити й осягати цю логіку як певну фабулу твору.

Кількість комбінацій математичних дій обраховано за формулою Булевої алгебри. У її застосуванні можна вбачати своєрідну іронію щодо принципу симфонізму як прояву максимальної виразності при мінімумі вихідних засобів. Не зайва й аналогія з модальним конструюванням. Таким чином, у конструкції п'єси і в її звучанні класична органічність і збалансованість співіснують з необмеженою бароковою варіантністю, а органічною цілісністю змісту і форми «Herma» нагадує твори великих майстрів поліфонії, по суті, не маючи з ними нічого спільного у методах досягнення такої цілісності.

Незвичайному методу композиції адекватне й те неординарне враження, яке «Herma» справляє на слухачів. Незважаючи на те, що Я. Ксенакіс вважає себе піфагорійцем⁶, у цьому творі він віддає шану противникові метафізичного підходу до музики: композитору близькі міркування Аристоксена про абстрактний ритм і ритм музичного твору, комбінацію слуху й інтелекту у сприйнятті музики. Аристоксену присвячений

¹ Xenakis Ia. *Musique et originalité*. Paris : Séguier Editions, 1996.

² Аристотель. *Поэтика. Риторика*. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. С. 33, 35.

³ Дубов М. Э. Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2008. С. 17.

⁴ Philippot M. Xenakis, Iannis // *New Grove Dictionary of Music and Musician* : in 20 vol. Vol. 20. New York : Macmillan, 1980. P. 559.

⁵ Xenakis Ia. *Herma*. London : Boosey & Hawkes, 1967. 20 p.

⁶ Епіграф до книги Д. Джеймса «Музика сфер. Музика, наука і закони всесвіту» (James J. *The music of the spheres. Music, science and the natural order of the Universe*. London : Abacus, 1995. 262 p.).

твір для віолончелі соло «Nomos Alpha» (буквально – «Перший закон», 1966). Можливо, саме вони становлять основу його концепції абстрактного, конкретного і живого часу, утіленої в «Herma».

Після «Herma» Я. Ксенакіс написав ще три значні твори для фортепіано: «Evryali» (1973), «Mists» (1980) і «á R.» («Hommage á Ravel», 1987). Твір «**Евріалі**», датований липнем 1973 року, написаний у Парижі і присвячений французькій піаністці Марі Франсуа Буке (Marie-Françoise Bucquet). Його назва запозичена з грецької міфології: Евріалі – одна з трьох сестер Горгон (крім Стено та більш відомої – Медузи), онука Океану, правнучка Землі й Неба. За іншою версією, Евріалі була донькою критського царя Міноса, у зв'язках із Посейдоном народила гіганта Оріона.

Звернення до давньогрецької міфології й античної культурної спадщини є ще одним вагомим аргументом, що Я. Ксенакіс – грецький композитор. Якщо для європейської історії Еллада, Візантія і Грецька республіка – це культурні формації різних епох, то у свідомості сучасних греків елліністичне й візантійське виявляються як невід'ємні етногенеруючі складові.

Структура твору, його музична графіка і параметри фактури дають підстави для пошуку зв'язків з іншою версією міфу. Імовірно, звукова гігантоманія є відображенням програмної ідеї народження велетня Оріона. Мерехтливе звучання останнього такту надає твору загадково-екстравагантної космічної образності. «Евріалі» – це один із перших творів, у яких Я. Ксенакіс застосовує метод решіток (екранів), а також метод арборесценцій (деревоподібних розростань, розгалужень). Зіставлення і взаємодія двох якісно різних субстанцій надає твору певної структури, яка віддалено нагадує сонатну форму, тим більше, що у творі є експозиційність, розробковість і репризність. Загалом «Евріалі» можна вважати яскравим і динамічним віртуозним концертним твором, у якому переважають архетипи долання, осягнення і володіння, принципи діалектичної боротьби і єдності протилежностей.

«**Mists**» («Тумани», 1981) – третій за тривалістю і складністю для виконання фортепіанний твір Я. Ксенакіса. Створений для австралійського піаніста Роджера Вудворда (Roger Woodward), який співпрацював з Олів'є Мессіаном і П'єром Булезом, відомий також як засновник Сіднейського міжнародного фестивалю нової музики та образотворчого мистецтва. У «Mists» композитор продовжує використовувати арборесценції, які формують контур твору. У межах цієї конфігурації з'являються пуантилістичні хмари «туманів» завдяки застосуванню техніки «рядів», або «решіток». Пуантилістичні утворення мають стохастичне походження – час і місце появи звуків зумовлені теорією вірогідності і навіть не потребують абсолютної точності виконання. Двома типами викладу зумовлюється певна внутрішня колізія, спричинена їх функціональною диференціацією, яка надає твору динамічності й патетики, несподіваних, зважаючи на його назву. Концептуально твір відповідає міфологічному типу перетворень, з його космогонічною ностальгією за міфічними реаліями¹.

