

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

НИКУЛИНА Анастасия Владимировна

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

17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор
В. Б. Валькова

Москва – 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
ГЛАВА 1. Творчество Л. Берио и идеи взаимодействия вербального и музыкального начал в музыкальной композиции второй половины XX века.....	21
1.1. Звуковая и смысловая сторона слова в музыке Л. Берио и его современников.....	21
1.1.1. Звуковая сторона слова	21
1.1.2. Смысловая сторона слова	28
1.1.3. Звуковая и смысловая сторона слова в высказываниях Берио и его современников.....	35
1.2. Музыкальная форма в комментариях Л. Берио: взаимодействие вербального и музыкального.....	43
1.3. Реализация принципов взаимодействия музыкального и вербального начал в произведениях Л. Берио 1960-х годов.....	49
1.3.1. Звук и форма.....	49
1.3.2 Слово и форма.....	55
ГЛАВА 2. Формообразующая роль слова в произведениях Л. Берио малой формы.....	61
2.1. Словесная полифония в электроакустической композиции «Тема. Приношение Джойсу» и сопутствующие замыслы.....	61
2.2. «Секвенция III» как средоточие свойств музыкально-вербальной композиции.....	97
ГЛАВА 3. Слово как элемент крупной формы (на примере «Симфонии» Л.Берио.....	141
3.1. Вербальные лейтмотивы из книги Клода Леви-Стросса как основа музыкальной композиции в первой части	

«Симфонии».....	145
3.2. Вербальные лейтмотивы из книги Сэмюэла Беккета «Безымянный» и архитектура музыкальной композиции в третьей части «Симфонии».....	170
3.3. Синтез вербальных лейтмотивов из книги Клода Леви-Стросса и романа Сэмюэла Беккета в пятой части «Симфонии».....	189
Заключение.....	215
Список литературы.....	220
Список иллюстративного материала.....	257
Список нотных примеров.....	257
Список схем.....	259
Приложение А. Цитаты на языке оригинала.....	261
Приложение Б. Перевод статьи Л. Берио «Поэзия и музыка».....	281
Приложение В. Партитура «Секвенции III» Л. Берио.....	297
Приложение Г. Схема анализа «Симфонии» Д. Осмондом-Смитом.....	300

Введение

Актуальность исследования. Творчество Лучано Берлио (1925-2003), охватывающее период 1950-2000-х годов, уже давно стало классикой. Без его изучения невозможно осмысление основных закономерностей 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 Берлио 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 Берлио 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. По мысли Штокхаузена, 1950 год – это «время ноль» новой эпохи и новой культуры, сменившей классическую культуру Нового времени. В 1950-е годы во всех странах Европы проводятся фестивали и концерты современной музыки: дармштадтский и донауэшингенский фестивали, «Музыка времени» в Кёльне, «Pro Musica Nova» в Гамбурге, «Musica Viva» в Бремене и многие другие. В 1956 году в Польше был впервые организован Международный фестиваль современной музыки «Варшавская осень». Получают международное признание произведения Л. Берлио, Л. Ноно, Б. Мадерны, П. Булеза, Я. Ксенакиса, К. Штокхаузена. Активное освоение новых техник письма, знакомство с сочинениями А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, П. Хиндемита, И. Стравинского, поиски своего музыкального языка характеризуют творчество всех европейских композиторов послевоенного времени.

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

Одним из источников обновления в этой области становится освоение композиторами XX века музыкально-выразительных ресурсов вербального языка. Эта тенденция выдвигается на заметные позиции еще в конце XIX – начале XX столетия и сказалась тогда, в частности, в «исследовании» композиторами музыкального потенциала символистской поэзии¹, а также (в последующих десятилетиях) – стихов поэтов-экспрессионистов, сюрреалистов и футуристов.

Поиск новых выразительных эффектов опирался на использование специфических особенностей национального языка – в таких произведениях как «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока (1911), оратория «Венгерский псалом» (1923), оперы «Харри Янош» (1926) и «Секейская прядильня» З. Кодая (1932). Продолжением этих поисков стали позже «Силезский триптих» В. Лютославского (1951), «Изречения Петера Борнемисы» Д. Куртага (1968).

Предвосхищая опыты послевоенного авангарда, композиторы обращаются к древним и экзотическим языкам, включая латынь (И. Стравинский) и вымышленные языки («Негритянская рапсодия» Ф. Пуленка – 1917, фрагменты в вокальном цикле «Ярави» О. Мессиаана – 1945).

Эти поиски приобрели новую актуальность и новый размах в 1950 – 1960-е годы. Источником творческого вдохновения 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. Берно, Л. Ноно), А. Блока, С. Есенина, А. Ахматовой, О. Мандельштама, проза М. Лермонтова, Ф. Достоевского, Ф. Кафки (Д. Куртаг). Объектом внимания

¹ Подробнее об этом см.: Wright Alfred J. Paroles et musique: Verlaine's composers // Nineteenth-Century French Studies. 1977. Vol. 5(3/4). P. 308 – 327; Porter L. M. Text versus music in the French art song: Debussy, Fauré, and Verlaine's *Mandoline* // Nineteenth-Century French Studies. 1983—1984. Vol. 12(1/2). P. 138 – 144; Madden C. Maurice Ravel's affinity for Stéphane Mallarmé: symbolism and précocité in *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing. 2011; Rumph S. The Faure song cycles: poetry and music, 1861 – 1921. Berkeley: University of California Press, 2020; Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991.

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 качестве².

