

Ірина Рябчун Riabchun Iryna

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри
музично-сценічного мистецтва Київської Академії мистецтв

PhD in art studies, senior lecturer at the Department of Music
and Performing Arts, Kyiv Academy of Arts

e-mail: iryinariabchun@hotmail.com orcid.org/0000-000-8070-7847

Особливості аналізу фортепіанних творів Янніса Ксенакіса

Approaches to Analysis of the Piano Works by Iannis Xenakis

Анотація. Особливості аналізу творів Янніса Ксенакіса вивчено на прикладі його твору для фортепіано і квінкету мідних «*Eonta*» (1963–1964), Першого концерту «*Synaphai*» (1969), а також Другого Концерту для фортепіано з оркестром «*Erikhthon*» (1974). На основі аналізу досвіду дешифрування комп'ютерних програм, типового для вивчення творів Я. Ксенакіса, запропоновано альтернативний спосіб дослідження музики композитора. Його основа — з'ясування архетипів програм творів і віднайдення паралелей в історичній і біографічній парадигмах, а також у динаміці суб'єктно-об'єктних відносин драматургії. Завдяки такому методу аналізу уперше в музикознавстві по-новому розкрито зміст творів Я. Ксенакіса, адекватний особливостям його творчої особистості. Іншою інновацією дослідження є застосування психологічного аналізу у вивченні міфологічних сюжетів творів, посиланнями на які є давньогрецькі назви творів Я. Ксенакіса. Встановлення концептуальних зв'язків між музикою композитора і філософією М. Гайдеггера дає новий погляд на творчість Я. Ксенакіса.

Ключові слова: музичний авангардизм, музика Янніса Ксенакіса, фортепіанний концерт ХХ століття, міфологема, архетип, біографічна парадигма, історичний контекст, музична драма.

Постановка проблеми. Застосування новітніх композиторських технік у творах сучасної музики висунуло перед музикознавцями нові умови та вимоги до їхнього аналізу. Особливо виразно ця тенденція проявляється у другій половині ХХ століття, коли передове музичне мистецтво стає предметом музикознавчих розвідок. Передусім дослідників зацікавлюють новітні композиторські техніки і особливості їхнього застосування. Такий ракурс дослідження нерідко стає основним і єдиним, оминаючи важливі параметри музичних творів, які мали б розкривати не тільки особливості композиторської техніки, але специфіку музичного твору, його концепцію, відображення авторської творчої індивідуальності у контексті сучасного мистецтва, а також національні та загальні історико-культурні тенденції.

Предметом дослідження є специфіка аналізу творів одного з найвидатніших композиторів другої половини ХХ століття — Янніса Ксенакіса (Ιάννης Ξενάκης, 1922–2001), чия творча діяльність пов'язана як із грецьким, так і зі світовим музичним мистецтвом ХХ століття.

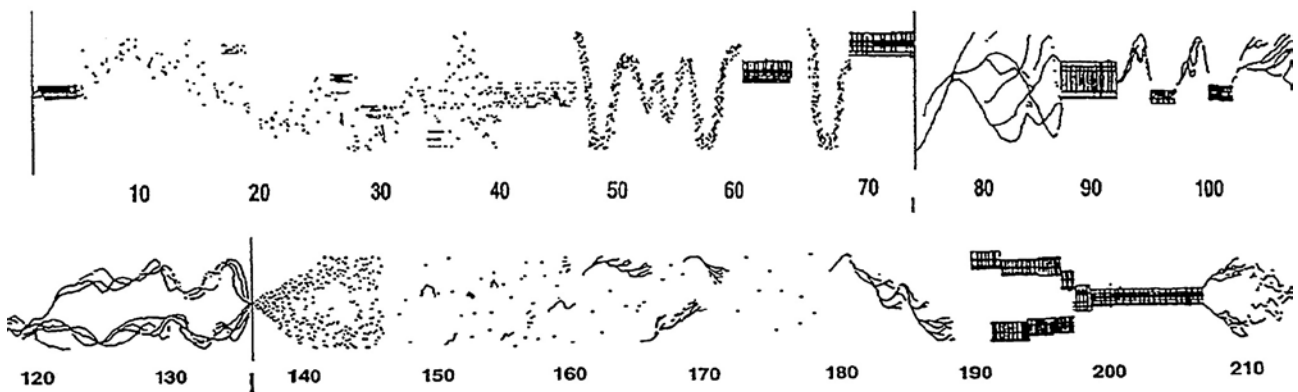
Об'єктом дослідження є фортепіанна музика згаданого композитора, зокрема твір Я. Ксенакіса для фортепіано і квінкету мідних «*Eonta*» (1963–1964), його Перший концерт для фортепіано і симфонічного оркестру

«*Synaphai*» (1969) та Другий Концерт для фортепіано з оркестром «*Erikhthon*» (1974).