Твір «**á R.**» («**Hommage á Ravel**», 1987) написаний для фестивалю у Монтпельє до 15-х роковин М. Равеля. Це найбільш «французький», принаймні, серед інших фортепіанних творів Я. Ксенакіса. У ньому композитор з відносною самоіронією створює певну проекцію равелівського стилю на сучасність і на свою творчість зокрема. Постає запитання щодо малої літери «r» у назві твору при скороченні прізвища М. Равеля, а також щодо самого скорочення. Можливо, Я. Ксенакіс не зміг залишити без уваги, що скорочена назва присвяти «á R.» збігається з уживаним у комп'ютерній

¹ Лосев А. Мифология греков и римлян. Москва : Мысль, 1996. С. 99.

практиці скороченням терміна «augmented reality» – «доповнена, або розширена реальність»¹. Інша версія, чому скорочено прізвище Равеля у назві твору – прагнення відрізнити опус від численних музичних присвят великому французькому композитору, зокрема Г. Бачлунда (Gary Bachlund), Д. Беркмана (David Berkman), А. Онеггера, Л. Шифріна (Lalo Schifrin).

Звернення Я. Ксенакіса до музики М. Равеля є порівнянням кількох «психічних реальностей», яке в нових технологіях набуває нових параметрів, порівняно з поширеними здавна прийомами стилізації, алюзії та іншими стильовими запозиченнями.

Два типи фактури – пасажі зустрічного руху й окремі акорди терцієвої будови – мають, очевидно, відображати два види дійсності. Таким чином згадка про музичні образи природи в музиці М. Равеля підпадає під програму розширення звукової реальності і у двох паралельних планах звучань. А застосований прийом візуалізації повертає до давньогрецької синкретичності мистецтв, нагадуючи, що маємо справу з грецьким композитором.

Висновки дослідження. Після створення неофольклорного фортепіанного циклу «Шість пісень», сприйнявши по-своєму поради О. Мессіана, Я. Ксенакіс змінює свій стиль, завдяки втіленню у музичних композиціях ідей давньогрецьких учених і філософів. Таким чином, авангардизм Я. Ксенакіса не є відмовою від етнічних проявів, а лише зміною їх якостей. Це підтверджує, зокрема піфагорійство Я. Ксенакіса, визнане ним самим, а також близькість його міркувань про абстрактний ритм і ритм музичного твору, комбінацію слуху й інтелекту до ідей Аристоксена.

Звернення до давньогрецької міфології й античної культурної спадщини є ще одним вагомим аргументом, що Я. Ксенакіс – грецький композитор. Якщо для європейської історії Еллада, Візантія і Грецька республіка – це культурні формації різних епох, то у свідомості сучасних греків елліністичне й візантійське виявляються як невід'ємні етногенеруючі складові.

У нестримності й екстремізмі життєвої і творчої позиції Я. Ксенакіса можна вбачати ще один прояв грецької ментальності, пов'язаний із «прометеївськими» рисами архетипу. Він виявляється на кількох рівнях – від героїчного долання труднощів долі до неприйняття обмежень у творчості, а також у бурхливій енергетиці його творів. У всіх випадках основу його поведінки й уподобань становить глибоке переконання і бачення світу, яке, на його думку, мусить відповідати законам природи і Всесвіту.

Наукові ідеї та сучасні технічні новації, концептуально наявні у творах Я. Ксенакіса, утілюючись у «музичну плоть», набувають нового народження: твори, які звучать, справляють враження живих організмів – цілісних і самотніх. Натомість, одвічна ідея Гармонії, досконало інтерпретована новою мовою за допомогою сучасних науково-технічних засобів, характеризує їх автора як спадкоємця традицій грецького етносу. Зважаючи на тісний зв'язок творчості Я. Ксенакіса з повоєнним розвитком музичного мистецтва Франції, а також на його активну міжнародну діяльність, було б однаково помилковим обмежувати композитора належністю одній країні. Франція і Греція вважають творчість Я. Ксенакіса органічною складовою своїх музичних культур, маючи для цього вагомий підстави.