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 постмодернизма³, получая яркое выражение в таких произведениях как «Anagrama» М. Кагеля, «Секвенция III», «Приношение Джойсу» Л. Берио. В таком аспекте рассматривается в монографии Д. Осмонда-Смита одно из самых знаковых произведений Берио конца 1960-х годов. В

² Отдельные прецеденты такого отношения к слову были созданы в музыке предшествующих эпох – например, в технике гокета.

³ Подробнее об этом см: Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010; Taruskin R. Text and act: essays on music ant performance. Oxford: Oxford University Press, 1995.

названии монографии – «Playing on words: a Guide to Luciano Berio's *Sinfonia*» («Играя словами: путеводитель по “Симфонии” Берлио»)⁴ – акцентируется ключевой для эстетики постмодернизма феномен игры, претворенный на основе работы композитора с вербальным рядом.

В контексте всего вышесказанного глубоко симптоматично пристальное внимание Берлио к слову. Его увлечение художественной литературой, вопросами языкознания вписывается в одно из магистральных направлений в художественной жизни Италии середины XX века, проявившееся, по мнению Ж. Демьера, в возрастании интереса к гуманитарным наукам и, в частности, к лингвистике⁵. В конце 1950-х – начале 1960-х годов Берлио знакомится с романами Дж. Джойса, читая их на языке оригинала. Одновременно композитор открывает для себя «Курс общей лингвистики» Фердинанда де Соссюра. Послевоенные годы отмечены плодотворным сотрудничеством Берлио с выдающимися мастерами слова – писателями Умберто Эко и Эдоардо Сангвинетти.

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

Степень разработанности темы исследования. Вербальное начало в творчестве Берлио давно и широко обсуждается музыковедами – преимущественно зарубежными⁶. Представляется закономерным то, что исследователи зачастую фокусируют свое внимание на фонических качествах произносимого слова, его жестовом, эмоциональном характере. Традиционно такой аналитический подход культивируется в отношении таких композиций как «Thema. Omaggio a Joyce» («Тема. Приношения Джойсу»), «Sequenza» III («Секвенция III») в целом ряде

⁴ Osmond-Smith D. *Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. London: Royal Musical Association, 1985.

⁵ Demierre J. «Circles»: e. e. cummings lu par Luciano Berio [Electronic slource] // Contrechamps № 1. Genève: Éditions Contrechamps, 1983. URL: <http://books.openedition.org/contrechamps/1727> (accessed: 15.10.2019).

⁶ Обзор литературы по теме диссертации представлен также в одной из публикаций автора диссертации (См. список литературы: Никулина А. В. Звук и смысл языка в произведениях Лючано Берлио // 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. С. 108 – 113).

работ как отечественных, так и зарубежных авторов. В диссертации П.И. Эдвардс⁷ в центре внимания оказывается специфика не конкретной языковой структуры, но прежде всего экспрессивность вокального жеста. В подобном ключе рассматривается «Секвенция III» И. Анхальтом⁸, И. Стояновой⁹. Телесная, жестовая концепция языка развивается в магистерской диссертации М. А. Джонсон¹⁰, посвященной анализу «Секвенции III». На основе фонизма звучащего слова М. Рамазотти¹¹ объединяет такие произведения малой формы как «Секвенция III», «Circles», «Тема. Приношение Джойсу», «Лик». При этом фоническая концепция слова в «Приношение Джойсу» как набор определенных тембровых звукоподражательных эффектов, почерпнутых в оригинальном тексте «Сирен», согласно мысли исследователя, получает прямое продолжение в «Секвенции III». Жестовая концепция названных сочинений Берлио развивается в монографии Т. В. Цареградской¹².

Подобный подход отличает и анализ хоровых произведений Берлио и его современников в музыковедческих исследованиях. Так, темброво-фоническая концепция звучащего слова в контексте новаторских приемов вокального интонирования положена в основу диссертации А.С. Рыжинского¹³.

В свете фонологии – раздела лингвистики, изучающего структуру звукового строя языка – опыты Берлио рассматриваются в исследованиях Ф. Менезес¹⁴, М. Фейрак¹⁵, Н.А. Травиной¹⁶.

⁷ Edwards P. Y. Luciano's Berio *Sequenza III*: The use of vocal gesture and the genre of the mad scene. PhD synopsis. Denton, University of North Texas, 2004.

⁸ Anhalt I. *Alternative voices: Essays on contemporary vocal and choral composition*. Toronto: University of Toronto press, 1985.

⁹ Stoianova I. Luciano Berio: chemins en musique // *La Revue Musicale*. 1985. № 375 – 377.

¹⁰ Megan A. J. Listening to Luciano Berio's «Sequenza III»: A multi-perspective examination of the singer's embodied experience, Dissertation prepared for the degree of Doctor of Musical Art. Ottawa: University of Ottawa, 2013.

¹¹ Ramazotti M. Luciano Berio's *Sequenza III*: From Electronic Modulation to Extended Vocal Technique // *Ex Tempore*. 2010. Vol. 15(1). P. 81 – 96.

¹² Цареградская Т. В. *Музыкальный жест в пространстве музыкальной композиции*. М.: Композитор, 2018.

¹³ Рыжинский А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берлио: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века: дис. ... д-ра иск. М., 2016.

¹⁴ Menezes F. *Luciano Berio et la phonologie: Une approche jakobsonienne de son oeuvre*. New-York: Peter Lang, 1992.

¹⁵ Feuillerac M. *Les conséquences du travail empirique de Luciano Berio au Studio di Fonologia: vers une autre écoute*. Toulouse: Université de Toulouse, 2016.

¹⁶ Травина Н. А. «Visage» Лучано Берлио в свете его музыкальной фонологии // *Музыкальная академия*. 2020. № 3. С. 154 – 161.

