

На правах рукописи

НИКУЛИНА Анастасия Владимировна

**СЛОВО КАК ЭЛЕМЕНТ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ Л. БЕРИО 1950 – 1960-х ГОДОВ**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2021

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

- Научный руководитель:** доктор искусствоведения, профессор
Валькова Вера Борисовна
- Официальные оппоненты:** **Григорьева Галина Владимировна,**
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная
консерватория имени
П. И. Чайковского, профессор кафедры
теории музыки
- Хрущева Настасья Алексеевна,**
кандидат искусствоведения, доцент,
Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-
Корсакова, доцент кафедры истории
зарубежной музыки
- Ведущая организация:** Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова

Защита состоится «19» октября 2021 года в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская, 30-36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных: <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2021-4>

Автореферат разослан «__» _____ 2021 года

Ученый секретарь
диссертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Творчество Лючано Берио (1925-2003), охватывающее период 1950-2000-х годов, уже давно стало классикой. Без его осмысления невозможно понять основные закономерности музыкального искусства XX века. Произведения композитора, активно изучаемые на Западе, лишь с недавнего времени начинают привлекать внимание отечественных исследователей. Несмотря на то, что в последние годы музыка Берио все чаще исполняется в России, обсуждается на конференциях и мастер-классах, посвященных проблемам анализа и восприятия современной музыки, научное освоение наследия композитора в отечественном музыкознании находится в своей начальной стадии.

Произведения Берио органично включены в общеевропейские тенденции. Для творчества композитора и всей музыкальной жизни XX столетия особое значение имеют 1950 – 1960-е годы – время формирования и расцвета так называемого послевоенного авангарда. В это время широким влиянием пользуется Дармштадская школа, во всех странах Европы проводятся фестивали и концерты современной музыки. Получают международное признание произведения Л. Берио, Л. Ноно, Б. Мадерны, П. Булеза, Я. Ксенакиса, К. Штокхаузена.

В XX столетии можно выделить некоторые особенно значительные явления, подготовившие и определившие собственное отношение к слову в произведениях Берио 1950 – 1960-х годов.

Одним из источников обновления в этой области становится освоение композиторами XX века музыкально-выразительных ресурсов вербального языка. Эта тенденция стала выдвигаться на заметные позиции еще в конце XIX – начале XX столетия и сказала тогда, в частности, в «исследовании» композиторами музыкального потенциала символистской поэзии, а также (в последующих десятилетиях) – стихов поэтов-экспрессионистов, сюрреалистов и футуристов.

Поиск новых выразительных эффектов опирался на использование специфических особенностей национального языка («Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока – 1911, оратория «Венгерский псалом» – 1923, оперы «Харри Янош» – 1926, «Секейская прядильня» З. Кодай – 1932). Предвосхищая опыты послевоенного авангарда, композиторы обращаются к древним и экзотическим языкам, включая латынь (Стравинский) и вымышленные языки («Негритянская рапсодия» Ф. Пуленка – 1917, вокальный цикл «Ярави» Мессиана – 1945).

Эти поиски приобрели новую актуальность и новый размах в 1950 – 1960-е годы, продолжаясь и в последующие годы. Источником творческого вдохновения часто служат оригинальные тексты практически на всех

европейских языках: поэзия А. Мишо (В. Лютославский), П. Неруды, Г. Лорки, К. Леви-Стросса, Дж. Джойса, Э. Э. Каммингса (Л. Берио, Л. Ноно), А. Блока, С. Есенина, А. Ахматовой, О. Мандельштама, проза М. Лермонтова, Ф. Достоевского, Ф. Кафки (Д. Куртаг). Объектом внимания остаются не только реальные языки, но и языковые мистификации (Дж. Шельси, О. Мессиан, В. Лютославский, К. Пендерецкий и др.).

В творчестве композиторов послевоенного авангарда ярко выражена тенденция к разрушению слова как оформленной языковой структурной единицы, наделенной смыслом. Целью этого стало желание использовать дополнительные выразительные возможности вербального ряда. Разбитое на свои составляющие слово теряет смысл, и на первый план выходит его фонизм. Эта тенденция, намеченная в произведениях со словом первой половины XX столетия (среди образцов – «Негритянская рапсодия» Ф. Пуленка, использующая набор слогов под видом одного из негритянских наречий, 1917), достигает своего апогея в музыке 1950 – 1960-х годов и последующего десятилетия (в произведениях Л. Берио, М. Кагеля, К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса, Д. Лигети, О. Мессиана, В. Лютославского, К. Пендерецкого, Э. Вареза и др.).

Фрагментация текста литературного первоисточника представителями послевоенного авангарда служит отправной точкой для «исследования» ими не только звуковой, но и смысловой стороны слова. В отличие от музыки прошлых эпох слово для Берио и его современников – не «готовый» текст, а заново рождающийся феномен с заново формируемыми смыслами. Слово разрушается, фрагментируется для того, чтобы возродиться в новом качестве¹.

Вербальный текст зачастую интерпретируется композиторами как конкретная, подвергающаяся метаморфозам материальная данность, предпосланная сочинению как таковая и разложенная на свои составляющие (фонемы, слоги) непосредственно в ткани произведения. Феномен языковой игры как деконструкции и обратной реконструкции вербального текста является типичным порождением эстетики постмодернизма, получая яркое выражение в таких произведениях как «Анаграмма» М. Кагеля, «Секвенция III», «Приношение Джойсу» Л. Берио.

В контексте всего вышесказанного глубоко симптоматично пристальное внимание Берио к слову. Послевоенные годы отмечены плодотворным сотрудничеством Берио с выдающимися мастерами слова – писателями Умберто Эко и Эдоардо Сангвинетти, знакомством с романами Джойса, изучением «Курса общей лингвистики» Фердинанда де Соссюра.

Омузыкаленное слово является одной из важнейших доминант творческих интересов Берио. Изучение наследия итальянского композитора неизбежно влечет за собой осмысление принципов работы Берио со словом.

¹ Отдельные прецеденты такого отношения к слову были созданы в музыке предшествующих эпох – например, в технике гокета.

Степень разработанности темы исследования. Вербальное начало в творчестве Берлио давно и широко обсуждается музыковедами – преимущественно зарубежными. Представляется закономерным то, что исследователи зачастую фокусируют свое внимание на фонических качествах произносимого слова, его жестовом, эмоциональном характере (П. И. Эдвардс, И. Анхальт, И. Стоянова, М.А. Джонсон, М. Рамазотти, Т.В. Цареградская, А.С. Рыжинский).

В свете фонологии – раздела лингвистики, изучающего структуру звукового строя языка – опыты Берлио рассматриваются в исследованиях Ф. Менезес, М. Фейрак, Н.А. Травиной.

Исследователи предпочитают делать акцент именно на разрушении, дефрагментации текста с точки зрения обычного коммуникативного языка (Т. В. Цареградская, Х. Босма). Архитектоника музыкальной композиции в произведениях Л. Берлио 1950-х – начала 1960-х годов рассматривается музыковедами с точки зрения прежде всего звуковых качеств произносимого слова, его глубокого внедрения в музыкальную ткань и форму произведения (Ф. Виссманн, Дрэссен). Присутствуют и отдельные замечания о признаках специфически музыкальных форм, воплощенных на материале звучащего слова (Т.В. Цареградская, М. Линкс).