У дослідженні застосовано методи історичного, психологічного, філософського, музичного та компаративного аналізу, а також новітні способи досліджень сучасної музики, запропоновані самим композитором.

Виклад основного матеріалу. Пояснення Я. Ксенакісом власних методів композиції, викладені у книзі «Формалізована музика» [10], свого часу приголомшили музикознавців, спонукаючи їх до декодування його творів за допомогою математичних і алгебраїчних формул та комп'ютерних програм. З'явилося чимало аналітиків, здебільшого з числа музикантів, обізнаних у точних науках і комп'ютерних технологіях, які сумлінно шукали у творах Я. Ксенакіса передусім відповідності у декодуванні програм, зазначених самим композитором у коментарях до партитур власних творів [8] і теоретичних працях [8–11].

Декодування музичного тексту творів Я. Ксенакіса в реальності має несподіваний, курйозний результат: дослідники знаходять невідповідність нотного тексту його творів результатам комп'ютерного програмування. Для прикладу, дослідник зі Стенфордського університету, грек за походженням Іліас Хрисиохідіс є одним із тих, хто шукає



1. Графічна форма твору «Evryali» (за виданням Arsenault, 1996)

«помилки» Я. Ксенакіса в реалізації комп'ютерної програми IBM 7090 [2, с. 241–249] у творі «Eonta». Дослідник з Массачусетського університету в Армгерсті (США) Юджин Монтегю у праці «Межі логіки: структура та естетика у Нерта Я. Ксенакіса» [5, с. 13–15] також починає свої розвідки з пошуку відповідності творів Я. Ксенакіса зазначеним композитором програмам. Пройшовши цей шлях, Ю. Монтегю зауважує про неможливість аналізу подвійних наборів звукових висот «Herma», операціям з якими композитор не дає пояснень. Навіть у базовому творі, де Я. Ксенакіс дає «ключі» для розуміння власного композиційного методу, на думку дослідника, таке розуміння можливе лише «на межі логіки та естетики».

Канадійка Анна-Сильвія Бартел-Калве закликає до пошуків поетики, яка поєднає далекі феномени музики та архітектури [1, с. 9–51]. Дещо схожим шляхом іде грецький дослідник С. Фомопулос¹, пропонуючи як предмет аналізу «графічний жест» музики Я. Ксенакіса. Він обирає для свого дослідження фортепіанний твір «Evryali» (1973), порівнюючи авторський графічний ескіз до твору (Іл. 1) з його нотним текстом. Такий аналіз твору, за визнанням дослідника, заснований на позиції піаніста-виконавця і враховує логіку розуміння авторського тексту, а також його інтерпретації [7].

С. Фомопулос зосереджує свою увагу на контрастних елементах твору, зокрема на типах фактури і динаміки, змінах темпу і на їхніх співвідношеннях у розвитку музичної думки: «В «Evryali» два елементи контрастують один з одним і перебувають у стані антагонізму» [7, с. 5].

Далі дослідник подає план твору за способами викладу у характерних для композицій Я. Ксенакіса «фактурах» музичної тканини:

«1. Інтродукція, що складається з таких елементів:

- блоки;
- хвилі («розкидана» хвиля може розглядатися як хмара);
- стохастична хмара.

¹ Stéphanos Thomopoulos, Departement des disciplines instrumentale, Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France, Ecole doctorale 5, Université de Sorbonne/Paris IV, France. Département de piano, Conservatoire National à Rayonnement Régional de Nice, France. www.stephanos-thomopoulos.com

2. Друга частина:

- поява арборесценцій²;
- боротьба арборесценцій з блоками;
- вибух арборесценцій, з якого виникає стохастична хмара з розкиданими хмарами і фрагментами арборесценцій, що плавають у них;
- останній деструктивний блок;
- арборесценції заходяться великим і безнадійним плачем;
- арборесценції врешті помирають у кодї — єдиній частині твору, де ми натрапляємо на зміну темпу» [7, с. 5].

С. Фомопулос пропонує виконавцям побачити художній результат у видозмінах фактурних елементів, надаючи їм образного змісту. Особливо чітко така позиція проявляється у двох останніх розділах «Evryali». Дослідник, таким чином, підходить впритул до висновку про драматичне або навіть трагедійне вирішення концепції твору, що є, як ми далі побачимо, типовим для Я. Ксенакіса. Натомість головний код, який має розшифрувати виконавець, маючи справу з програмним твором і конкретною героїнею — *яким чином автор інтерпретує програму?* — він оминає своєю увагою.

Наразі актуальним є питання доцільності спрямування аналізу всіх можливих параметрів твору на розкриття ідеї і змісту, закладених, передусім, у його назві. Таким чином, ми не лише «побачимо обличчя героя», але і зрозуміємо, яким і чому саме таким його прагне зобразити автор. Величезні авторські зусилля, винахідливість, багатомірність, витонченість і технічна складність вартують того, щоб за ними була прихована відповідна яскрава художня ідея, і того, щоб вона не загубилася від складності технічних засобів.

Проте ми не можемо бути певними у тому, що зміст послань Я. Ксенакіса було розкрито, навіть у безлічі тих випадків, коли його твори мали величезний успіх у аудиторії та критиків. Художні ідеї його творів мають найбільший шанс на розуміння у випадку прочитання їхнього змісту у зв'язку з особистістю композитора і його життям, у музичному звучанні, сприйнятті, або інтерпретації. Їхній аналіз, хоч би яким незвичним він був,

² Арборесценції — розгалуження — спеціальний вид фактури, застосований Я. Ксенакісом (від arbre (фр.), arbol (ісп.) — дерево.

є аналізом *музичних* творів, які звучать, які виконують і які сприймають.

Важливим для розуміння змісту творів Я. Ксенакіса і засобів його втілення є твір «*Eonta*» для фортепіано і квінтету мідних духових у складі двох труб і трьох тромбонів¹, створений у Берліні упродовж 1963–1964 років² і опублікований 1967 року видавництвом «Boosey & Hawkes». Цей твір знаменний серед іншого й тим, що до його прем'єри у «Парижких концертних серіях», яка відбулася у грудні 1964 року, долучився П'єр Булез. Видатний композитор і диригент запросив до прем'єрного виконання десять виконавців на духових інструментах замість п'яти, зауваживши, що «*Eonta*» — *абсолютно неможливий для коректного виконання твір, який можуть подужати лише справжні інструменталісти*» [4, с. 178]. Той факт, що твір за задумом композитора слід виконувати під орудою диригента, дає підстави бачити у ньому різновид жанру фортепіанного концерту. Попри малу кількість інструментів супроводу їхній тембр і *динамотоп* також не мають камерних ознак.

«*Eonta*» привертає увагу дослідників передусім незвичним інструментальним складом і новаціями у галузі тембру. Зокрема, на нього звертає увагу Хелена-Марія да Сільва Сантана у дисертаційному дослідженні «Оркестровка Яніса Ксенакіса: простір та ритмічна функція тембру» [3]. Натомість, як згадувалося вище, дослідник І. Хресохоніс зосереджується на теоретичній основі твору і займається здебільшого декодуванням застосованих у ньому комп'ютерних програм [2, с. 241–249].

«*Eonta*» Я. Ксенакіса є присвятою давньогрецькому філософу і поету, представнику Елейської школи Парменіду (VI–V століття до нової ери) і заснована на його праці, збереженій у перекладі на кіпрський діалект. Назву твору перекладають як «Буття». І. Хресохоніс не знаходить ніяких паралелей твору «*Eonta*» з філософією Парменіда, «крім її «небуття» у ньому» [2, с. 249], через те, що питання відображення змісту твору виходить за межі комп'ютерного програмування і пов'язане зі складним, але органічним комплексом виражальних засобів. Його вирішення потребує розкриття особливостей філософської першооснови, пошуку причин і особливостей звернення Я. Ксенакіса до цієї тематики.

Для Парменіда «*буття*» еквівалентне тому, що може осягнути розум. Завдяки спробам поєднати категорії *буття* та *мислення* вченого вважають засновником онтології у філософії. Парменід відстоював позицію вічності буття, розглядаючи світ як абсолют у множинності почуттів, незалежний від уявлень одного індивіда. Таким чином у його поглядах співіснували позиції суб'єктивного і об'єктивного ідеалізму.

Візуальний образ давньогрецького філософа присутній у знаменитій фресці Рафаеля «Афінська школа». Вчення Парменіда було розвинене у філософських

напрямах детермінізму. Його послідовниками вважають Сократа, Платона, Спінозу, Ф. Ніцше, М. Гайдеггера. Останній детально вивчає відкриття давньогрецького філософа, цитуючи давньогрецькою його працю і наголошуючи на його першості у введенні буття як категорії у 44-му розділі (параграфі) праці «Буття та час» і далі: «Світ присутності — це спільний світ. Буття у світі є спільне буття з іншими» (розділ 26 «Співприсутність інших і повсякденна подія») [12, с. 451]. У сорокові роки філософія Парменіда стає темою лекцій М. Гайдеггера і окремої публікації [13]. Таким чином, повертаючись до твору Я. Ксенакіса «*Eonta*», можемо зробити припущення про зв'язок філософського змісту творів Я. Ксенакіса з положеннями згаданих праць М. Гайдеггера, зокрема «Буття та час» [12, с. 212–213], англійський переклад якої Джона Маквайрі (John Macquarie) вийшов 1962 року — за рік до початку роботи над «*Eonta*».

Позиція Я. Ксенакіса щодо відповідності змісту твору і засобів композиції законам об'єктивної реальності, яка лежить в основі його критики принципів серійної техніки, значною мірою відповідає базовим положенням філософського вчення Парменіда. Утім, основним посиленням «*Eonta*» є, власне, питання *буття* і його *усвідомлення*. Сама по собі тема буття дає простір для фантазії та винахідливості композитора, потребуючи особливих відповідних символів для відображення у музичному творі.

Технічне вирішення музичної тканини нагадує «*Herma*», проте в «*Eonta*» число звукорядів, які підпорядковані програмуванню, збільшене до чотирьох і означене окремими літерами грецького алфавіту Σ, Θ, Ψ. Число їхніх комбінацій з урахуванням негативних значень дорівнює 16 [2, с. 241–245]. Зміна комбінацій звукорядів означена у нотному тексті твору тими ж грецькими буквами у відповідних комбінаціях. У передмові до твору Я. Ксенакіс зауважує, що «*Грецькі літери у партитурі не стосуються виконавців; вони визначають вибір певних звукових висот для логічних операцій і правлять за aide mémoire* [допоміжне нагадування — І. Р.] для аналізу» [8].

Незвичним є мобільне розміщення духової групи, схема якого зображена у передмові до партитури твору: квінтет мідних на початку твору має бути розташований уздовж сцени позаду рояля, з 95-го до 305-го такту, а також від 375-го такту до кінця твору — симетрично роялю, а від 82-го до 331-го і від 309-го до 331-го такту — уздовж тильного боку рояля. Упродовж 335–375-х тактів музиканти квінтету мають виконувати свої партії, «прогулюючись» у спеціально зазначеній автором «зоні променаду». Таким чином автор досягає театрального ефекту, поділяючи твір на своєрідні «сцени» (всього їх 8), створюючи своєрідне музично-сценічне дійство, а також урізноманітнюючи і підсилюючи акустичні ефекти. Категорія «*простору*» набуває третього виміру: поряд із часовим і звуковисотним у творі з'являється реальний лінійний простір сцени. Не виключено, що саме необхідність категорії «*простору*» у філософському контексті «*буття*» та «*свідомості*» спонукала композитора до настільки незвичного «балету» духового квінтету. Водночас цей

¹ Приблизно тривалість «*Eonta*» — 18 хвилин.

² Яніс Ксенакіс провів рік у Берліні в рамках мистецької резиденції за сприяння Фондації Форда [6, с. 52].

ефект є певною даниною грецькому музичному синкретизму, привносячи у твір риси ходу, або процесії.

Своєрідно модифікуючи філософську проблему, композитор надає їй також специфічної музичної символіки. Співставлення партії фортепіано квінтету духових інструментів символічно трансформують філософські категорії у царину музичних тембрів. *Одиничне* в інструментовці твору співіснує з *множинним*, що дає підстави для бачення певних аналогій з категоріями *розуму* і *буття*. Останнє представлене у величезному розмаїтті ритмів та інтонацій партії духових, що породжують асоціації з уривками мовлення, вигуками людей, зойками тварин, різноманітними шумами, які, немов би «нарізані» з реальної безкінечної плівки документального звукозапису. Натомість партія фортепіано не має такої поліморфної і тембральної розмаїтості і є певним центром, навколо якого обертаються події: буття існує в осягненні розумом.

Авторський поділ твору за розташуванням мідного квінтету дає підстави для пошуків відповідних розділів у драматургії твору. Зауважимо, що такі розділи не завжди збігаються з технічними поділами програмування нотного тексту, хоча і пов'язані з ними певною логікою. Перший розділ, або, як його називає автор, «відкриття твору» [8] є сольним фортепіанним фрагментом, програмованим на комп'ютері IBM 7090 Вандомської площі, про що Я. Ксенакіс пише у передмові до партитури твору. Його музична тканина створена з використанням теорії імовірності. Їй властива несподіваність у послідовності окремих нот, інтервалів акордів, регістрів та нюансів, а також «терпка» поліритмія квінтолей та секстолей верхнього та нижнього регістрів.

Згадуваний вище дослідник творчості Я. Ксенакіса С. Фомопулос називає однією з характерних рис стилістики фортепіанних творів композитора наявність двох типів динаміки: контрастної «пуантилістичної», зауважуючи, що таку динаміку композитор застосовує, починаючи з твору «*Eonta*», та однорідної. «*Eonta*» є яскравою ілюстрацією подібних динамічних варіантів¹. Кількість означень динаміки в окремих фрагментах твору досягає рекордних показників. До прикладу, у двадцять другого такті піаніст має відтворити понад 30 її градацій. До того ж при загальній строкатості динаміки фортепіанний вступ має істотне динамічне зростання за рахунок значних поривчастих динамічних сплесків. Після кульмінації (тридцятий такт) «рчище» фортепіанного викладу значно розріджується і звужується.

З шістдесят восьмого такту у фортепіано відновлюється активність, а з сімдесят сьомого — якісно міняється фактура: вона розріджується і поляризується у крайній регістри.

Під риторичні заяви фортепіанної партії учасники квінтету прямують у напрямку рояля і вишиковуються «уздовж його струн» позаду інструмента. У третій сцені *буття* набуває несподіваних проявів: фактура духових

інструментів вражає поєднанням репетицій на *staccato* з пульсуючою поліфонічною динамікою.

Із 230-го такту у партії соліста відновлюється фактура, написана із використанням програмування на паризькому комп'ютері IBM 7090, яка вже була присутня у його партії на початку твору. Проте наразі вона супроводжується видовженими репліками труб і тромбонів, а з 246-го такту — об'єднаним звучанням всього квінтету. На відміну від викладу партії фортепіано, виклад партій квінтету у цьому епізоді якісно не змінюється, а лише динамізується за рахунок вібрацій на *crescendo* окремих нот духових інструментів.

У 305–309-х тактах квінтет повертається на ліву сторону сцени і знову ненадовго розміщується позаду рояля. На початку наступного епізоду, або шостої «сцени» твору, на всі акордові репліки партії фортепіано квінтет відповідає категоричними одноставними акордами.

Фортепіанна партія майже відсутня у сьомому розділі «*Eonta*», під час якого музиканти квінтету рухаються в означеній композитором «зоні променаду». Натомість в останньому, дев'ятому, розділі, коли музиканти повертаються на праву сторону сцени, партії піаніста і квінтету задіяні однаково інтенсивно.

Закінчення твору символічно відображає філософський постулат Парменіда про «небуття»: після «виходу зі сцени подій» партії фортепіано (вона не бере участі у творі від 463-го і до останнього — 481-го такту) партія квінтету духових застигає на місці і також «припиняє своє існування»: буття можливе тільки тоді, коли розум може його осягнути.

Застосування в «*Eonta*» принципів символічної музики забезпечило адекватне втілення ключової філософської ідеї і відображення головних філософських категорій, які окреслені назвою твору, у його структурах та драматургії. Символічні композиційні методи вказують слухачеві «*Eonta*» на реальне *буття* завдяки звуковим символам і конструкціям, які мають активізувати інтелектуальний та емоційний досвід. Водночас композитор позбувається ефемерності суб'єктивного сприйняття і суб'єктивного досвіду, скориставшись науковими досягненнями людства, зокрема новітніми комп'ютерними технологіями. Таким чином, він підіймається над парадоксальністю вчення Парменіда, не заперечуючи його основних положень. Музичне вирішення проблеми «буття» в «*Eonta*» є у певному сенсі не менш досконалим і універсальним ніж, власне, філософське, що належить автору першооснови твору.

При всій умовності нотного тексту, оркестровка і співвідношення оркестрових партій іншого твору Я. Ксенакіса — Другого фортепіанного концерту «*Synaphai*» — також свідчать про трагічне закінчення: партія соліста втрачає провідні позиції і врешті зникає під «набат» групи ударних, які несподівано з'являються з місією завершити твір.

Подібність трагічного завершення «*Synaphai*» до майже аналогічного за емоційним навантаженням фінального зображення «небуття» твору «*Eonta*»

¹ Дослідник вказує на присутність таких видів динаміки у тактах 35–38 та 109–112 твору «*Evryali*» [7, с. 2–3].



2. Обкладинка IV компакт-диску записів симфонічних творів Я. Ксенакіса («Erikthton», «Ата», «Акарата», «Криноїди») у виконанні Люксембурзького симфонічного оркестру під керівництвом А. Томайю, соліст — Хіроакі Оої, 2004

викликає питання про біографічну парадигматику творів Я. Ксенакіса. Пережитий досвід перебування на межі життя та смерті і наслідки поранення, про які щоразу нагадувало йому дзеркало, як бачимо, неодноразово відбиваються у змісті його музики. Подальше одужання, захист дисертації на нелегальному становищі, втеча і 10 років творчого становлення, які, врешті призвели до всесвітньої слави, не викреслили з пам'яті Я. Ксенакіса цього важкого спогаду. «Невідпрацьований гештальт» виразно відтворився у трагізмі «Eonta» моделюванням переходу до небуття та у знищенні зав'язків героя із життям у «Synaphai».

І надалі фортепіанні концерти спонукатимуть композитора для психологічного самозаглиблення і самоаналізу. Своєрідно відбиваються в їхніх сюжетах особливості його життя у відриві від батьківщини. Ментальні, комунікаційні проблеми і, передусім, національне самоусвідомлення створюють психологічну парадигму для появи ознак подвійної сутності у героїв Другого та Третього фортепіанних концертів Я. Ксенакіса. Характерно, що в усвідомленні проблем життя та смерті він оминає християнство, яке вважає руйнівним для грецького етносу, і занурюється у міфологію. Міфологічні архетипи самопороджених напівлюдей — автохтонних мізантропів (μισάνθρωποι) — якнайбільш відповідають його власній психологічній парадигмі дуальності суспільного усвідомлення. Він не перестає бути греком, але стає французьким архітектором і композитором. Як і в попередньому випадку з символікою проблеми буття, прояв дуальної психологічної парадигматики Я. Ксенакіса не є одиничним у його творах і вражає появою у Другому та Третьому фортепіанних концертах героїв з подвійною сутністю — Еріхтона та Кегропса. Зазначимо, що у згаданих творах фортепіано є інструментом самовираження, роль якого тотожна ролі автора.

Не менш ніж згадувана вище «Eonta» вражає аудиторію незвичною художньо-образною сферою Другий

концерт Я. Ксенакіса для фортепіано з оркестром «Erikthton» (Іл. 2). Твір написаний 1974 року. Його програмна назва запозичена з докласичної грецької міфології. Концерт присвячений міфічному царю Ерехтею (грецьк. *Ἐριχθόνιος*), який, силою здобувши престол, запровадив в Аттиці культ Афіни і встановив дерев'яну статую богині у міському Пантеоні. Саме його йменням, як відомо, названий один із храмів афінського Акрополю — Ерехтеон. Не виключено, що мотив захоплення престолу був важливим для Я. Ксенакіса у зв'язку з уже згадуваними подіями новітньої грецької історії 1967–1974 років.

Інтонаційне «тло» оркестрового супроводу у сполученні з рельєфним інтервальним «логосом» партії соліста є красномовним посиланням на давньогрецьке музичне мислення. Такий виклад цілком відповідає архаїці сюжету і надає твору особливих індивідуальних рис. Перед слухачем ніби розгортається панорамний міфологічний сюжет вазопису, де герой представлений у моменти найтяжчих випробувань, посланих богами. Натомість сюжет про царя-напівлюдину, що за міфом народився від сім'я Гермеса, кинутого Афіною на землю, у сучасному трактуванні Я. Ксенакіса набуває значення Гайдеггерівської «вкнутості у буття» і є відображенням його власної долі: грека, народженого у Румунії, понівеченого і засудженого на батьківщині, втікача і, врешті *self made man* — людини, яка, попри всі обставини, створила себе сама. Питання, означене М. Гайдеггером, Я. Ксенакіс подає у вигляді міфологеми, натомість архетип «кидання у буття» відображений у музичній площині через драматичну колізію взаємин соліста та оркестру. «У вкиданні себе на можливість буття вже передбачене розуміння буття», — пише М. Гайдеггер у праці «Час та буття», де тлумаченню основної філософської категорії присвячений окремий розділ (параграф 31) [12, с. 147]. Відповідно, спосіб буття героя Я. Ксенакіса і його власного «стає зрозумілим» через усвідомлення випадковості своєї появи у цьому бутті.

«Падінню та киданню у світ» присвячений тридцять восьмий параграф «Буття та часу», де заявлена проблема тлумачиться як «розчинення у бутті один з одним» [12, с. 175]. Натомість «присутність як розуміння», ще один з параграфів праці «Буття і час», дотичний до творчості Я. Ксенакіса, зокрема до твору «Eonta», є розвитком ідей Парменіда. Отже, завдяки філософії М. Гайдеггера бачимо концептуальні зв'язки між «Eonta» та концертом «Erikthton», які пояснюють логіку послідовності появи цих творів.

Висновки. Я. Ксенакіс знаходить у міфологічних образах аналогії з власним психологічним архетипом і з сучасним філософським вченням. Образна поліфонічність його творів породжена внутрішньою діалогічністю, яка набуває форм жорстокого протистояння. Такі риси притаманні фортепіанним концертам Я. Ксенакіса, де внутрішній антагонізм набуває рис постійного максимального напруження, змінюючи лише численні форми і прояви. Втім, жодна з комп'ютерних програм, які використовує композитор, не спроможна відтворити розв'язання такого конфлікту, хоча цілком імовірно, що він і не прагнув цього.

Література

1. *Barnet-Calvet A.-S.* De l'ubiquité poétique dans l'œuvre de Iannis Xenakis — espace, temps, musique, architecture // *Journal of music Intersection*. Vol. 29. Issue 2. 2009. pp. 9–51.
2. *Chrissochoidis I., Houliaras S., Mitsakis C.* Set theory in Xenakis' *Eonta* // *Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis (Athens, May 2004)* / ed. M. Solomos, A. Georgaki, and G. Zervos. Paris: Centre de recherche Informatique et Création Musicale. p. 241–249. URL: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/166688/1/Set%20theory%20in%20Xenakis'%20EONTA.pdf> (access date: 01.05.2020).
3. *Da Silva Santana H. M.* L'orchestration chez Iannis Xenakis: l'espace et le rythme, fonctions du timbre. Thèse de Doctoral Dissertation, Université de Paris IV: ANRT, 1998. 461 p.
4. *Matossian N.* Xenakis. London: Kahn & Averill, 1986, Taplinger Pub. Co (1986). 271 p.
5. *Montague E.* The limits of logic: structure and Aesthetics in Xenakis' Herma. Armherst: University of Massachusetts, 1995.
6. *Russell P.* Letter from Europe // *Transition*. 1964. No. 17. p. 52
7. *Thomopoulos S. Evryali* and the arborescences: Graphic representation as a tool for pianists in the work of Iannis Xenakis // *Proceedings of the Xenakis International Symposium* Southbank Centre, London, 1–3 April 2011. URL: <https://www.gold.ac.uk/media/documents-by-section/departments/music/07.2-Sefanos-Thomopoulos.pdf> (access date: 24.04.2020).
8. Xenakis. *Eonta*. Paris: Boosey & Hawkes, 1967. 80 p.
9. *Xenakis I.* Arts/Science, Alliances. Tournai: Casterman, 1979. 151 p.
10. *Xenakis I.* Musiques Formelles. Paris: Editions Stock, 1981. 261 p.
11. *Xenakis I.* La musique de l'architecture. Marseille: Editions Parenthèse, 2006. 443 p.
12. *Хайдеггер М.* Бытие и время / пер. В. Бибихина. Москва: Ad marginem, 1997. 451 с.
13. *Хайдеггер М.* Парменид: (Лекции 1942–1943 гг.). Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2009. 384 с.

References

1. *Barnet-Calvet A.-S.* De l'ubiquité poétique dans l'œuvre de Iannis Xenakis — espace, temps, musique, architecture // *Journal of music Intersection*. Vol. 29. Issue 2. 2009. pp. 9–51.
2. *Chrissochoidis I., Houliaras S., Mitsakis C.* Set theory in Xenakis' *Eonta* // *Proceedings of the International Symposium Iannis Xenakis (Athens, May 2004)* / ed. M. Solomos, A. Georgaki, and G. Zervos. Paris: Centre de recherche Informatique et Création Musicale. p. 241–249. URL: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/166688/1/Set%20theory%20in%20Xenakis'%20EONTA.pdf> (access date: 01.05.2020).
3. *Da Silva Santana H. M.* L'orchestration chez Iannis Xenakis: l'espace et le rythme, fonctions du timbre. Thèse de Doctoral Dissertation, Université de Paris IV: ANRT, 1998. 461 p.
4. *Matossian N.* Xenakis. London: Kahn & Averill, 1986, Taplinger Pub. Co (1986). 271 p.
5. *Montague E.* The limits of logic: structure and Aesthetics in Xenakis' Herma. Armherst: University of Massachusetts, 1995.
6. *Russell P.* Letter from Europe // *Transition*. 1964. No. 17. p. 52
7. *Thomopoulos S. Evryali* and the arborescences: Graphic representation as a tool for pianists in the work of Iannis Xenakis // *Proceedings of the Xenakis International Symposium* Southbank Centre, London, 1–3 April 2011. URL: <https://www.gold.ac.uk/media/documents-by-section/departments/music/07.2-Sefanos-Thomopoulos.pdf> (access date: 24.04.2020).
8. Xenakis. *Eonta*. Paris: Boosey & Hawkes, 1967. 80 p.
9. *Xenakis I.* Arts/Science, Alliances. Tournai: Casterman, 1979. 151 p.
10. *Xenakis I.* Musiques Formelles. Paris: Editions Stock, 1981. 261 p.
11. *Xenakis I.* La musique de l'architecture. Marseille: Editions Parenthèse, 2006. 443 p.
12. *Haydegger M.* Byitie i vremya / per. V. Bibihina. Moskva: Ad marginem, 1997. 451 с.
13. *Haydegger M.* Parmenid: (Lektsii 1942–1943 gg.). Sankt-Peterburg: Vladimir Dal, 2009. 384 s.

Riabchun I.**Approaches to Analysis of the Piano Works by Iannis Xenakis**

Abstract. Different approaches to the analysis of Iannis Xenakis' music have been studied by the example of his work *Eonta* (1963–1964) for piano and brass quintet, First Concert for piano and symphonic orchestra *Synaphai* (1969) and Second Concert for piano and symphonic orchestra *Erikthton* (1974). An alternative method of studying Xenakis' works based on the analysis of the experience of decoding computer programs typical for composer's works studying has been proposed. An important feature of the investigation is an application of psychological analysis in studies of mythological plots of works, linked with the ancient Greek titles of the works by I. Xenakis along with comparative, phenomenological historical, musical analysis and statement of the computer programs' use. As the result of alternative method of analysis, for the first time in musicology, new, tragic aspects of I. Xenakis' personality, reflected in his works, were revealed. The phenomenon identified by M. Heidegger as "throwing into being" is presented in Xenakis' work, in a form of mythology; the archetype being reflected in the music composition through the dramatic collision of the relationship between the soloist and the orchestra. Established conceptual link between the music of the composer and the philosophy of M. Heidegger gives a new viewpoint on the work of Xenakis.

Keywords: musical avant-gardism, music by Iannis Xenakis, piano concert of 20th century, mythologem, archetype, biographical paradigm, historical context, musical drama.

Рябчун И. В.**Особенности анализа фортепианных произведений Янниса Ксенакиса**

Аннотация. Особенности анализа работ Янниса Ксенакиса изучаются на примере его произведения для фортепиано и квинтета медных «Еонта» (1963–1964), Первого концерта для фортепиано с симфоническим оркестром «Синафай» (1969) и Второго Концерта для фортепиано с симфоническим оркестром «Ерихтон» (1974). На основе опыта дешифровки компьютерных программ, типичного для изучения произведений Я. Ксенакиса, предлагается альтернативный способ исследования произведений композитора. Наряду с констатацией использованных в процессе композиции компьютерных программ применяется музыкальный, сравнительный, феноменологический, а также исторический анализ. Впервые в музыковедении обнаружена концептуальная связь между музыкой Я. Ксенакиса и философией М. Хайдеггера. Феномен, идентифицированный немецким философом как «вбрасывание в бытие», представлен во втором фортепианном концерте Я. Ксенакиса в виде мифологема и соответствующего архетипа, отраженного в музыкальной плоскости через драматическое столкновение персонифицированных отношений между солистом и оркестром. Установление концептуальных связей между музыкой композитора и философией М. Хайдеггера дает новый взгляд на творчество Я. Ксенакиса.

Ключевые слова: музыкальный авангардизм, музыка Янниса Ксенакиса, фортепианный концерт XX века, мифологема, архетип, биографическая парадигма, исторический контекст, музыкальная драма.