Исследователи предпочитают делать акцент именно на разрушении, дефрагментации текста с точки зрения обычного коммуникативного языка. Х. Босма¹⁷, ссылаясь на П. Гриффитса и его анализ пьесы Л. Берлио «Тема. Приношение Джойсу», замечает, что «неизбежны попытки интерпретировать разрушение текста [в «Приношении Джойсу»] как метафору умственной дезинтеграции»¹⁸. Музыковед вписывает эту тенденцию и в общий культурологический контекст эпохи, упоминая миф о женском голосе, воссозданный в операх, фильмах, психоанализе, в аналитических исследованиях К. Сильверман и М. Пуаза. Фонетический потенциал слова в «Приношении Джойсу» и в «Секвенции III» как результат дефрагментированного на свои составляющие текста отмечен и Т. В. Цареградской¹⁹.

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. Так, Ф. Виссманн замечает в отношении электроакустической композиции «Тема. Приношение Джойсу»: «Язык не только интегрирован в музыкальную форму, но подобный синтетический подход открывает границы между [вербальным] языком и [музыкальной] композицией»²⁰. Критерий звуковой выразительности слова лежит в основе анализа «вербальной драматургии»²¹ произведений Берлио Н. Дрессеном²².

Присутствуют и отдельные замечания о признаках специфически музыкальных форм, воплощенных на материале звучащего слова, в частности, в отношении электроакустической композиции Берлио «Тема. Приношение

¹⁷ Bosma H. The Electronic Cry: Voice and Gender in Electroacoustic Music. PhD thesis. 2013. P. 121 – 143.

¹⁸ *Ibid.* P. 132.

¹⁹ Цареградская Т. В. Фонетика в системе композиционных средств вокальной музыки: Лучано Берлио // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 3. С. 32 – 35.

²⁰ Wissmann F. About the generation of affects in serial music: on Luciano Berio's composition «Thema. Omaggio a Joyce» // *Electrified voices: medial, socio-historical and cultural aspects of voice transfer*. Göttingen: V&R unipress, 2013. P. 81 – 92.

²¹ Термин Н. Дрессена.

²² Dressen N. Sprache und Musik bei Luciano Berio: untersuchungen zu seinen vokalkompositionen (Kölner Beiträge zur Musikforschung). Regensburg: Bosse, 1982.

Джойсу»²³. Так, Т. В. Цареградская отмечает, что «сама пьеса Берлио буквально представляет собой фугу..., голоса накладываются друг на друга и вступают в имитации (для этого используется электронно обработанное звучание голоса Кэти Берберян, читающей “Улисса”»²⁴. Оправдывая трактовку главы «Сирены» как фуги, М. Линкс опирается на выделенные самим Берлио пять характеристик музыкального языка, присутствующие в вербальной ткани «Темы. Приношения Джойсу», и рассматривает их как своеобразные музыкальные темы, пронизывающие всю главу «Сирены» в романе Джойса «Улисс»: трель, апподжиатура, мартеллато, портаменто, глиссандо.

Таким образом, в названных исследованиях в качестве материала для музыкального развития подразумевается слово, прежде всего, как звуковая материя. 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, наделенного смыслом, как оформленного структурного элемента развития (слова, словосочетания и фразы) и его значение в конструировании формы-процесса затрагивается лишь в отдельных аналитических наблюдениях музыковедов. Так, исследователи (в частности, Л.В. Кириллина, Г.В. Григорьева, М.С.Высоцкая, И. Стоянова, Д. Тиба, Н.А. Хрущева) упоминают о процессе собирания слова, наделенного смыслом, из отдельных фрагментов (фонемы и слоги), а также об обратном процессе его деконструкции, разложения на составляющие элементы. Как уже отмечалось выше, ряд исследователей указывают на единые для целого поколения принципы работы композиторов с текстом, которые отражены в произведениях Берлио.

В наблюдениях музыковедов присутствуют и отдельные замечания о композиционных принципах произведений Берлио со словом. Так, структурный

²³ Этот вопрос затрагивается также в одной из публикаций автора диссертации (см. Список литературы: Никулина А. В. Словесная полифония в электроакустической композиции Л. Берлио «Тема. Приношение Джойсу» // Музыка и время. 2019. № 3. С. 8 – 16).

²⁴ Цареградская Т. В. Фонетика в системе композиционных средств вокальной музыки: Лучано Берлио. С. 33.

принцип, использующийся Джойсом в главе «Сирены», рассматривается Д. Осмондом-Смитом на материале «Sinfonia» («Симфонии») и «Laborintus II»: исследователь акцентирует значение предпосланной сочинению вербальной последовательности, дающей в сжатом, сокращенном виде в начале произведения и постепенно формирующейся как целостность в процессе развития²⁵. Эти наблюдения стали отправным пунктом для нашего исследования.

В ряде музыковедческих работ поднимается вопрос о применении Берิโอ полифонических приемов письма на основе целостных структурных языковых единиц: слов и словосочетаний. Так, в отношении принципов связи между элементами в «Симфонии» Н. А. Хрущева отмечает приемы монтажа и полифонии, проводя параллель с использованием аналогичных приемов в творчестве ирландского писателя Дж. Джойса²⁶. Исследователь говорит, в частности, о словесном контрапункте в «Симфонии» Берิโอ, устанавливая аналогии с электроакустической композицией «Тема. Приношение Джойсу». Отдельные приемы полифонического письма на уровне словесной полифонии рассматриваются в диссертации А.С. Рыжинского²⁷.