При всеобщем внимании музыковедов к звуковой стороне слова заметно меньшее внимание уделяется смысловой стороне и ее роли в процессе формообразования. Между тем, этот аспект, наряду со звуковой выразительностью слова, играет решающую роль с точки зрения осмысления особенностей творческого мышления композитора.

Использование слова как оформленного структурного элемента развития (слова, словосочетания и фразы) и его значение в конструировании формы-процесса затрагивается лишь в отдельных аналитических наблюдениях музыковедов (Л.В. Кириллина, И. Стоянова, Г.В. Григорьева, М.С.Высоцкая, Д. Тиба, Н. А. Хрущева, Д. Осмонд-Смит).

Проблема рассмотрения архитектоники музыкальной формы на основе структурно оформленных языковых единиц, наделенных *смыслом* (слов, словосочетаний и фраз), изучена недостаточно подробно, оставляя обширное поле для аналитического осмысления. Именно этот аспект оказывается в центре проблематики диссертации. Наряду с этим, в качестве важного объекта анализа в диссертации получил дальнейшую проработку вопрос использования Берлио *фонических* ресурсов языка с точки зрения формообразования.

Цель исследования – дать комплексную характеристику основных принципов работы Л. Берлио со словом как выражения авторского стиля композитора в произведениях 1950 – 1960-х годов.

В задачи исследования входит:

1) уточнение творческих стимулов, определивших специфику работы композитора с вербальным текстом;

2) анализ произведений Берно 1950 – 1960-х годов с точки зрения слова как основного формообразующего элемента;

3) выявление общих принципов работы композитора с текстом литературного первоисточника;

4) характеристика основных разделов музыкально-вербальной композиции и сопутствующих им приемов музыкального письма, типичных для произведений Л. Берно 1950 – 1960-х годов;

5) установление индивидуальных особенностей, связанных с художественной концепцией в каждом из отобранных для анализа произведений;

Объектом исследования являются произведения Берно с вербальным текстом 1950 – 1960-х годов, **предметом** исследования – музыкальные закономерности в использовании слова в произведениях Берно обозначенного периода.

Материал исследования составляют произведения Берно со словом, созданные в период 1950 – 1960-х годов: «Thema.Omaggio a Joyce» (1958) «Circles» (1960), «Visage» (1961), «Passaggio» (1962), «Laborintus II» (1965), «Секвенция III» (1966), «Sinfonia» (1968). Кроме того, проводятся параллели с сочинением Берно, выходящим за рамки обозначенного периода и являющимся наиболее показательным с точки зрения принципов построения музыкально-вербальной композиции: «A-Ronne» (1974).

Для подробного анализа в диссертации выделены три опуса Л. Берно: «Тема. Приношение Джойсу», «Секвенция III» и «Симфония» как наиболее показательные с точки зрения преобразования композитором слова и его формообразующей роли в музыкальной композиции.

Особое внимание к трем указанным выше произведениям объясняется стремлением сосредоточиться на глубинных процессах формирования музыкально-словесной ткани и как можно детальнее рассмотреть все особенности музыкально-вербальной композиции, не перегружая изложение слишком широким материалом (в то же время постоянно имея в виду близкие по замыслу и по времени создания сочинения композитора).

Выбор центральных образцов для анализа обусловлен и тем, что в них уже ярко выражены стилевые черты композиторского почерка Берно. В каждом из указанных произведений получает претворение новаторская трактовка традиционных жанров и техник музыки предшествующих эпох (жанры секвенции, симфонии, имитационная полифония) на материале звучащего слова. По мнению музыковедов, именно в этих опытах Берно наиболее ярко проявился диалог традиции и новаторства – радикально новые принципы работы с музыкальным материалом сочетаются в них с обращением к элементам старых (в частности, полифонических) форм и жанров.

При изучении вышеназванных произведений использовались графическая фиксация и звукозаписи. В некоторых случаях (в частности, при анализе

«Темы. Приношения Джойсу») предлагается собственный вариант графической записи, принципиально отсутствующей у композитора. В материал исследования входит также и литературно-публицистическое наследие композитора.

Методология и методы исследования. В диссертации используется понятие «вербальное», подразумевающее все, что имеет отношение к использованию словесного текста, включая фонемы, слоги, слова, фразы и т. п. В таком же значении употребляются определения «слово», «словесное» (также восходящие к понятию «словесность»).

Одним из центральных понятий, введенных в работе, является «музыкально-вербальная композиция» – особый вид композиции, основанной на музыкально осмысленном и препарированном вербальном материале.

В основе аналитической части диссертации лежит метод структурного анализа. Этот метод предполагает рассмотрение формы, складывающейся на основе ряда выделенных структурных языковых единиц: слов и словосочетаний, играющих роль тематических элементов или мотивов (по аналогии с музыкальными мотивами, вычлененными из темы). Названные структурные языковые единицы рассматриваются, прежде всего, в контексте сложившихся в теории музыки принципов анализа *музыкального* текста. Музыкальные термины приводятся в соответствие с лингвистическими понятиями. Роль, аналогичную музыкальным мотивам – структурно завершенным единицам построения музыкальной формы – играют слова и словосочетания. В качестве вербальных «тем» рассматриваются в работе более протяженные словесные построения (фразы). Вербальные мотивы и темы выполняют функцию конструктивно-смысловых единиц языка (слова, словосочетания и фразы).

Фонемы представлены как составляющие более крупной единицы – слова. В отличие от слов и словосочетаний, наделенных и смыслом, и звуковой выразительностью, фонемы важны исключительно с точки зрения звуковых качеств. Они не несут конструктивной и смыслообразующей роли в музыкальной форме.

Анализируемый в диссертации принцип дробления словесных фраз на слова и словосочетания аналогичен полифоническому принципу мотивно-полифонической разработки. Предлагаемое нами понятие «музыкально-вербальной разработки» предполагает действие этого музыкального принципа работы с тематическим материалом применительно к словесному материалу (роль мотивов, вычлененных из темы – более крупного построения – как уже отмечалось, играют слова и словосочетания).

В диссертации используются определения «звуковая сторона слова» и «смысловая сторона слова»², понятия «звуковая архитектура» и «словесная архитектура» мотивов по отношению к форме как результату работы композитора со звуковыми качествами слова и со смысловыми сторонами слова.

Исследование опирается на одно из ключевых положений труда Фердинанда де Соссюра «Курс общей лингвистики» в определении феномена языка: о соединении *звука* и *смысла*. Определенную роль в диссертации играет и другая установка работы Соссюра – о разделении *языка* и *речи*. Это положение учитывается при рассмотрении «Секвенции III».

Дополнительный аспект рассмотрения свойств музыкально-вербальных композиций Берио составляет взаимодействие вербального и собственно музыкального ряда. Однако в соответствии с избранным ракурсом исследования основное внимание уделено вербальной составляющей произведений.

В работе используются традиционные для исследований музыки XX века историко-культурные и музыкально-аналитические подходы, методы анализа вербальных структур в новой музыке XX века.

Исследование опирается на общие методологические установки в работах о музыке XX века, такие как многопараметровость музыкальной композиции (В.Н. Холопова, Ю.Н. Холопов, В. Б. Валькова, Т.В. Цареградская, М.С. Скребкова-Филатова, и др.), многоосновность, разномасштабность оснований музыкальных форм второй половины XX века (В. Н. Холопова), поиски глубинного параметра, управляющего процессом формообразования (Н.С. Гуляницкая, А.Г. Алябьева, Л.О. Акопян), анализ музыкальных форм на основе сонора, включающего тембр, плотность звучания, фони́зм (Е.А. Ручьевская, А.С. Соколов, В.Н. Холопова, Е.В. Литвих, Л.О. Акопян). Отмеченная проблематика, касающаяся вопроса анализа музыкальной формы в произведениях второй половины XX века, присутствует в работах зарубежных авторов. Среди них упомянем труды П. Вестегаарда, В. Барри, А. Хольцер, М. Веннерстрем.

Важны для нашей работы и поиски индивидуальной, «авторской» концепции музыкальной формы в творчестве того или иного композитора (представленные в исследованиях Н. А. Петрусевой, Е. В. Литвих и др.), а также выводы о значении классических тенденций формообразования в музыке второй половины XX века (А.С. Соколов, Т.С. Кюрегян, В.Н. Холопова).

В контексте настоящей диссертации важными представляются работы, посвященные особенностям обращения композиторов с вербальным текстом в произведениях середины – конца XX столетия. Среди них назовем исследования Т.И. Науменко, Ю.М. Опариной и других музыковедов.

² Определения «звуковая сторона слова» и «смысловая сторона слова» используются, в частности, О. С. Ахмановой (см. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 152, С. 423).

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые предлагается специальное комплексное рассмотрение определяющих свойств музыкальной композиции в вокальных произведениях Берно 1950 – 1960-х годов на основе использования слова не только как источника чисто звуковых качеств, но и как ряда выделенных композитором структурных языковых единиц – опорной «конструкции» словесно-музыкальной архитектоники мотивов. Впервые уделяется специальное внимание особой роли и взаимодействию этих двух аспектов работы со словом в музыкальной композиции на примере творчества Берно. Слово рассматривается как основной движущий элемент не только формообразования, но и смыслообразования, лежащий в основе целостной художественной концепции в каждом из анализируемых произведений. Таким образом, дается новый взгляд на сам феномен музыкальной формы – одну из самых сложных категорий музыкального мышления XX столетия.

Автор предлагает собственные переводы на русский язык не переведившегося ранее обширного пласта высказываний самого Берно, в которых композитор излагает принципы своего музыкального мышления.

Положения, выносимые на защиту:

- Выявленные в диссертации методы работы со словесным материалом позволяют говорить о стилистических чертах, типичных для произведений Берно с текстом 1950 – 1960-х годов
- Для произведений Берно обозначенного периода характерно активное преобразование, видоизменение, «анализ» вербального текста на основе работы композитора как со *звуковой*, так и со *смысловой* стороной слова
- В произведениях 1950 – 1960-х годов композитор широко использует музыкальные принципы разработки вербального материала: варьирование или полифоническое развитие
- Целенаправленная переработка Берно текста с целью его подчинения, адаптации к музыкальным закономерностям в плане воссоздания аналогов музыкальных структур на основе ряда языковых единиц, наделенных смыслом и звуковой выразительностью, единой логики развития получает наиболее яркое и последовательное выражение в трех сочинениях Берно выбранного временного периода, это: «Тема. Приношение Джойсу», «Секвенция III» и «Симфония».
- Построение музыкальной формы в названных произведениях 1950 – 1960-х годов при всей ее новаторской смелости, текучести и непредсказуемости парадоксальным образом опирается в сочинениях Берно на относительно традиционные для музыкальной композиции разделы, такие как: 1) «экспозиция» 2) мотивно-полифоническая «разработка»; 3) «реприза»; 4) «кода-послесловие». Эти универсальные логические компоненты музыкального развертывания глубоко скрыты в

сложных процессах развития. Последовательность этих разделов образует некий единый алгоритм построения формы.

- Логические принципы музыкально-вербальной композиции 1950-1960-х годов получают наиболее яркое и законченное выражение в произведении крупной формы – «Симфонии» – с точки зрения уравновешенности целого, глубины образного содержания, воссоздаваемого посредством целенаправленной переработки композитором текста литературного первоисточника

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Достоверность исследования определяется тем, что в нем использованы признанные в академическом научном сообществе источники: издания сочинений Л. Берио, его интервью и статей, а также музыковедческие публикации, посвященные творчеству композитора.

Работа обсуждалась на кафедре истории музыки РАМ имени Гнесиных. Основные положения диссертации отражены в 7 научных статьях ВАК и докладах автора на конференциях: «Музыкальное искусство и наука в современном мире: теория, история, исполнительство, педагогика», к 50-летию Астраханской консерватории, Астрахань, 7 – 8 ноября, 2019, Проблемы художественного творчества: сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому, 26 – 28 ноября 2019, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова.

Теоретическая и практическая значимость. Теоретическая значимость диссертации заключается в формировании научной базы для дальнейших исследований, посвященных вопросам формообразования в «музыкально-вербальных композициях» 1950 – 1960-х годов.

Работа представляет практическую ценность: результаты исследования могут использоваться в качестве лекционного материала в учебных курсах истории зарубежной музыки, анализа музыкальных произведений, в различных учебных дисциплинах, связанных с изучением и практическим освоением языка современной музыки.

Структура работы. Работа состоит из Введения, 3 глав, Заключения, Списка литературы и четырех Приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении формулируются цель и задачи диссертации, а также определяется понятийный аппарат.

ГЛАВА 1. ТВОРЧЕСТВО Л. БЕРИО И ИДЕИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ВЕРБАЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО НАЧАЛ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

1.1. Звуковая и смысловая сторона слова в музыке Л. Берлио и его современников

В этом параграфе главы рассматриваются идеи взаимодействия слова как звука и слова как смысла с целью определить основные тенденции в работе с вербальным текстом Л. Берлио и его современников.

1.1.1. Звуковая сторона слова

Новые тенденции в интерпретации вербального текста в творчестве композиторов XX столетия во многом обусловлены новыми тенденциями в литературе. Звуковые качества поэзии и прозы конца XIX – первой половины XX века, а также их формообразующее значение исследуются в ряде музыковедческих работ. К ним относятся работы Л.Л. Гервер, Б.А. Каца, Р.Д. Тименчик, В.А. Васиной-Гроссман, М.В. Переверзевой, Ю.М. Опариной и других музыковедов.

Первоочередное внимание к звуку как самостоятельному феномену отличает творчество не только поэтов, но и композиторов XX столетия. В полной мере это относится и к вербальному тексту в произведениях со словом. Вербальный текст расценивается композиторами как резервуар новых звуковыразительных приемов, связанных с расширением сферы вокального интонирования, поиском новых форм синтеза пения и речи. Намеченные в первой половине XX века тенденции обращения со словом достигают своего расцвета в музыке второй половины столетия, приводя к смелым экспериментам, дальнейшему стиранию границ между пением и речью, музыкальным и немзыкальным звуком (в частности, в электроакустических произведениях).

Эксперименты с отдельными фонемами, не имеющими отношения к тому или иному языку, приводят к появлению такого феномена как *фонемная композиция* в музыке середины XX столетия, достигающая наивысшего расцвета в произведениях 1950-х – 1960-х годов. Яркими образцами фонемных композиций второй половины XX века являются «Anagrama» (1958), «Halleluia» (1968) Кагеля, «Carré» (1959 – 1960), «Aventures» Д. Лигети (1962), «Nuits» (1968) Ксенакиса, «Consolation II» Х. Лахенманна (1968), «Stimmung» К.

Штокхаузена (1968), «Hyperion» (1968) Б. Мадерны, «Konx-Om-Pax» (1969), Дж. Шельси.

Звуковые качества слова выходят на первый план в *сонористических* композициях середины XX века: «Три стихотворения Анри Мишо» для смешанного хора, оркестра медных, деревянных и ударных инструментов, «Stabat Mater» (1962), «Paroles tissées» («Вытканые слова») для тенора и камерного оркестра (1965), «Les Espaces du sommeil» («Пространства сна») для баритона с оркестром (1975) В. Лютославского, «Страсти по Луке» (1965), «Заутреня» (1970 – 1972) К. Пендерецкого.

В произведениях второй половины XX столетия композиторы опираются практически на все возможные звуковые эффекты, различные приемы голосовой артикуляции («Visage», «Sequenza III» Берио, «Stimmung» Штокхаузена, «Симфония» Берио, «Рубайят» С. Губайдулиной), звукоподражательные эффекты («A-Ronne», «Cries of London», «Cogo» Л. Берио). Разносторонне используются различные образно-эмоциональные возможности, связанные со звучанием гласных и согласных звуков («Uliam» и «TKRDG» Шельси), текстов на разных языках («Тема. Приношение Джойсу» Берио, «Гиперион» Мадерны, «Симфония», «Laborintus II» Берио).

Как показал приведенный в диссертации обзор, использование языка исключительно в качестве материала для звуковых эффектов обладает большим выразительным потенциалом. Новизна подхода представителей эпохи авангарда 1950 – 1960-х годов к слову заключается, прежде всего, в намеренном и радикальном акцентировании ими звуковых качеств языка.

1.1.2. Смысловая сторона слова

Активное видоизменение, анализ вербального текста, его разложение на составляющие элементы в творчестве поэтов и композиторов XX века закономерно повлекло за собой изменения в трактовке смысла, несомого языком. Смысл вербального текста, так же, как и его структура, отныне не является раз и навсегда заданной неизменной величиной. Многочисленные эксперименты со звуковой и со смысловой стороной слова представлены в творчестве Дж. Джойса, Э.Э. Каммингса, Э. Паунда, Р. Шара.

Феномен изоощренной интеллектуальной игры получил яркое воплощение в произведениях поэтов-футуристов, чье творчество являет высокохудожественные образцы не только бессмысленной «зауми», но и строгого интеллектуального расчета в построении поэтических и прозаических произведений по принципу *палиндрома*. Воссоздание симметричных структур на уровне не только вербального, но и музыкального ряда получает выражение в изобретении серийной техники композиторами нововенской школы.

На начало 1960-х годов приходится новый всплеск интереса к феномену палиндрома («Гимн Луне» Г. Рейнолдса, «The end» («Конец») Фредерика Брауна), выходят в свет книги по симметрии Г. Вейля, М. Гарднера, А.

Шубникова и В. Копчика. На Западе в это же время становятся известными широкой публике «Анаграммы» Ф. де Соссюра, над которыми лингвист работал, начиная с 1906 года.

Незадолго до начала 1960-х годов появляется одно из самых знаковых сочинений М. Кагеля – «Anagrama» (1957 – 1958). Здесь не музыкальный (серия нововенцев), но словесный материал лежит в основе комбинаторных перестановок, инверсий: все слова на французском, итальянском, испанском и немецком языках образуются с помощью четырех гласных и семи согласных, используемых в палиндроме.

Современными этому произведению Кагеля являются сочинения, в которых реализованы сходные принципы работы с вербальным материалом: «Canto sospeso», «La Fabbrica illuminata» Л. Ноно, «Секвенция III», «Circles», «Тема. Приношение Джойсу», «La terra e la compagna» Л. Ноно, «Lux aeterna» для 16-голосного смешанного хора, «Реквием» Д. Лигети, вторая часть «Симфонии» Л. Берио. Пристальный анализ вербальной структуры, разложение на составляющие элементы и их различные сочетания определяет специфику работы композиторов второго авангарда со словом в названных сочинениях.

Вербальный текст в творчестве композиторов послевоенного авангарда подвергается активной переработке, становится полем обширных экспериментов как со звуковой, так и со смысловой стороной слова. В условиях трактовки текста в первую очередь с точки зрения его звуковыразительных возможностей в произведениях композиторов первой и особенно второй половины XX века актуализации и переосмыслению подвергается сам принцип взаимоотношения означающего (*signifiant*) и означаемого (*signifié*)³, свойственный коммуникативному языку.

1.1.3. Звуковая и смысловая сторона слова в высказываниях Берио и его современников

Множественные ремарки в отношении работы как со звуковыми, так и с семантическими ресурсами языка представлены в высказываниях Берио и его современников.

Проблема взаимоотношения музыки и текста многократно исследуется одним из современников Берио – крупнейшим представителем послевоенного авангарда Пьером Булезом – в рамках полемики о необходимости обращения к осмысленному вербальному тексту композиторами, чьи поиски связаны в первую очередь с использованием выразительного потенциала звучащего слова. «Незначащий» текст, составленный из звукоподражаний и воображаемых слов, противопоставляется композитором тексту, построенному согласно сложившимся языковым правилам.

Эта идея противопоставления текста, построенного согласно определенным языковым требованиям, и концепции звучащего слова,

³ Термины Ф. де Соссюра.

основывающегося исключительно на звуковых качествах языка, присутствует в высказываниях итальянских композиторов-авангардистов – современников Берлио Л. Даллапикколы и Л. Ноно, К. Штокхаузена.

Несмотря на всестороннее использование языка с точки зрения звуковых качеств, семантика играет важную роль в работе Берлио с текстом. В творчестве композитора представлен органичный синтез в использовании выразительных возможностей фонизма и опоре на слово как на ряд структурных языковых единиц, наделенных смыслом.

Немаловажное значение в творчестве композиторов второго авангарда имеет исследование смысловой стороны слова посредством деконструкции и обратной реконструкции вербального текста на основе составляющих его элементов, приобретающее особую актуальность в контексте типичной для эстетики постмодернизма феномена языковой игры. Подобный принцип дефрагментации текста на составляющие его элементы и его последующей реконструкции ярко выражен в таких сочинениях как «Тема. Приношение Джойсу», «Секвенция III» Берлио, «Артикуляциях» Д. Лигети, «Anagrama» М. Кагеля.

Высказывания Берлио и его современников, подробно проанализированные в основном тексте диссертации, свидетельствуют о том, что звуковые ресурсы языка неотделимы для композиторов послевоенного авангарда от несомого языком смысла. Эта идея получает яркое выражение в словах Берлио о «центральном аспекте языка», понимаемом композитором как *звук, становящийся смыслом*. Эта общая установка могла быть почерпнута Берлио в труде Ф. де Соссюра «Курс общей лингвистики» (1916), которая появилась в поле зрения композитора в середине 1950-х годов.

1.2. Музыкальная форма в комментариях Л. Берлио: взаимодействие вербального и музыкального

Рассмотрение концепции музыкальной формы сквозь призму высказываний Л. Берлио предопределило собой одну из важнейших установок настоящего исследования: динамический характер становящейся во времени формы-процесса. Множество комментариев композитора акцентируют мысль об общности феномена, разворачивающегося во времени текста-процесса музыкального и литературного произведений.

1.3. Реализация принципов взаимодействия музыкального и вербального начал в произведениях Л. Берлио 1960-х годов

1.3.1. Звук и форма

В комментариях Берлио отказ от универсального значения интервальных отношений между звуками происходит в пользу экспрессивных качеств звукового материала. Акустические характеристики (тембр, длительность,

динамика, а также плотность текстуры) выходят на первый план в процессе формообразования в таких произведениях как «Девятый час», «Аллилуйя». Значение этих факторов неоспоримо и в произведениях малой формы, в которых вербальный текст является единственным источником звуковых качеств («Тема. Приношении Джойсу» и «Секвенция III»),

Формообразующая роль акустических свойств звука в творчестве Берно вписывается в одну из важнейших тенденций техники музыкальной композиции XX века: конструирование формы на основе сонора.

1.3.2. Слово и форма

Критерии, на основе которых выстраивается музыкальная форма в произведениях Берно, не ограничиваются собственно музыкальными, проявляющимися в рассмотренном комплексе музыкально-выразительных акустических параметров звука⁴. Можно говорить о «вербальном» концепте анализа формы произведений итальянского композитора, сложившемся в ряде музыковедческих работ (см. исследования Д. Осмонда-Смита, Л.В. Кириллиной, Г.В. Григорьевой, М.С. Высоцкой, Ф. Альберы). Вербальная последовательность, наделенная смыслом, зачастую понимается исследователями как изначальная целостность, предпосланная произведению и как будто стоящая «за кадром».

Изучение представленных в высказываниях композитора принципов взаимодействия вербального и музыкального начал в произведениях Берно 1960-х годов и их формообразующего значения позволило прийти к следующим выводам:

1. Идея формы-процесса получает выражение, с одной стороны, на основе исключительно музыкальных факторов (таких, как, например, сгущения и разряжения плотности звуковой текстуры, динамика, скорость и т.д.), с другой – как последовательное становление и разложение вербальной последовательности, наделенной смыслом, из отдельных фонем и слогов.

2. В произведениях композитора, включающих словесный текст, активно проявляется формообразующая роль вербального начала в использовании слова, наделенного смыслом, как оформленного структурного элемента развития (слова, словосочетания и фразы).

3. Можно говорить, таким образом, не только о «непредсказуемости структурных событий» (или о множественности возможных «решений») на уровне многопараметрового целого как варьирования сонорного звукового комплекса, но и об определенной структурной схеме, реализуемой на протяжении произведения как восстановление изначальной заданной вербальной последовательности.

⁴ Имеется в виду восприятие словесного текста только в качестве звуковой материи – источника колористических звуковых эффектов.

ГЛАВА 2. ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ СЛОВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. БЕРИО МАЛОЙ ФОРМЫ

В аналитической части диссертации вербальный текст анализируется как важнейший конструктивный элемент, лежащий в основе выстраивания вербальной композиции на примере произведений малой и крупной формы: «Темы. Приношения Джойсу», «Секвенции III», «Симфонии», «Laborintus II», «Visage», «Circles», «A-Ronne».

2.1. Словесная полифония в электроакустической композиции «Тема. Приношение Джойсу» и сопутствующие замыслы

«Тема. Приношение Джойсу» – одно из наиболее показательных произведений для голоса конца 1950-годов – отражает важнейшие принципы работы композитора с вербальным текстом, получающие претворение в последующих сочинениях Л. Берлио.

В ряде музыковедческих работ, посвященных анализу «Темы. Приношения Джойсу», поднимается вопрос воспроизведения в ней музыкально-полифонических структур на материале электроакустических преобразований звучащего слова (Т.В. Цареградская, М. Линкс.). При этом, как правило, в центре внимания исследователей оказываются *музыкальные процессы*, рассмотренные в теоретической части настоящей диссертации как варьирование музыкально трактованного вербального материала на основе таких параметров как скорость, динамика, а также плотность текстуры. Представляется, что именно музыкальные процессы как наиболее очевидные в этой пьесе являются и более изученными музыковедами. Напротив, слово как смысл и его роль в музыкальной композиции «Темы» практически не рассматривается в упомянутых исследованиях.

В то же время нельзя говорить о полном разрушении смысловой стороны слова. В отдельных музыковедческих исследованиях сочинение Берлио анализируется с точки зрения интеграции композитором текстовых элементов, представленных в главе «Сирены», с целью воссоздания осмысленных вербальных последовательностей (Р. Доати, Х. Босма).

В представленном в диссертации анализе «Темы. Приношения Джойсу» рассматриваются принципы композиторской работы Берлио как со звуковой, так и со смысловой стороной слова. Недостаточность исследований в отношении второго, «смыслового» аспекта слова повлияло на специфику нашего анализа. Акцент сделан именно на смысловой стороне слова и его роли в музыкальной композиции.

«Тема. Приношение Джойсу», так же, как и последующие анализируемые произведения, рассматривается в диссертации с точки зрения выявленных в глубинных основах творческого метода Берлио традиционных музыкальных разделов музыкально-вербальной композиции: «экспозиции», «разработки» и «репризы». Использование в анализе «Приношения Джойсу» названий разделов

традиционной сонатной и полифонической формы обусловлено тем, что в «экспозиции», «разработке» и «репризе» пьесы Берлио получает претворение определенный комплекс музыкально-выразительных средств, характерный именно для этих разделов сонатной и полифонической формы. Так, взволнованный характер речи, ускорение темпа, уплотнение звуковой текстуры в сочетании с широко применяемым принципом имитационного проведения мотивов отличают срединный – или «разработочный» – раздел «Темы. Приношения Джойсу» по аналогии с разработкой сонатной и полифонической формы (см. имитационно-полифоническую «разработку» мотивов *rebound of garter, deaf bald* и др.). Типична для «разработочного» раздела смысловая концентрация образного содержания, достигаемая посредством одновременного сочетания множества слов и словосочетаний, извлеченных из начального фрагмента главы «Сирены».

Преимущественно одноголосное, монологическое изложение вербального текста свойственно начальному («экспозиционному») разделу, а также заключительному разделу, в котором, с незначительными изменениями, повторяется материал «экспозиции». Кроме того, на протяжении всего заключительного раздела используется комплекс выразительных средств, который можно назвать «каденционным»: обилие шипящих и свистящих звуков, нисходящая интонация разговорного голоса, преобладание спокойно-меланхолической образности. Типичным для творческого почерка композитора является и включение переходного раздела между «разработкой» и «репризой» – своеобразной «шумовой» кульминации, в которой растворяются ранее созданные вербальные последовательности.

Как показал наш анализ, в «Приношении Джойсу» получает яркое выражение типичный для эстетики постмодернизма «игровой» принцип деконструкции на составляющие элементы и обратной реконструкции вербального текста: форма этой электроакустической пьесы строится на основе нового объединения композитором слов и словосочетаний из начального фрагмента главы «Сирены», разбитого на свои составляющие элементы.

Таким образом, вербальная «тема» в «Приношении Джойсу» не только раскрывает ярко выраженные звуковые свойства, но и выполняет архитектурную функцию: слова и словосочетания, вычлененные из начального фрагмента главы «Сирены», играют роль конструктивных элементов «музыкального» развития.

2.2. «Секвенция III» как средоточие свойств музыкально-вербальной композиции

Темброво-выразительные, экспрессивные свойства звука выходят на первый план и в другом сочинении, специально написанном для Кэти Берберян – «Секвенция III». Экспрессивно-жестовая трактовка этого произведения дается во множественных комментариях самого Берлио, связываясь с

феноменом дефрагментации, разрушения слова как структурно-смысловой категории.

Несмотря на ярко выраженный экспрессивно-жестовый характер «Секвенции», важную роль в этом сочинении Берлио играет использование слова в качестве структурного элемента осмысленной речи. Произведение может быть рассмотрено как процесс воссоздания целостности стиха Маркуса Куттера, лежащего в основе этого сочинения: «*Give me to sing a few words for a woman to sing a truth allowing us to build a house without worrying before night comes*». На основе двух отмеченных магистральных тенденций в работе Берлио с текстом – деконструкции или разложении стиха Куттера на составляющие элементы и его обратной реконструкции – проявляет себя типичный для эстетики постмодернизма феномен языковой игры.

«Секвенцию III» можно рассматривать и с позиций воплощения в ней трехчастной структуры, состоящей из «экспозиции», «разработки» и «репризы». Так же, как и в «Теме. Приношении Джойсу», в «Секвенции III» получает претворение комплекс приемов письма, характерный для каждого из разделов.

Подобно «Теме. Приношении Джойсу», форма «Секвенции III» раскрывает черты многофазной структуры посредством многократного повторения, зашифрованного в вокальной партии солистки стиха Маркуса Куттера (и, в особенности, его первой строки). Форма произведения может быть рассмотрена на основе последовательных проведений фразы Куттера – своеобразной вербальной темы. «Секвенция III», таким образом, раскрывает значение вершинного произведения Берлио малой формы 1960-х годов как концентрата стилевых особенностей вокального письма итальянского композитора, связанных с использованием выразительных и формообразующих ресурсов слова. В соответствии с мыслью Фердинанда де Соссюра, постепенное повышение синтаксической связности в воссоздании оригинального текста стиха Куттера на протяжении «Секвенции III» можно расценивать как становление *языка* – социального феномена – через множество «комбинаций» исходных элементов индивидуальной *речи* в партии солистки.

В «Секвенции III» ярко выражена идея амальгамы, слияния слова и музыки, апеллирующая к архаическим формам музыкального искусства. Осмысленные фрагменты стиха Куттера зачастую пропеваются солисткой на звуках определенной высоты. Сама форма может быть рассмотрена, таким образом, с позиций проведений не только вербальной, но и музыкальной темы, по аналогии с жанром старинной монодии, в которой получает претворение принцип строфического членения формы на основе мелодических звеньев секвенции, сочетающихся с осмысленным текстом.

ГЛАВА 3. СЛОВО КАК ЭЛЕМЕНТ КРУПНОЙ ФОРМЫ (НА ПРИМЕРЕ «СИМФОНИИ» Л. БЕРИО)

Вопрос о специфике вербального текста в «Симфонии», написанной в 1968 году, неоднократно поднимался в музыковедческих исследованиях прежде всего с точки зрения его функционирования в условиях смыслового литературно-музыкального палимпсеста. Кроме того, в работах музыковедов присутствуют и отдельные замечания о конструктивной роли вербального текста с точки зрения воссоздаваемых на его основе структур имитационно-полифонического типа (Н.А. Хрущева, А.С. Рыжинский).

В настоящем исследовании вербальный текст рассматривается не только как носитель смысла, но, прежде всего, как важнейший конструктивный элемент, лежащий в основе выстраивания музыкально-вербальной композиции. Анализ основывается на специфически музыкальном в своей основе принципе дробления целостных фраз из книги Клода Леви-Стросса и романа Сэмюэла Беккета на отдельные вербальные мотивы, имитационно сочетаемые в условиях вокального многоголосия.

Наше внимание сосредоточено на книге Леви-Стросса и романе Беккета – основных текстовых источниках «Симфонии». Именно на особенностях работы с ними строится анализ произведения. Соответственно акцент сделан на первой, третьей и пятой частях как наиболее показательных в контексте проблематики настоящего исследования. В анализ не включены вторая и четвертая части «Симфонии» как наименее показательные для выводов настоящего исследования, что, как представляется, обусловлено небольшой протяженностью частей, отсутствием характерных приемов имитационно-полифонической «разработки» в сочетании с факторами агогики звучащей речи.

Нелитературные тексты также играют свою определенную роль в концепции «Симфонии», но, ограничивая изложение реально выполнимыми задачами, мы сосредоточим внимание только на двух вербальных источниках произведения.

3.1. Вербальные лейтмотивы из книги Клода Леви-Стросса как основа музыкальной композиции в первой части «Симфонии»

Текст книги Леви-Стросса «Сырое и приготовленное» – первый том фундаментального четырехтомного труда «Мифологиики» – является основным текстовым источником «Симфонии»⁵. И книга Леви-Стросса, и «Симфония» Берлио являются типичными для своего времени произведениями, эстетической

⁵ Написание труда Леви-Стросса и «Симфонии» Берлио разделяет временной промежуток всего в пять лет. Так, книга «Сырое и приготовленное» вышла в 1964 году. «Симфония» Берлио была написана в 1968 году и дополнена пятой частью в 1969 году.

платформой для которых послужили идеи структурализма, достигшие расцвета в науке и искусстве 1960-х годов.

Так же, как и в произведениях малой формы, произвольно избираемые Берио в тексте литературного первоисточника словесные лейтмотивы становятся основной музыкально-вербальной композицией: *eau* (вода), *pluie* (дождь), *feu* (огонь), *sang* (кровь), *appel doux* (тихий призыв), *appel bruyant* (оглушительный призыв). Их «экспозиция» сменяется «разработочным» разделом, в котором достигается наивысшая степень концентрации образно-смыслового содержания в использовании множества одновременно сочетаемых вербальных последовательностей, извлеченных из различных сюжетных контекстов мифического повествования.

В «разработочном» эпизоде первой части «Симфонии», так же, как и в ранее рассмотренных «разработочных» эпизодах «Темы. Приношения Джойсу», на основе творчески переработанного текста композитором заново воссоздается сюжетная канва литературного первоисточника: порядок сочетания смысловых мотивов позволяет проследить определенную сюжетную линию, подчиняющуюся единой логике развития. Этот принцип работы с вербальным текстом ярко выражен и в другом произведении анализируемого периода – «Passaggio».

Кульминационный эпизод первой части «Симфонии» наиболее показателен с точки зрения принципов работы композитора с вербальным текстом в произведениях крупной формы. Принцип произвольного объединения ключевых вербальных мотивов, извлеченных из прозаического текста литературного первоисточника, так же, как и остигатного многократного повторения отдельных слов и словосочетаний ярко выражен в другом сочинении Берио 1960-х годов – «Laborintus II». По мнению П. Стейси, подобный прием лежит в основе «поэтизации» изначально прозаического текста в творчестве Берио, наряду с ранее отмеченным принципом ритмической повторности. В сходном ключе характеризуются принципы работы Сангвинетти с текстом литературного первоисточника в монографии В. Сувини-Хэнд.

Первая часть завершается «кодой-послесловием» в многократном повторении слова *tué* – *убитый* (из словосочетания *héros tué* – *убитый герой*).

3.2. Вербальные лейтмотивы из книги Сэмюэла Беккета «Безымянный» и архитектура музыкальной композиции в третьей части «Симфонии»

Роман С. Беккета «Безымянный», наряду с романами «Моллой» и «Мэлон умирает» входящий в единую трилогию, составляет основу вербального текста третьей части «Симфонии». Оригинальным языком романа Беккета является французский язык, на котором также была написана и книга К. Леви-Стросса «Сырое и приготовленное». Текст романа был переведен Беккетом совместно с

другим переводчиком на английский язык в 1958 году. Английский текст романа используется и в «Симфонии» Берио.

Роман Беккета представляет собой типичный образец модернистской литературы «потока сознания». Главный герой, от лица которого ведется повествование, практически ничего не видит, ничего не слышит и ничего не чувствует. В процессе изложения романного повествования герой описывает свои ощущения от окружающего мира, задаваясь философскими вопросами о смысле бытия.

Источником вербальных мотивов, используемых в «Симфонии» Берио, является начальный фрагмент романа Беккета. Особую роль играют мотивы *where now? who now? when now?*, выступающие в качестве сквозных вербальных мотивов, звучащих на протяжении всей третьей части и сравнимых с набором основных лейтмотивов из книги Леви-Стросса, представленных в «экспозиции» первой части «Симфонии». Эти вербальные мотивы, наряду с темой скерцо из Второй симфонии Г. Малера, выполняют скрепляющую роль в объединении сложного и многосоставного целого партитуры третьей части, состоящей из множества цитируемых композитором текстовых и музыкальных источников.

Роль коротких вербальных мотивов из романа Беккета многократно возрастает в «разработочном» разделе формы, насыщенном имитационно-полифоническими приемами письма. Как правило, отмеченные повышением регистра разговорного голоса и являясь отправным моментом ускорения темпа речи, эти мотивы появляются на вершине кульминационной волны. Так же, как и в «разработке» первой части, характерным является усиление драматической образности, связывающейся со смысловыми мотивами *одиночества, ожидания* (см. *waiting alone – ожидающий в одиночестве*), *слепоты (blind – слепой)*, *глухоты (deaf – глухой)*, затронутыми в повествовании Беккета.

Переход к заключительному разделу третьей части отмечен общей нисходящей речевой интонацией, замедлением темпа речи, успокоением эмоционального фона солистов, обильным использованием свистящих и шипящих звуков. Подобный прием напоминает аналогичное использование звука *S* в «каденционных» построениях «Темы. Приношения Джойсу».

3.3. Синтез вербальных лейтмотивов из книги Клода Леви-Стросса и романа Сэмюэла Беккета в пятой части «Симфонии»

В масштабе всей «Симфонии» пятая часть выполняет функцию синтетической «репризы-коды», объединяющей ранее используемые вербальные мотивы. При этом основополагающую роль играет текст книги К. Леви-Стросса. С точки зрения использования вербального текста в пятой части «Симфонии» отметим наиболее сложное многоголосное целое, состоящее практически из всех ранее используемых вербальных мотивов и добавления новых. Являясь своеобразным комментарием первой части, пятая часть

значительно динамизирована в сравнении с ней: имитации вербальных мотивов в разных голосах создают множественные пространственные эффекты.

Приведенные наблюдения позволяют сделать вывод о том, что в первой, третьей и пятой частях реализуется одна и та же программа вербальной драматургии, связанная с использованием основных вербальных смысловых мотивов. В то же время, с точки зрения работы с вербальным текстом в пятой части «Симфонии» отметим наиболее сложное многоголосное целое, состоящее практически из всех ранее использованных вербальных мотивов из книги Леви-Стросса и добавления новых. Эпизодическую роль играют и отдельные вербальные мотивы из романа Беккета, ранее звучащие в третьей части «Симфонии».

Особое значение приобретает становление идеи бессмертия, воскресения в сочетании с постепенным становлением интонационных контуров темы «O King»: зарождающаяся в мифах о короткой жизни, идея бессмертия достигает своего апофеозного звучания в конце пятой части «Симфонии». Принцип развития, постепенного становления выражен и в отношении мотива *оглушительного* (или *шумного*) *призыва* (*appel bruyant*) роль которого значительно возрастает в пятой части «Симфонии» подобно тому, как акцентируется тема шума в пятой части книги «Сырое и приготовленное». Таким образом, в произведении Берио можно говорить о поистине симфонической разработке музыкального мотива в сочетании с ключевыми вербальными мотивами.

В контексте всего вышесказанного интересными представляются интерпретации ключевых вербальных последовательностей «*doux appel appel bruyant*», а также «*rose de sang appel bruyant*» в работах музыковедов в соответствии со скрытой в них философской программой, отсылающей к цитируемым Берио произведениям искусства мировой художественной культуры, как литературным, так и музыкальным (см. исследования А.С. Рыжинского, М. Хипа). Словосочетание «*appel bruyant*» («*оглушительный призыв*») раскрывает глубинные смысловые значения как модификация выражения «Der Große Appell» (великий призыв) из пятой части Второй симфонии Г. Малера и одновременно как трансформация мотива мифического повествования. Как «оглушительный призыв» из легенд и преданий, так и «великий призыв», олицетворяющий образ Страшного Суда в малеровской симфонии и опосредованно воплощенный в «Симфонии» Берио, связаны с идеей воскресения. В контексте отмеченной исследователями тесной смысловой взаимосвязи между древним мифом и мифом современной западноевропейской цивилизации в «Симфонии» представляется возможным рассматривать скандирование словесной последовательности «*doux appel appel bruyant*», являющейся основным скрепляющим элементом фактурного и динамического крещендо (см. соответствующие эпизоды пятой части), и как олицетворение идеи смерти и воскресения современного мифологизированного

героя – Мартина Лютера Кинга. Эту гипотезу подтверждает тот факт, что, как было отмечено ранее, в пятой части, наряду с текстовыми фрагментами из первой, третьей и четвертой частей, звучит музыкальная тема из второй части – «O King» – по признанию самого Беріо посвященная памяти Мартина Лютера Кинга.

Заключение

Особенности музыкально-вербальной композиции в произведениях Л. Беріо, созданных в 1950 – 1960-е годы, были рассмотрены в опоре на известное положение о том, что в музыке XX века не только фонизм, но и семантика словесного текста играет исключительно важную роль. В опоре на общие лингвистические представления на музыкально-вербальном материале были разработаны два аспекта работы со словом: *звуковой* и *смысловой*. Выявлена важность обоих компонентов для построения формы целого в наиболее знаковых произведениях Беріо 1950-х – 1960-х годов.

Суммируем выводы об этих двух взаимосвязанных аспектах с точки зрения их формообразующей роли.

Произведения Беріо обозначенного периода обладают явной общностью в методах работы с вербальным материалом.

В произведениях второй половины XX столетия ставятся под сомнение как целостность текста оригинального литературного первоисточника, так и свойственные коммуникативному языку раз и навсегда заданные взаимоотношения *означающего* и *означаемого*, что является типичным выражением эстетики постмодернизма. Процесс активного преобразования, видоизменения вербального текста на основе работы композитора как со *звуковой*, так и со *смысловой* стороной слова определяет собой некоторые особенности формообразования в ряде произведений Беріо 1950 – 1960-х годов.

Постановка вопроса о «музыкальности» слова в произведениях итальянского композитора неизбежно отсылает к более глобальной проблеме проявления *музыкального на уровне речи*. В диссертации было учтено и подробно изучено фоническое многообразие «омузыкаленной» композитором звучащей речи и его роль в становлении музыкальной формы-процесса.

Действие музыкального начала было уточнено как комплекс музыкально-агогических выразительных средств, являющихся одновременно просодическими элементами речи. Наряду с фонизмом среди музыкально-агогических выразительных характеристик речи была особо отмечена роль ритма, темпа, плотности звуковой текстуры. Сгущения и разряжения тембровой текстуры, использующие все многообразие оттенков звучащей речи, ускорения и замедления темпа создают второй – «музыкальный» – план восприятия в

произведениях с использованием слова по аналогии с разворачиванием текста-процесса в чисто инструментальных сочинениях композитора.

Экстраполирование музыкального начала, его внедрение в словесную речь в произведениях Беріо происходит и с помощью воссоздания *музыкальных* (в частности, полифонических) *структур* на основе вербальных мотивов. «Музыкализация» композитором текста литературного первоисточника, как правило, прозаического, состоит в создании дополнительной периодичности посредством дробления целостных фраз на отдельные мотивы (слова и словосочетания) и их имитаций в разных голосах, в чем видится аналогия как с музыкальным искусством, так и с искусством поэзии.

Музыкальные закономерности конструирования формы на основе вербального материала получают наиболее яркое и последовательное выражение в трех сочинениях Беріо этого временного периода: «Теме. Приношении Джойсу», «Секвенции III» и «Симфонии». Детально проанализированные в диссертации произведения подчиняются музыкальным закономерностям *конструирования* формы на основе вербальных структурно-смысловых мотивов. Результатом этой композиторской работы во всех рассмотренных произведениях является глубоко продуманная Беріо мотивно-словесная архитектура, отличающаяся строгой уравновешенностью разделов формы, единой логикой развития.

В процессе анализа названных произведений был выявлен некий «глубинный код» музыкальной формы, который оказался неожиданно и парадоксально традиционным. Его «расшифровка» потребовала специальных аналитических усилий. Форма сочинений Беріо обнаруживает глубоко скрытую опору на универсальные логические компоненты музыкального развития: «экспозиция», «разработка» и «реприза-кода».

Найденные композитором в опусах малой формы принципы работы со словом получают наиболее развернутое воплощение в «Симфонии». Это произведение крупной формы предстает как вершина мастерства Беріо в построении музыкально-вербальной композиции. На основе работы композитора с вербальным мотивом как со смысловым элементом, одновременно – источником звуковых качеств – глубина и образно-смысловая многозначность нового «антропологического мифа», творчески воссозданного Беріо, получает дополнительное обоснование своей внутренней целостности.

По сравнению с сочинениями малой формы в «Симфонии» значительно сильнее проявляется принцип постепенного драматургического становления вербального мотива – носителя не только конкретного образно-смыслового содержания, но и обобщенной идеи.

Таким образом, вербальные мотивы в «Симфонии» выполняют не только композиционную (статическую), но и драматургическую (динамическую) функцию. Искусство слова приближается к музыкальному искусству как

искусству временного процессуального становления обобщенных образов и идей.

Все приведенные наблюдения позволяют заключить, что Берлио стремится исчерпать возможности всего содержащегося в тексте литературного первоисточника образного, философско-смыслового и музыкального потенциала. Органичный синтез рационального и эмоционального начал, *звуковой* и *смысловой* ипостасей вербального текста предстает во всем своем многообразии в произведениях итальянского композитора. Именно на основе этого синтеза складываются индивидуальные черты творческого почерка Берлио с точки зрения особенностей музыкально-вербальной композиции.

Выводы, представленные в диссертации, открывают перспективы дальнейших исследований особенностей музыкальной формы в произведениях со словом. Материалом для подобных исследований могут служить как опусы, предполагающие опору исключительно на звуковые качества языка («5 песнопений» для двенадцати смешанных хоров, «Ярави» О. Мессиана, «Копх-Ом-Рах», «TKRDG» Дж. Шельси), так и сочинения, представляющие собой органичный синтез *звуковой* и *смысловой* стороны слова и отмеченные широким использованием полифонических приемов письма на основе вербальных смысловых мотивов («Contrapunto dialettico alla mente», «Da un diario italiano» Л. Ноно, «Dimensioni II» «Ausstrahlung» Б. Мадерны, «Lachrimae» С. Буссотти). Одно из перспективных направлений в изучении подобных композиций – специальное исследование взаимодействий вербальных и собственно музыкальных компонентов. Методы анализа произведений Л. Берлио, предложенные в диссертации, применимы и к другим сочинениям второй половины XX века и могут стать одним из отправных пунктов для построения общей теории «музыкально-вербальной» композиции в современной музыке.

Публикации по теме диссертации

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Никулина, А. В. Соотношение текстовой и музыкальной структур в «Секвенции III» Лючано Берлио / А. В. Никулина // Музыкальная академия. – 2018. – № 2 (762). – С. 194 – 209. – 1 п.л.

2. Никулина, А. В. Музыкальный и вербальный *cantus firmus* в пятой части «Симфонии» Лючано Берлио / А. В. Никулина // Музыкальная академия. – 2019. – №1 (765). – С. 88 – 102. – 0,7 п.л.

3. Никулина, А. В. Словесная полифония в электроакустической композиции Л. Берлио «Тема. Приношение Джойсу» / А. В. Никулина // Музыка и время. – 2019. – № 3. – С. 8 – 16. – 0,7 п.л.

4. Никулина, А. В. Третья часть «Симфонии» Л. Берио в аспекте скрытой полифонии текста романа С. Беккета «Безымянный» // Музыка и время. – 2020. – № 1. – С. 12 – 20. – 0,5 п.л.

5. Никулина, А. В. Лючано Берио. Поэзия и музыка: Опыт. *Poésie et musique – une expérience* [перевод с французского Анастасии Никулиной] / А. В. Никулина // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2020. – № 1 (32). – С. 79 – 90. – 0,5 п.л.

6. Никулина, А. В. Словесные лейтмотивы из книги К. Леви-Стросса «Сырое и приготовленное» как основа музыкально-вербальной композиции в первой и пятой части «Симфонии» Л. Берио. Часть I / А. В. Никулина // Музыка и время. – 2020. – № 5. – С. 7 – 14. – 0,5 п.л.

7. Никулина, А. В. Словесные лейтмотивы из книги К. Леви-Стросса «Сырое и приготовленное» как основа музыкально-вербальной композиции в первой и пятой части «Симфонии» Л. Берио. Часть II / А. В. Никулина // Музыка и время. – 2020. – № 6. – С. 23 – 29. – 0,4 п.л.

Статьи, опубликованные в других научных изданиях и журналах:

8. Никулина, А. В. Звук и смысл языка в произведениях Лючано Берио / А. В. Никулина // Проблемы художественного творчества: сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому, 26 – 28 ноября 2019, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. – Саратов : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2019. – С. 327 – 244. – 0,4 п.л.

9. Никулина, А. В. Музыкальная форма в комментариях Л. Берио: на стыке музыки и литературы / А. В. Никулина // Музыкальное искусство и наука в современном мире: теория, история, исполнительство, педагогика : сб. статей по материалам VII Международной научной конференции к 50-летию Астраханской консерватории, 7 – 8 ноября, 2019. – Астрахань : Астраханская государственная консерватория, 2019. – С. 108 – 113. – 0,2 п.л.

10. Никулина, А. В. Акустические свойства звука и их формообразующая роль в инструментальных и вокальных произведениях Лючано Берио / А. В. Никулина // Традиции и новаторство в культуре и искусстве: сб. статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции 20 марта 2020 года. – Астрахань : Астраханская государственная консерватория, 2020. – С. 29 – 36. – 0,2 п.л.