¹ Зображення оточення, елементи якого збільшені за допомогою комп'ютерного генератора. Протягом 1957–1962 років принцип розширення реальності втілено у проектах Sensorama Мортон Хейліга (Morton Heilig), 1968 – у розробках Івана Сузерланда (Ivan Suzerland). І хоч офіційне утворення терміна «розширена реальність» відбулося пізніше, збіг у часі його перших проявів у мистецькому світі з появою «а.г.» Я. Ксенакіса, можливо, не випадковий.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристотель. Сочинения : в 4 т. Т. 1 : Метафизика / Акад. наук СССР, Ин-т философии. Москва : Мысль, 1976. 540 с.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 348 с.
3. Грабовський Л. О. Мій метод – хронологія формування техніки та естетики // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 84 : Композитор і сучасність, Київ, 2009. С. 165–180.
4. Дубов М. Э. Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2008. 17 с.
5. Дубов М. Э. Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2008. 232 с.
6. Ксенакис Я. Формализованная музыка. Выводы и перспективы / пер. М. Заливадного. Санкт-Петербург : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2008. 176 с.
7. Лосев А. Мифология греков и римлян. Москва : Мысль, 1996. 975 с.
8. Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления. Киев : Муз. Украина, 1986. 232 с.
9. Bois M. Iannis Xenakis: The Man and his Music. A conversation with the composer and a description of his works. Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1967. 40 p.
10. Choong K.-W. Iannis Xenakis and Elliott Carter: a detailed examination and comparative study of their early output and creativity / Queensland Conservatorium of Music. Brisbane : Griffith University, 1996. 141 p.
11. James J. The music of the spheres. Music, science and the natural order of the Universe. England : Abacus, 1995. 262 p.
12. Philippot M. Xenakis, Iannis // New Grove Dictionary of Music and Musician : in 20 vol. Vol. 20. New York : Macmillan, 1980. P. 559.
13. Matossian N. Xenakis. London : Kahn & Averill ; Taplinger Pub. Co, 1986. 271 p.
14. Solomos M. Du projet bartókien au son: L'évolution du jeune Xenakis // Presences de Iannis Xenakis / Direction scientifique de Makis Solomos, Centre de documentation de la musique contemporaine. Paris : CDMS, 2001. P. 15–28.

REFERENCES

1. Aristotel (1976). *Works [Sochineniia]*: in 4 vol. Vol. 1: Metaphysics [Metafizika]. Moscow: Mysl, 540 p. [in Russian].
2. Aristotel (2000). *Poetics. Rhetoric [Poetika. Ritorika]*. Sanct-Petersburg: Azbuka, 348 p. [in Russian].
3. Bois, M. (1967). *Iannis Xenakis: The Man and his Music. A conversation with the composer and a description of his works*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 40 p.
4. Choong, K.-W. (1996) *Iannis Xenakis and Elliott Carter: a detailed examination and comparative study of their early output and creativity*. Queensland Conservatorium of Music. Brisbane: Griffith University, 141 p.
5. Dubov, M. E. (2008). *Ianis Ksenakis – arkhitektor noveishei muzyki [Ianis Ksenakis – arkhitektor noveishei muzyki]* The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 17 p. [in Russian].

6. Dubov, M. E. (2008). *Ianis Ksenakis – arkhitektor noveishei muzyki [Ianis Ksenakis – arkhitektor noveishei muzyki]* Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 232 p. [in Russian].
7. James, J. (1995). *The music of the spheres. Music, science and the natural order of the Universe*. England: Abacus, XVII p., 262 p.
8. Losev, A. (1996) *The mythology of the Greeks and Romans [Mifologija grekov i rimljan]*. Moscow: Mysl, 975 p. [in Russian].
9. Matossian, N. (1986). *Xenakis*. London: Kahn & Averill; Taplinger Pub. Co, 271 p.
10. Philippot, M. (1980). Xenakis, Iannis *New Grove Dictionary of Music and Musician*, in 20 vol, vol. 20. New York: Macmillian, p. 559.
11. Piaskovskii I. B. (1986). *The Logic of Musical Thinking [Logika muzykalnogo myshleniia]*. Kyiv: Muz. Ukraina, 232 c. [in Russian].
12. Solomos, M. (2001) *From the Bartókian project to the sound: The evolution of the young Xenakis Presences by Iannis Xenakis. Scientific Director of Makis Solomos, Documentation Center for Contemporary Music [Du projet bartókien au son: L'évolution du jeune Xenakis Presences de Iannis Xenakis. Direction scientifique de Makis Solomos, Centre de documentation de la musique contemporaine]*. Paris: CDMS, pp. 15–28 [in French].
13. Xenakis Ia., (2008). *Formalized music. Conclusions and prospects [Formalizovannaia muzyka. Vyvody i perspektivy]* Translate from French by M. Zalivadnyi. Sanct-Petersburg: SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 176 p. [in Russian].
14. Hrabovskyi L. O. (2009). My method is the chronology of the formulation of technology [Mii metod – khronolohiia formuvannia tekhniky ta estetyky] *Scientific reporter of Tchaikovsky National Academy of Music [Naukovij visnyk Nacional'noi muzycnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Cajkova's'kogo]*. Vol. 84: Komposer and the present [Kompozytor i suchasnist], Kyiv, pp. 165–180 [in Ukrainian].

Рябчун И. В. Этническая основа инноваций в фортепианных произведениях Яниса Ксенакиса. Фортепианные произведения Яниса Ксенакиса впервые исследуются в украинском музыкознании к 95-летию со дня рождения композитора. Рассмотрены объективные и субъективные причины выбора композитором авангардного направления в музыкальной композиции, особенности его индивидуальной творческой манеры на раннем этапе композиторских поисков. Проанализирован цикл «Шесть песен» – одно из ранних фортепианных произведений, написанных в неофольклорной манере. Доминирование фольклорных стилистических признаков в народном тематизме подтверждает связь с методом Б. Бартока. Раскрыты изменения параметров этнических проявлений в дальнейшем творчестве Я. Ксенакиса, связи его философской концепции авангардного метода с теориями древнегреческих учёных. Проанализировано фортепианное произведение «Негма», которое композитор называл примером использования формальных методов композиции, обоснованных в его теоретических работах, в частности в его книге «Формализованная музыка». На примере произведения «Evryali» показано отношение Я. Ксенакиса к античной мифологии в названиях и тематике произведений, а также воплощение мифологемы в концепции, драматургии и стилистике. В произведениях «Mists» и «á R.» («Hommage á Ravel») выявлены возможности композиционной методы Я. Ксенакиса для отражения широких спектров культурных традиций и применения современных технологий. На основе исследования фортепианных произведений Я. Ксенакиса сделан вывод об этнической основе и международном значении его творчества.

Ключевые слова: греческая фортепианная музыка; фортепианные произведения Яниса Ксенакиса; этническая традиция; неофольклоризм, авангардизм; формализованная музыка.

RIABCHUN I.

Riabchun Iryna – PhD in Art Criticism, Faculty-Methodist at the Department of Musical Art at Kyiv Children’s Academy of arts.

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-8070-7847>

**ETHNIC BASIS OF INNOVATIONS IN THE PIANO WORKS
BY IOANNIS XENAKIS**

Relevance of the study: the solo piano works by the Greek – French composer Ioannis Xenakis are investigated as a particular subject for the first time in Ukrainian musicology; it is connected with his 95th birthday anniversary. The musical songs by composer are studied within the context of the development of European music in the second part of the 20th century. The early piano pieces by composer “**Six Chanssons**” (1950–1951) are also examined for the first time in Ukrainian musicology. Analyze of the solo piano works by I. Xenakis is relevant to the programs of study of the world history of music, music of the 20th century, post-war avant-garde art, history of the piano art.

The main objectives of the study: the reasons to choose I. Xenakis heritage is to analyze his avant-garde method of the music composition. The selection of the innovations and specifics of the composition method is investigated within the evolution of his piano works from neo-folklore till avant-garde. The evidences of the composer’s aspiration to the modern abstract method of musical expression which have Greek roots are shown. The changes of the ethnic parameters in his next piano compositions have been exposed. Among them some philosophical roots of the innovative composition method by I. Xenakis are considered proceeding from the fact that he called himself as a Pythagorean composer-innovator of 20th century. Within the analysis of the basic composition structure of the piano piece “Herma” there is exposed proximity of the I. Xenakis to the ideas by ancient Greek philosopher Aristoxenus of Tarentum. We have pointed out his abstract rhythm and rhythm of musical work, a combination of hearing and intelligence for the perception of music which allow making such a conclusion. I. Xenakis’s references to the Ancient Greek mythology is investigated to discover the mythological plot within the analysis of his piano piece “Evryali”. Implementation of scientific ideas and modern technical innovations in music composition are investigated on examples of piano songs “Mists” and “á R.” (“Homage á Ravel”, 1987).

The study was done by complex approach, combining the principle of musical-historical comparative analysis based on a set of scientific and philosophical methods.

Conclusions: Ethnic basis of the innovations of the piano works by I. Xenakis as well as his impact to the French post-war avant-garde art and international meaning of his heritage are resumed.

Significance of the study: the study shows the possibilities for the development of the national music composition at the present stage by enriching it with deep historical traditions. Involvement of informal methods borrowed from the national cultural heritage overcomes the formalism of contemporary compositional techniques.

Keywords: Greek piano music, piano works by Ioannis Xenakis, ethnic tradition, Neofolklore, avant-garde; formal music.