Особо отметим исследование А.Г. Коробовой²⁸. Музыковед приводит полный перевод текста третьей части «Симфонии» Берิโอ и дает в виде схемы расположение текстовых фрагментов в партитуре. Таким образом, складываются предпосылки для анализа вербального текста в рамках произведения крупной формы – монументальной «Симфонии» – на уровне целостной композиционной структуры.

Наш обзор литературы позволяет сделать вывод о постоянном внимании музыковедов к вербальному элементу в творчестве Л. Берิโอ. В то же время, объединяющим критерием анализа в большинстве работ зачастую служат именно

²⁵ Osmond-Smith D. Joyce, Berio et l'art de l'explosion [Electronic source] // Contrechamps. 1983. № 1. URL: <http://books.openedition.org/contrechamps/1727> (accessed: 15.10.2019).

²⁶ Хрущева Н. А. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берิโอ, Дж. Джойса: автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2014.

²⁷ Рыжинский А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берิโอ: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века.

²⁸ Коробова А. Г. Диспозиция вербального текста в третьей части Симфонии Л. Берิโอ (составление, перевод с английского и примечания) // Приношение музыке XX века / сост. и ред. А. Г. Коробова, М. В. Городилова. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория, 2003. С. 129 – 141.

звуковые качества слова. Проблема 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 Берно *фонических* ресурсов языка с точки зрения формообразования.

Цель исследования – дать комплексную характеристику основных принципов работы Л. Берно 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 обозначенный период: «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. Беріо: «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 Беріо. 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. В некотором смысле эти сочинения уже стали «знаковыми» для определенного этапа творчества Беріо. Так, «Тема. Приношение Джойсу», как справедливо утверждают Е.В. Акбалькян и П. Стейси²⁹, является первым по-настоящему зрелым сочинением молодого композитора, ознаменовавшим собой отход Беріо от сериализма дармштадской школы, его увлечение художественной литературой и идеями структурализма. Закономерным образом, в этот период формируются основные установки в работе композитора со словом.

Важным представляется и то, что, по мнению музыковедов, именно в этих опытах Беріо наиболее ярко проявился диалог традиции и новаторства – радикально новые принципы работы с музыкальным материалом сочетаются в

²⁹ Об этом пишут Е. В. Акбалькян и П. Стейси (подробнее об этом см. главы 2 и 3 диссертации).

них с обращением к элементам старых (в частности, полифонических) форм и жанров³⁰.

Указанные произведения проанализированы в диссертации в хронологическом порядке их написания: «Тема. Приношение Джойсу» (1958), «Секвенция III» (1965), «Симфония» (1968).

При изучении вышеназванных опусов использовались графическая фиксация и звукозаписи³¹. В некоторых случаях (в частности, при анализе «Темы. Приношения Джойсу») предлагается собственный вариант графической записи, принципиально отсутствующей у композитора³².

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»)³³.

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

³⁰ См. Рыжковский А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берно: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века; Дубравская Е.С. Луиджи Даллапиккола и его вокальная лирика: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2012.

³¹ Берно Л. Thema (Omaggio a Joyce) (Тема: приношение Джойсу), электроакустическая музыка (1958-59) [аудио файл]: исполняет Кэти Берберман (сопрано) [Электронный ресурс] // Classic-online.ru: [https://classic-online.ru/ru/production/48631]. URL: https://classic-online.ru/ru/production/48631 (дата обращения: 15.09.2018); Л. Берно Sequenza III (Секвенция III), 1966 [аудио файл]: исполняет Кэти Берберман (сопрано) [Электронный ресурс] // Classic-online.ru [сайт]. URL: https://classic-online.ru/ru/production/13611 (дата обращения: 15.09.2018); Берно Л. Sinfonia (Симфония), 1970 [аудио файл]: исполняет Нью-Йоркский филармонический оркестр под управлением Лючано Берно [Электронный ресурс] // Classic-online.ru URL: https://classic-online.ru/ru/production/12590 (дата обращения: 15.09.2018); Luciano Berio. *Sequenza III* per voce femminile (1966). London: Universal Edition, 1968. Партитура; Luciano Berio. Sinfonia for eight voices and orchestra (1968). London: Universal Edition, 1972. Партитура.

³² Обращение к принятой в современной компьютерной технологии акусмографической нотации оказалось в нашем случае нецелесообразным. Этот способ нотации фиксирует все акустические свойства звучания, что не является целью нашего исследования, обращенного к наиболее заметным и очевидным звуковым эффектам. Акусмографическая нотация – метод нотации, разработанный К. Штокхаузеном. А. Смирнов определяет акусмографическую нотацию как «сонограмму, в которую включены специальные графические символы, соответствующие характеру и динамике воспринимаемых на слух звуковых событий». (Смирнов А. Сонограммы и акусмографическая нотация [Электронный ресурс]. URL: http://asmir.info/lib/acousmogr.htm (дата обращения 10.11.2020).

³³ «Словесность: творчество, выражающееся в слове, как устном, так и письменном, словесное творчество». (Ушаков Д. Н. Толковый словарь современного русского языка. М.: Альта-Принт, 2005).

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).

Подчеркнем тот факт, что используемые в работе термины «вербальный мотив» и «вербальная тема» апеллируют не к литературоведческому анализу поэтического или прозаического текста, но, прежде всего, к сложившимся в теории музыки принципам 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»³⁴, понятия «звуковая архитекtonика» и «словесная архитекtonика» мотивов по отношению к форме как результату работы композитора со звуковыми качествами слова и со смысловой стороной 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*³⁵. Это положение учитывается при рассмотрении «Секвенции III».

Дополнительный аспект рассмотрения свойств музыкально-вербальных композиций Берно 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. Холопова³⁶, Ю.Н. Холопов³⁷, В.Б. Валькова³⁸, Т.В. Цареградская³⁹, М.С. Скробкова-Филатова⁴⁰, и др.), многоосновность, разномасштабность оснований музыкальных форм второй половины XX века (В.Н. Холопова)⁴¹, поиски глубинного параметра, управляющего процессом формообразования (Н.С.

³⁴ 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).

³⁵ Определения языка и речи см. на с. 43 – 44, 139.

³⁶ Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань. 2002.

³⁷ Холопов, Ю. Н. Новые формы Новейшей музыки // Оркестр: сб. статей и материалов в честь И. А. Барсовой. Науч. труды МГК. М., 2002. С. 380 – 393.

³⁸ Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1992.

³⁹ Цареградская Т. В. Время и ритм в музыке второй половины XX века: О. Мессиа́н, П. Буле́з, К. Штокхау́зен, Я. Ксенакис: дис. ... д-ра иск. М., 2002.

⁴⁰ Скробкова-Филатова М. С. Об организующей роли фактуры в современной музыке // Современное искусство музыкальной композиции. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. С. 67 – 81.

⁴¹ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999.

Гуляницкая⁴², А.Г. Алябьева⁴³, Л.О. Акопян⁴⁴), анализ музыкальных форм на основе сонора, включающего тембр, плотность звучания, фонизм (Е.А. Ручьевская⁴⁵, А.С. Соколов⁴⁶, В.Н. Холопова⁴⁷, Е.В. Литвих⁴⁸, Л.О. Акопян⁴⁹). Отмеченная проблематика, касающаяся вопроса анализа музыкальной формы в новаторских произведениях второй половины XX века, присутствует в работах зарубежных авторов. Среди них упомянем труды П. Вестегаарда⁵⁰, В. Барри⁵¹, А. Хольцер⁵², М. Веннерстрем⁵³.

Важны для нашей работы и поиски индивидуальной, «авторской» концепции музыкальной формы в творчестве того или иного композитора (представленные в исследованиях Н.А. Петрусевой⁵⁴, Е.В. Литвих⁵⁵ и др.), а также выводы о значении классических тенденций формообразования в музыке второй половины XX века (А.С. Соколов⁵⁶, Т.С. Кюрегян⁵⁷, В.Н. Холопова⁵⁸).

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. Науменко⁵⁹, Ю.М. Опариной⁶⁰ и других музыковедов.

⁴² Гуляницкая Н. С. Гармония в системе художественно-выразительных средств: стилистика музыки советских композиторов (60 – 70-е годы) // Современное искусство музыкальной композиции. М.: ГМПИ им. Гнесиных. 1985. С. 32 – 48.

⁴³ Алябьева А. Г. Тембр как глубинная структура: вопросы изучения // Культурная жизнь Юга России. 2007. № 6. (25). С. 19 – 21.

⁴⁴ Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995.

⁴⁵ Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Вопросы современного музыкознания: сб. ст. / Ред. Е. Орлова. М.: Музыка, 1976. С. 146 – 206.

⁴⁶ Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Владос. 2004.

⁴⁷ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений.

⁴⁸ Литвих Е. В. Концепция формы в серийной музыке Антона Веберна в контексте визуальных искусств XX века: дис. ... канд. иск. СПб, 2009.

⁴⁹ Акопян Л. О. Великие аутсайдеры в музыке XX века. М.: Государственный институт искусствознания, 2019.

⁵⁰ Westergaard P. Some problems raised by the rhythmic procedures in Milton Babbitt's composition for twelve instruments // Perspectives of new music. 1965. Vol. 4(1). P. 109 – 118.

⁵¹ Wallace, B. Structural Functions in Music. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

⁵² Holzer A. Zur Kategorie der Form in neuer Musik. Wien: Mille Tre, 2011.

⁵³ Wennerstrom M. Parametric analysis of contemporary musical form. Phd. Indiana University, 1967.

⁵⁴ Петрусева Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: дис. ... д-ра иск. Москва, 2003.

⁵⁵ Литвих Е. В. Концепция формы в серийной музыке Антона Веберна в контексте визуальных искусств XX века.

⁵⁶ Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века.

⁵⁷ Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков. М.: Сфера, 1998.

⁵⁸ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений.

⁵⁹ Науменко Т. И. Принцип прозы в отечественной вокальной музыке 60-80-х годов XX века: дис. ... канд. иск. М., 1989.

⁶⁰ Опарина Ю. М. Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов: дис. ... канд. иск. М., 2014.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые предлагается специальное комплексное рассмотрение определяющих свойств музыкальной композиции в вокальных произведениях Берлио 1950 – 1960-х годов. Акцент делается на использовании 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 Берлио. 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 переводившегося ранее обширного пласта высказываний самого Берлио, 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 Берлио с текстом 1950 – 1960-х годов
- Для произведений Берлио 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 Берлио 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. Достоверность исследования определяется тем, что в нем использованы признанные в академическом научном сообществе источники: издания сочинений Л. Берно, 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 (включающего 387 позиций) и четырех Приложений. В первой главе исследуется вербальный элемент в творчестве Л. Берлио и его композиционное значение. Вторая и третья главы составляют аналитическую часть работы, посвященную доказательству выделенных в первой главе положений на примере анализа произведений Л. Берлио малой формы («Тема. Приношение Джойсу» и «Секвенция III») и крупной формы («Симфония»). Заключение содержит основные выводы исследования. Приложения содержат: Приложение А – цитируемые в диссертации фрагменты иноязычных текстов на языке оригинала (цитируемые фрагменты имеют сквозную нумерацию). Приложение Б – перевод А. В. Никулиной статьи Л. Берлио «Поэзия и музыка: опыт»; Приложение В – партитуру «Секвенции III»; Приложение Г – схему анализа Д. Осмондом-Смитом вербального текста из книги К. Леви-Стросса «Сырое и приготовленное» в «Симфонии» Берлио, предложенную в статье «From myth to music: Lévi-Strauss's "Mythologiques" and Berio's "Sinfonia"».

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

1.1.1. Звуковая сторона слова

Новые тенденции в интерпретации вербального текста композиторами XX столетия во многом обусловлены новыми тенденциями в литературе. В поэзии и прозе конца XIX – первой половины XX века заметно усиливается значение фонической составляющей. Само же искусство слова характеризуется в первую очередь как искусство, ориентированное на слуховое восприятие (что отражено в исследованиях Е.Г. Эткинда⁶¹, Б.М. Эйхенбаума⁶², В.А. Масловой⁶³ и др.). Звуковые качества выходят на первый план в таких художественно-поэтических течениях первой половины XX века как фонетическая поэзия, дадаизм, футуризм, а также во многих произведениях поэтов-символистов (М. Цветаева, А. Блок, О. Мандельштам, А. Ахматова, Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме, А. Рембо). Линию этих поисков продолжают романы Дж. Джойса «Улисс» (1920) и «Поминки по Финнегану» (1923 – 1939), которые расцениваются исследователями как образцы поэзии, наделенной ярко выраженными музыкальными свойствами⁶⁴.

⁶¹ Эткинд Е. Г. Материя стиха. Париж: Institut d'Etudes Slaves, 1978.

⁶² Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова. Опыт анализа. СПб: Петропечать. 1923.

⁶³ Маслова В. А. Аудиальная поэзия: фоника стиха // Актуальные пролемы филологии и педагогической лингвистики. 2011. № 13. С. 185 – 194.

⁶⁴ Подробнее об этом см.: Broch H. James Joyce et le temps présent // Création littéraire et Connaissance. Paris: Gallimard, 1966. P. 185 – 213; Rabaté J-M. Pour une cryptogénétiq ue de l'idioc lecte joycien // Genèse de Babel: Joyce et la création. Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1985. P. 49 – 91; Эко У. Поэтики Джойса. СПб. : Симпозиум, 2006; Хоружий С. Комментарий к роману Дж. Джойса «Улисс» / Джойс Дж. Улисс / пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. СПб.: Азбука-классика, 2007; Хрущева Н. А. Поминки по фуге: музыкальные стратегии Джеймса Джойса // Opera musicologica. 2012. №1 [11]. P. 46 – 51.

Звуковые качества поэзии и прозы первой половины XX века, а также их формообразующее значение исследуются и в ряде музыковедческих работ. К ним относятся работы Л.Л. Гервер⁶⁵, Б.А. Каца, Р.Д. Тименчик⁶⁶, В.А. Васиной-Гроссман⁶⁷, М.В. Переверзевой⁶⁸, Ю.М. Опариной⁶⁹ и других музыковедов. Феномен «музыкальности» литературного текста в исследованиях музыковедов, как правило, включает в себя весь комплекс просодических факторов речи, таких как ее фоническая составляющая (или звуковые качества определенных сочетаний звуков), ритмическая организация, тембр, скорость, динамика, эмоциональные характеристики и т. д.

Первоочередное внимание к звуку как самостоятельному феномену отличает творчество не только поэтов, но и композиторов. Эта тенденция, достигая своего расцвета в середине XX столетия, ярко проявляет себя в произведениях не только 1950 – 1960-х годов, но и последующего десятилетия. Музыковед Т.А. Зелинский так пишет в 1970-е годы о современных ему тенденциях композиторского творчества: «Сегодня центральным объектом интересов художников, особенно тех, которые относятся к музыке как автономному искусству, становится превыше всего само звучание, возведённое сегодня в ранг основного материала...»⁷⁰. Это свойство акцентируют и современные исследователи⁷¹.

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

⁶⁵ Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001.

⁶⁶ Тименчик Р. Д., Кац Б. А. Анна Ахматова и музыка: исследовательские очерки. Л.: Советский композитор. 1989.

⁶⁷ Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. М.: Музыка, 1972 – 1978.

⁶⁸ Переверзева М. В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М.: Юрайт, 2019.

⁶⁹ Опарина Ю. М. Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов.

⁷⁰ Цит по: Молчанов А. С. «Симфония одного звука» Джачинто Шельси в контексте развития музыкального искусства XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 5 (79). С. 106.

⁷¹ А. С. Молчанов, анализируя творчество одного из видных представителей музыки второго авангарда – Дж. Шельси – отмечает: «Музыкальное искусство XX столетия характеризуется бурной эволюцией в области художественного творчества, перевернувшей в значительной степени практически все нормативы классико-романтической традиции. Общий дух экспериментаторства, распределенный по двум волнам авангарда, активный поиск новых “звуковых путей” коренным образом поменяли отношение к музыкальному звуку. Внимание композиторов сосредоточилось, прежде всего, на его физической природе, возможностях расщепления полутона на микроинтервалы, тембровых характеристиках» (Там же).

интонирования, поиском новых форм синтеза пения и речи. Как результат этих поисков рождаются вокальные опусы А. Шенберга, А. Берга и А. Веберна. Артикуляционные приемы (крик, шепот и т. д.), используемые в произведениях нововенцев, уже намечают линию поисков композиторов послевоенного авангарда.

Проблема «омузыкаливания» поэтического слова оказывается особенно актуальной в музыке XX века. Многие сформированные в первой половине столетия предпосылки отношения к слову получают дальнейшее развитие и принципиально новое значение в музыке композиторов второй его половины. 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). Как просодия речи в комплексе составляющих ее факторов, так и фонизм отдельных звуков, зачастую лишенных смысла, находят разнообразные формы выражения в творчестве композиторов.

В произведениях первой половины XX века уже намечаются тенденции обращения с вербальным текстом как со звуковой материей, свободной от какого-либо смыслового содержания. Один из самых показательных вокальных опусов XX столетия – «Негритянская рапсодия» Ф. Пуленка (1917), в которой композитор использует звуковую выразительность отдельных фонем. 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.

Первой в истории музыки XX века «фонемной композицией», основанной на использовании фонетики в качестве музыкального материала стала электроакустическая композиция «Песнь отроков» (1955 – 1956) К. Штокхаузена. Сам композитор в своей статье «Sprache und music» («Музыка и речь») проводит параллели между «Песнью отроков» и современными ему произведениями П.

Булеза («Le marteau sans maître», 1954) и Л. Ноно («Il canto sospeso», 1956) на основе использования фонизма языка.

Немаловажным является и тот факт, что К. Штокхаузен серьезно и углубленно, на университетском уровне (Боннский университет, 1953 – 1956 гг.) изучал фонетику и теорию коммуникации. Большое влияние на творчество Штокхаузена оказали идеи В. Майера-Эпплера – немецкого ученого фонетика, под руководством которого композитор в течение нескольких лет занимался написанием диссертации⁷².

Наивысшего расцвета фонемная композиция достигает в произведениях 1950-х – 1960-х годов. Яркими образцами фонемных композиций второй половины XX века являются «Anagrama» (1958), «Halleluia» (1968) М. Кагеля, «Carré» (1959 – 1960), «Aventures» Д. Лигети (1962), «Nuits» (1968) Я. Ксенакиса, «Consolation II» Х. Лахенманна (1968), «Stimmung» К. Штокхаузена (1968), «Hyperion» (1968) Б. Мадерны, «Konx-Om-Pax» (1969) Дж. Шельси.

К жанру фонемной композиции относятся сочинения, в которых используются несуществующий, вымышленный язык, основанный на необычном звучании отдельных фонем, слогов, междометий и магических выкриков-заклинаний в сочетании с разнообразными приемами звукоизвлечения – криком, шепотом и т. д.

Звуковой потенциал вымышленных слов ярко проявляет себя в творчестве Дж. Шельси. Л. Акопян отмечает в отношении вокальных произведений позднего Шельси – «Khoom, 7 эпизодов ненаписанной истории о любви и смерти в одной далекой стране» (1962) и «Песней Козерога» (1972): «Среди вокальных произведений позднего Шельси наиболее заметны опусы без словесного текста или со “словами” на несуществующем языке, наделенные “варварской” аурой, пересыпанные междометиями, с напевами узкого диапазона,

⁷² Так же, как и в творчестве Лючано Берио, исследование фонизма языка К. Штокхаузенем получает выражение в сфере его инструментальной музыки. По признанию самого композитора, он всегда использовал краски согласных, сочиняя для голоса, перенеся этот опыт на духовые инструменты. Штокхаузен говорит, в частности, о том, что «в новой музыке для флюгельгорна звучат как бы фантастические звукоряды, где можно очень точно, хроматически артикулировать согласные» (Савенко С. И. Из интервью // XX век. Зарубежная музыка. Очерки документов. М.: Музыка, 1995. Вып. 1. С. 49). В этой же пьесе композитор извлекает подобие тембров гласных «а», «о», «у» на основе использования новой техники игры на этом инструменте.

нетемперированными интервалами, контрастами обильного vibrato и плоского non vibrato, выкриками, хрипами и другими невокальными звучаниями»⁷³. К фонемным композициям «без внятных словесных текстов»⁷⁴ исследователь относит также миниатюру для женских голосов «Yliam» (1964), трехчастный цикл «TKRDG» для мужских голосов, электрогитары и ударных (1968) и литургии для женских голосов a cappella «Sauh» I и II (1973).

Вымышленные слова, междометия используются, наряду с фрагментами текста на французском языке, в «Ярави» (1945), «Пяти песнопениях» для двенадцати смешанных хоров a cappella (1948) О. Мессиана.

В названных сочинениях использование междометий, магических заклинаний, экзотически звучащих слов на редких восточных языках вписывается в тенденцию усиленного внимания второй половины XX века к звуковой стороне слова. Показателен в этом контексте вывод В. Екимовского в отношении вокального цикла О. Мессиана «Ярави»: по мнению исследователя, в нем слово «выступает зачастую как выразительный художественный элемент не в смысловом значении, а в абстрагированном от смысла фонетическом эмотивном звучании; слово становится как бы знаком, который витает между реальным и ирреальным миром»⁷⁵. Заключение музыковеда в полной мере применимо ко всем цитируемым произведениям, относящимся к жанру фонемной композиции.

Интерес к звуковой стороне слова получает яркое выражение в другом направлении композиторского творчества второй половины столетия – *сонористике*. Звуковые качества слова выходят на первый план в сонористических композициях середины XX века: «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.

⁷³ Акопян Л. О. Джачинто Шельси // Искусство музыки: теория и история. 2011. № 1/2. С. 181.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Екимовский В. А. Оливье Мессиаан: жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1987. С. 146 – 147.

Большей частью на искусственных словообразованиях строится вторая часть из «Трех стихотворений Анри Мишо» В. Лютославского – «Великая битва». Авторы коллективного труда «История зарубежной музыки. XX век» отмечают: «*Великая битва* – сонористическая картина, но построенная по законам музыкальной формы. В ней звуки организованы музыкально с помощью ритма, полифонии, тембра»⁷⁶.

Так же, как и в отношении «Великой битвы» из «Трех стихотворений Анри Мишо» Лютославского, авторы коллективного труда «История зарубежной музыки. XX век» отмечают основополагающую роль фонизма в трактовке композитором вербального текста в «Страстях по Луке» Пендерецкого: «Восприятие способно фиксировать лишь фоническую сторону текста, и именно на ней заостряет внимание композитор. И хотя декламация принадлежит к явлениям внемusикальным, обращается с нею композитор как с объектом музыкальным, подчиняя музыкальному ритму, полифонической фактуре, громкостной динамике и т. д.»⁷⁷.

Исследуя музыкальный потенциал слова, композиторы применяют различные приемы голосовой артикуляции («Visage», «Sequenza III», «A-Ronne», «Cries of London», «Folk Songs» Берио, «Ария» Кейджа, «Stimmung», «Гимны» Штокхаузена, «Рубайят» Губайдуллиной). Разносторонне используются различные образно-эмоциональные возможности, связанные со звучанием гласных и согласных звуков («Yliam» и «TKRDG» Шельси), текстов на разных языках («Тема. Приношение Джойсу» Берио, «Гиперион» Мадерны, «Симфония», «Laborintus II» Берио).

В контексте отмеченных тенденций развития музыкального искусства закономерным представляется то, что множество произведений Берио 1950 – 1960-х годов акцентируют звуковую («музыкальную») сторону вербального языка как источник неиссякаемого творческого вдохновения для композитора. Интерес к фоническим качествам языка объединяет целый пласт произведений Берио

⁷⁶ История зарубежной музыки. XX век / отв. редактор Н. А. Гаврилова. М.: Музыка, 2005. С. 119.

⁷⁷ Там же.

этого периода. Итальянский мастер исследует музыкальную функцию речи, вдохновляясь различными языками как акустическими моделями для своего творчества.

В 1955 году Беріо, совместно с Бруно Мадерной создает «Студию фонологии», в которой исследует фонетическое многообразие языков. Супруга композитора Кэти Берберян – которая, по словам самого Беріо, была для него «второй студией фонологии», – становится музой и исполнительницей большинства произведений данного периода. Исследование ономотопеи⁷⁸, изначально планировавшееся в рамках радиопередачи о поэтических качествах ономотопеи, приводит к созданию пьесы «Тема. Приношение Джойсу» (1958). Исчерпание всех выразительных возможностей джойсовского «музыкального» языка определяет собой творческий замысел этого произведения.

Многократно используется в творчестве Беріо воображаемый язык. Такова его электроакустическая композиция «Лик» (1961), в которой вымышленный язык становится симуляцией настоящей осмысленной речи. Как асемантический может восприниматься текст «Секвенции III»: в произведении представлен набор просодических качеств вербальной речи: ее интонационный контур, скорость, эмоциональное содержание, в то же время, смысл проговариваемого не всегда понятен и требует для его воссоздания определенных усилий со стороны слушателя⁷⁹.

⁷⁸«Ономатопея (греч., от *онома*, *atos* – имя, и *роіео* – создавать). Образование слов путем звукоподражания». (Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Чудинов А. Н. Санкт-Петербург, 1894. С. 596).

⁷⁹ Идея асемантического текста вдохновляет не только композиторов второго авангарда, но и композиторов последующих десятилетий, что подтверждает важность отмеченной тенденции с точки зрения принципов музыкальной композиции XX столетия. Так, например, «Декламации» Ж. Апергиса (1977-1978) анализируются А. Жиндтом как прямое продолжение линии вокальных экспериментов XX века и, в частности, «Секвенции III» Л. Беріо. Согласно мнению А. Жиндта, «написание “Декламаций” для голоса соло решительно принимает во внимание возможности артикуляции элементов языка, лишенных семантической функции» (Gindt, A., Georges Aperghis, *le corps musical*. Arles: Actes Sud, 1992. P. 87. См. также Прил. А, Цит. №1. Дальнейшие ссылки на Приложение А даны в сокращении: Прил. А, номер цитаты курсивом).

Подчеркнем при этом, что феномен псевдо-речи, имитирующей настоящую речь, наделенную смыслом, получает выражение в произведениях Апергиса для театра как малой, так и крупной формы. «Нужно обратиться к «Истории с волками», чтобы найти первый опыт использования [Апергисом] асемантических текстов, имеющих специфически музыкальную функцию. Место действия (Германия) и русское происхождение Сержа, человека-волка, побудило Жоржа Апергиса вообразить, основываясь на психоакустических соображениях, тексты на ненастоящих русском и немецком языках. Они передавали лингвистическую среду, в то же время, не предполагая смысла, который мог бы быть интерпретирован слушателем». *Ibid.* См. также Прил. А, 2.

Таким образом, использование слова-звука обнаруживает формообразующий потенциал на уровне архитектоники формы крупного сценического произведения.

Таким образом, в произведениях Берно 1950 – 1960-х годов фонетика зачастую лежит в основе музыкальных структур, слово и музыка сливаются в одно целое на основе использования языка исключительно с точки зрения его звуковых качеств. Показательны в этом отношении слова Ф. Альберы: «Берно [...] расплыл слово на его фонетические компоненты, делая их, зачастую, генераторами музыкальных структур, и он разрушил внешнюю логику речи»⁸⁰. Со своей стороны, А. Букурешлев в интервью с Ф. