



*Стоянова Анна Викторовна*  
преподаватель кафедры аналитического музыкознания  
Российской академии музыки им. Гнесиных (г. Москва)  
[netochka31@inbox.ru](mailto:netochka31@inbox.ru)

## **О ПРОБЛЕМЕ ПЕРИОДИЗАЦИИ ЭЛЕКТРОАКУСТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Я. КСЕНАКИСА**

Систематизация и обобщение – естественный этап в исследовании любого явления. В музыковедении данная проблема остро проявляет себя при описании эволюционного пути как целого музыкального направления, так и отдельно взятого композитора. Существует огромное количество публикаций, которые словно наносят «на кальку чертеж истории» [1,11], – таким сравнением М. С. Друскин характеризовал задачу периодизации.

Для определения вех в единой линии развития используются различные методы и критерии. Например такие, как прослеживание изменений философско-мировоззренческих позиций, художественно-творческого мышления или эстетико-стилевых предпочтений. Кроме этого точками разделения могут служить знаковые произведения либо географические привязки<sup>1</sup>. В зависимости от изначально выбранного ракурса меняются и сами границы периодов. Отсюда такое множество взглядов на путь одного и того же композитора.

---

<sup>1</sup> см. подробнее [3]

Задачи данной статьи состоят в сравнении подходов к периодизации электроакустического творчества одного из ярчайших представителей послевоенного авангарда – Янниса Ксенакиса (1922–2001), и в выведении обобщающей периодизации.

Композитор интересен тем, что он в самом начале творческого пути фактически predetermined дальнейший вектор исследования своих сочинений. М. Дубов справедливо заметил, что «большинство своих принципиальных идей Ксенакис изложил в статьях конца 50-х – начала 60-х годов и вышедшей в 1963 году как итог этих лет книге *Musiques Formelles* [...]. Все дальнейшие годы – и новые произведения, и новые книги и статьи, и компьютерные разработки – были развитием и исследованием всего комплекса идей, выплеснувшихся в начале творческого пути» [2, 24–25].

В монографии Н. Матосян, написанной еще при жизни композитора, также выделяется эта книга как важнейшая точка в творческой эволюции. Несмотря на свой общий повествовательный характер, монография Н. Матосян также педализует на технической систематизации сочинений, внося возможность классификации и по жанровой принадлежности: выделяются мультимедийные спектакли – Политопы. Особая роль отводится анализу *Metastaseis*. Это сочинение, наряду с книгой «Формализованная музыка», считается вехой в признании композитора мировой общественностью.

Уже после смерти Ксенакиса периодизацию по критериям художественно-творческого мышления, то есть по методам построения композиции, продолжили Дж. Харли [4] и М. Дубов [2]. И если труд Харли можно рассматривать как «путеводитель с пояснениями» по творчеству, то в более поздней диссертации М. Дубова предложено деление на условные пять периодов, очерченные временными рамками:

- Ранний «бартоковский» – до 1954 года.
- Алгоритмический период (с 1954). Наиболее значительные произведения этого времени – *Pithoprakta*, *Achorripsis*, *Herma*, *Eonta*,

Oresteia, Nomos Alpha, Nuits, группа сочинений ST, Polytope de Montreal, ряд электронных композиций.

- Морфологический период (с конца 60-х) – изобретение техники «арборесценций». Сочинения Anaktoria, Persephassa, Synapha'i, Mikka, Evryali, Cendrees, Phlegra, N'Shima.
- Структурный период (с конца 70-х) открытие техники «полигональных вариаций». Сочинения Jonchaies, Pleiades, Palimpsest, Dikhthas, Ai's, Mists, Kombo'i, Shaar, Tetras, Thallein.
- Синтетический период (с середины 80-х годов). Сочинения: Vile de Goree, Horos, Jalons, Ata, Rebonds, Echange, Dox-Orkh, S.709.

Таким образом, в периодизации всего творчества Ксенакиса главенствует деление с позиции метода-техники построения композиций. Однако, несмотря на это, к периодизации электроакустического наследия до сих пор нет единого подхода.

Этот факт удивляет тем, что сам композитор подчеркивал важность этого течения как в своем творчестве, так и развитии музыки в целом. В своей автобиографии 1980-го года он писал: «Весь мой опыт последних лет привел меня к убеждению, что будущее музыки сопряжено с развитием современных технологий. Это повлияет и на то, как мы создаем, и на то, как мы слушаем музыку [...]. Это не подлежит сомнению. Благодаря технологиям музыка прошлого, так же, как и музыка грядущего, будет той музыкой, которой еще никто и никогда не слышал» [10]. Более того, большая часть этого позднего повествования о своем творчестве и жизни посвящена именно рассмотрению возможностей компьютерных технологий. Композитор ставит в один ряд по значимости исполнение *Metastaseis* и свое вхождение в группу *Musique Concrète (GRM)*<sup>2</sup>, в которой он под руководством П. Шеффера сделал первые шаги как композитор-электроакустик, руководствуясь эстетикой конкретной музыки. Среди

---

<sup>2</sup> В студии работали с записанными звуками, отделенных от своего источника и контекста, создавая композиции через манипуляции с пленкой.

прочего выделяет мультимедийный спектакль *Diatore*, который состоит из свето-цветового шоу, литературного сценария, специально разработанного павильона и электроакустической композиции, объединяющей все пласты действия.

Еще при жизни Ксенакиса Рональд Сквиббс отмечал значимость достижений технического прогресса для его творчества. В первой главе монографии «Аналитический подход к музыке Ксенакиса: исследования недавно написанных сочинений» [8] ученый делит путь композитора на два периода. 40–50-е годы он рассматривает через призму влияния О. Мессиана, Ле Корбюзье, П. Шеффера и Э. Вареза, а с 60-х уже говорит о композициях, созданных с помощью компьютерного расчета<sup>3</sup> в собственной студии – СЕМАМу<sup>4</sup>. Тем самым он доносит до читателя то, что именно с этого времени у Ксенакиса начался зрелый самостоятельный период. Стоит заметить, что знаковые электроакустических сочинения, в том числе упомянутый нами *Diatore*, созданы композитором именно в этой студии.

Волна в изучении этой ветви наследия Ксенакиса поднялась уже после смерти композитора: Международные музыковедческие симпозиумы, проведенные университетами Кёльна (2009) и Парижа (2012), посвященные электроакустическим сочинениям композитора, а также доклады, связанные с электроакустикой в рамках конференций по творчеству композитора в целом (Афины 2005, Лондон 2011).

К 2000-ому году относится первая опубликованная периодизация. Николас Валсамакис в статье «Эстетика и техника в электроакустической музыке Я. Ксенакиса» [9] группирует 16 сочинений (по каталогу Salabert 1997) таким образом:

---

<sup>3</sup> В 1966 композитор открыл свою студию ЕМАМу (Équipe de Mathématique et Automatique Musicales) – студия математики и автоматизации в музыке.

<sup>4</sup> Центр ЕМАМу в 1972 году укрупнили и переименовали в СЕМАМу (Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales) – Центр изучения математики и автоматизации в музыке.

<ul style="list-style-type: none"> <li>Магнитофонные манипуляции (конкретные и синтетические звуки):               <ul style="list-style-type: none"> <li>а) композиции студии GRM: конец 50-х – начало 60-х:</li> </ul> </li> </ul>	
	Diamorphoses (1957) Concret PH (1958) Analogique B (1958-1959) Orient-Occident (1960) Bohor (1962)
<ul style="list-style-type: none"> <li>б) композиции света и звука: конец 60-х – 70-е:</li> </ul>	
	Hibiki-Hana-Ma (1969) Persepolis (1971) Polytope de Cluny (1972) La Legende d'Eer (1977) Mycenae Alpha (1978) Kraanerg (1968-1969)
<ul style="list-style-type: none"> <li>Произведения компьютера UPIC: конец 70-х – 80е</li> </ul>	
	Mycenae Alpha (1978) Pour la Paix (1981) Tauhiphanie (1987) Voyage absolu des Unari vers Andromede(1989)
<ul style="list-style-type: none"> <li>Произведения программы GENDYN (начало 90-х)</li> </ul>	
	Gendy3 (1991) S.709 (1994)

Во-первых, обращает на себя внимание то, что Mycenae Alpha рассмотрено двояко: и в периоде магнитофонных манипуляций, и в периоде произведений для UPIC. Сочинение, действительно, создано на компьютере UPIC, однако оно не имеет ничего общего с магнитофонными манипуляциями. Если же учитывать то, что это сочинение реализовывалось как часть мультимедийного проекта (то что Валсамакис называет «композиции света и звука»), то нужно учесть и то, что сочинения Concret PH, Tauhiphanie и Voyage absolu des Unari vers Andromede также были представлены как составляющие красочных шоу. Кроме того, Kraanerg – это музыка к балету, а Pour la Paix – радиоспектакль.

Стоянова А.В. О проблеме периодизации  
электроакустического наследия Я. Ксенакиса

Таким образом, Валсамакис сделал периодизацию, исходя из технологических характеристик <sup>5</sup>, но внес путаницу жанровой характеристикой некоторых сочинений.

В 2002 году появилась еще одна периодизация, принадлежащая Джеймсу Харли [5]. Она включила в себя 21 произведение, он рассмотрел в ней эскизы электроакустических композиций и сочинения, отсутствующие в официальном списке (помечены – \*):

Конкретная музыка (конец 50-х – начало 60-х)	Diamorphoses (1957) Concret PH (1958) Analogique B (1958-59) Orient-Occident (1960) Vasarely (1960) Formes rouges (1961)* Bohor (1962)
Микстовые композиции (середина-конец 60-х)	Polytope de Montreal (1967) Kraanerg (1968-1969) Hibiki-Hana-Ma (1969)
Мультимедийные композиции (70-е)	Persepolis (1971) Polytope de Cluny (1972) La Legende d'Eer(Le Diatope) (1977)
UPIC (конец 70-х–80-е, конец 90-х)	Mycenae Alpha (Polytope de Mycene) – (1978) Pour la Paix (1981) Taurhiphanie (1987) Voyage Absolu des Unari vers Andrombde (1989) Erod (1997)*
Стохастический синтез (начало 90-х)	GENDY301 (1991)* GENDY3 (1991) S.709 (1994)

<sup>5</sup> Имеется в виду технология с помощью которой сделана композиция: то ли это компьютер, то ли это программа, то ли это манипуляция с пленкой.

Данная периодизация построена по хронологическому принципу<sup>6</sup>. В ней есть совпадающие разделы с периодизацией 2000-го года. Так, «Композиции студии GRM» названы «Конкретная музыка», и «Произведения программы GENDYN» – «Стохастический синтез». В данном случае можно говорить о синонимичности, так как GRM – студия конкретной музыки, а программа GENDYN генерирует звуки через динамический стохастический синтез.

Существенное различие вносит раздел «Микстовые композиции». Ими называют сочинения, которые требуют одновременного звучания необработанных акустических инструментов и записанных звуков. В связи с этим возникает множество вопросов. Так, *Hibiki-Nana-Ma* не имеет никакого другого вида исполнения, кроме пленки с обработанными звуками. В то время как *Pour la Paix* предполагает использование живого хора и чтецов, композиция *Analogique B* имеет еще свою вторую часть *Analogique A*, написанную для струнного квартета, и сам Ксенакис мыслил их как единое сочинение – *Analogiques A&B*. Спорным остается внесение *Polytope de Montreal* в список электроакустических сочинений вообще, так как это сочинение представляет собой запись четырех академических ансамблей без какой-либо обработки в дальнейшем<sup>7</sup>. Подобные вопросы относятся и к *Vasarely*. Видимо, Дж. Харли имел в виду здесь саундтрек к одноименному фильму<sup>8</sup>. Однако для его озвучивания Ксенакис использовал вполне традиционный состав (флейта пикколо, валторна, виолончель и ударные), а саму композицию назвал *Neg-Ale*. Данная неточность, скорее всего, возникла по причине соседства с *Formes rouges* – саундтреком к также одноименному анимационному фильму Петра Камлера, который, действительно, создан в рамках электроакустики.

---

<sup>6</sup> Единственное исключение составляет композиция спорного авторства – *Erod*.

<sup>7</sup> На официальном сайте, посвященном творчеству Я. Ксенакиса это произведение рассматривается в категории «произведения для оркестра» URL : [http://www.iannis-xenakis.org/xen/works/genres/genre\\_04.html](http://www.iannis-xenakis.org/xen/works/genres/genre_04.html)

<sup>8</sup> Короткометражный фильм *Vasarely* создан режиссерами П. Кассовицом и Е.Сабо на основе выставки художника оп-арта В. Вазарели

Стоянова А.В. О проблеме периодизации  
электроакустического наследия Я. Ксенакиса

Помимо прочего в данной периодизации по-прежнему открытым остается вопрос мультимедийных спектаклей, отнесенных в разные группы. Так, периодизация Харли, несмотря на широкий охват творчества Ксенакиса, имеет некоторые неточности

Одной из последних известных концепций стала систематизация Макиса Соломоса<sup>9</sup>:

Конкретная музыка (конец 50-х– начало 60-х)	Diamorphoses (1957) Concret PH (1958) Analogique A&B (микстовое) (1958-1959) Orient-Occident (саундтрек и конкретная композиция) (1960) Bohor (1962)
Сочинения предназначенные для политопов и балета (конец 60-х – 70-е)	Kraanerg (микстовое) (1968-1969) Hibiki-Hana-Ma (1969) Persépolis (1971) Polytope de Cluny (1972) La Légende d'Eer (1977)
Электронные сочинения UPIC (конец 70-х – 80-е)	Muscènes alpha (может быть рассмотрен как музыка для Политопа) (1978) Pour la Paix (микстовое) (1981) Taurhiphanie (1987) Voyage absolu des Unari vers Andromède (1989)
Электронные произведения, выполненные в GENDYN (начало 90-х)	Gendy3 (1991) S.709 (1994)

Он в 2013 году опубликовал периодизацию тех же 16-ти сочинений, что Валсамакис, однако использовал опыт Дж. Харли, и выделил не «Мультимедийные композиции», а «Сочинения, предназначенные для политопов и балета», что, безусловно, является более верной

<sup>9</sup> Solomos, M. Notes sur la musique mixte de Xenakis. Submitted on 7 Jan 2013 (написана 2012) - URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00769909>



характеристикой композиций. Сам Ксенакис не применял названия «политоп» к свето-звуковым спектаклям *Taurhiphanie* и *Voyage absolu des Unari vers Andromède*. Кроме того, данная систематизация более гибкая, она включает пояснения по поводу типа композиции (микстовая) или в каком разделе еще может быть рассмотрена, не создавая путаницы в самой периодизации.

Стоит заострить внимание на применении термина «электронные» к сочинениям, которые с твердостью можно назвать «компьютерными». Это, казалось бы, несущественное уточнение, принципиально. Электронная музыка в академической музыке может трактоваться также, как и конкретная, с позиции небольшого периода развития музыки в начале 50-х годов, построенной по определенным эстетическим критериям и с помощью ограниченных средств.

Сравнивая имеющиеся периодизации, мы можем выделить несколько общих для них всех идей, что говорит об универсальности. Все три концепции выделяют период *конкретной музыки* (конец 50-х – начало 60-х), период *UPIC* (конец 70-х – 80-е) и период *GENDYN* (начало 90-х). Единственным, и самым существенным, отличием всех периодизаций является характеристика отрезка 60-х – 80-х годов. Все дело в том, что до этого периода и после него исследователи применяли критерий технологический, то есть с помощью каких устройств сделана композиция и в какой эстетике, а к периоду 60-х – 80-х годов они почему-то пытаются применить критерий жанра. Данное смешение нескольких подходов не дает возможности дать точной периодизации, так как сочинения «просеиваются через несколько разноплановых сит».

Как нам кажется, для периодизации электроакустических композиций Ксенакиса стоит применить единый подход. Самым верным из критериев будет технологический, о чем и свидетельствуют все три периодизации. Его необходимо сблизить с географическими привязками, что для

Стоянова А.В. О проблеме периодизации  
электроакустического наследия Я. Ксенакиса

электроакустики будет не что иное как студии, в которых работал Ксенакис. Именно инструментарий студий диктовал композитору способы работы со звуком и построение композиции в целом.

Исходя из этого мы можем предложить такую периодизацию:

Период конкретной музыки (студия GRM) (конец 50-х – начало 60-х)	Diamorphoses (1957) Concret PH (1958) Orient-Occident (1960) Bohor (1962)
Период конкретно-электронно-компьютерной музыки (студии NHK, Acousti Studio и SEMAMu) конец 60-х – 70-е	Analogique A&B (1958-1959) Kraanerg (1968-1969) Persépolis (1971) Polytope de Cluny (1972) La Légende d'Eer (1977)
Период компьютерной музыки (студия SEMAMu (Les Ateliers UPIC) (конец 70-х – начало 90-х)	Mycènes alpha (1978) Pour la Paix (1981) Taurhiphanie (1987) Voyage absolu des Unari vers Andromède (1989) Gendy3 (1991) S.709 (1994)

Первый период (конец 50-х – начало 60-х) – конкретной музыки – связан со студией GRM. Материалом для композиций становились записанные шумы и различные ударные инструменты, в том числе экзотические. Ксенакис был нацелен на создание звуковых облаков разной плотности, стараясь преодолеть дискретность восприятия отдельно записанных звуков, что стало причиной разногласий с П. Шеффером и дальнейшим выходом из GRM.

Второй период (конец 60-х – 70-е) – конкретно-электронно-компьютерной музыки – можно назвать «периодом скитаний»: он работал в студиях NHK, Acousti Studio и SEMAMu. Новшество этого времени – применение компьютера и цифро-аналогового преобразователя. Эти устройства открыли двери в цифровой синтез звука и новые горизонты его

пространственного распределения, создав условия для автоматизированных представлений. В эти годы Ксенакис создает мультимедийные спектакли-политопы, включающие гармоничное сочленение пластов музыки, света-цвета, текста и ландшафта-архитектуры. Базовым материалом для композиций по-прежнему выступают записанные звуки, но, помимо ударных, они включают звуки симфонического оркестра. Итогом тембратворчества можно назвать применение генерированных и записанных звуков в рамках одной композиции, то есть смешение технологий конкретной, электронной и компьютерной музыки.

Третий период (конец 70-х – начало 90-х) – компьютерной музыки – связан с работой Ксенакиса в собственной студии СЕМАМу. Результатом его исследований стали изобретенные им система графического ввода компьютера URIC и компьютерная программа динамического стохастического синтеза звука GENDYN.

Данная систематизация также идет в хронологии, однако есть одно небольшое смешение. Так сочинение *Analogique A&B* (1958–1959) дается во втором периоде, это продиктовано тем, что пленка этого микстового сочинения сделана на студии Г. Шерхена, устроенной по образцу электронной студии WDR, и его нельзя отнести в работы студии GRM.

Периодизация, построенная по принципу географических привязок, дает возможность проследить изменения инструментария (магнитофонов, генераторов, программного обеспечения и так далее), которые в период зарождения электроакустической музыки были главными и ограничением, и стимулом одновременно в создании сочинений. Что же касается критерия жанровости, то он произведен.

Необходимо сказать несколько слов о соотношении общей периодизации творчества, основанной на критерии изменения художественно-творческого мышления, и географической электроакустической периодизации. Находки инструментальной музыки нашли свое отражение в электроакустической

музыке. Эту мысли сформулировал М. Соломос так: «Это правда, что Лигети, Штокхаузен и Берио в 1950-х годах, создавая электроакустические сочинения, открыли совершенно новые способы создания музыки в целом, и применяли их в своих последующих инструментальных сочинениях. Но Ксенакис больше похож на Вареза, который писал радикально новую музыку до знакомства с новыми технологиями, музыку, которая не состоит из звуков, а создает звук. Ксенакис развивал эту концепцию в оркестровых сочинениях (1954 – *Metastaseis* и 1956 – *Pithoprakta*) до появления своих первых электроакустических опытов (1957 – *Diamorphoses*)» [6,254]. При этом можно подчеркнуть и то, что компьютерные возможности позволяли более быстро и точно создавать инструментальные композиции, воплощать математические концепции в звуке. Об этом может свидетельствовать монография 1996 Р. Сквиббса, в которой он выделил студию СЕМАМу как платформу для самостоятельных сочинений композитора.

#### Литература:

1. Друскин, М. С. Исследования: воспоминания / М. С. Друскин. – Л. : Советский композитор, 1977. – 268 с.
2. Дубов, М. Э. Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Михаил Эмильевич Дубов. – М., 2008. – С. 24-25.
3. Шитникова, Р. Г. Периодизация как теоретическая проблема (на примере творчества композиторов нововенской школы) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – № 22-2. – С. 138-148
4. Harley, J. Xenakis. His Life in Music / J. Harley. – N. Y. : Routledge, 2004. – 279 p.

5. Harley, J. The Electroacoustic Music of Iannis Xenakis / J. Harley // Computer Music Journal (In Memoriam Iannis Xenakis). – 2002. – vol. 26, №1. – P. 33-57.
6. Solomos, M. Notes sur la musique mixte de Xenakis. Submitted on 7 Jan 2013 (написана 2012) - URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00769909>
7. Solomos, M. The Unity of Xenakis's Instrumental and Electroacoustic Music: The Case for "Brownian Movements" / M. Solomos // Perspectives of New Music. – 2001. – Vol. 39. – № 1. – P. 244 – 254.
8. Squibbs, R. An analytical approach to the music of Iannis Xenakis: studies of recent works: PhD Thesis / Ronald James Squibbs. – New Haven: Yale University, 1996. – Available at: [http://www.academia.edu/3529899/An\\_analytical\\_approach\\_to\\_the\\_music\\_of\\_Iannis\\_Xenakis\\_studies\\_of\\_recent\\_works](http://www.academia.edu/3529899/An_analytical_approach_to_the_music_of_Iannis_Xenakis_studies_of_recent_works)
9. Valsamakis, N. Aesthetics and Techniques in the Electroacoustic Music of Iannis Xenakis / N. Valsamakis // Journal of the hellenic diaspora. – 2000. – Vol. 26. – P.7-58.
10. Xenakis, I. Autobiographical sketch [Electronic source] / I. Xenakis. – 1980. – Available at : <http://www.iannis-xenakis.org/xen/bio/biography.html>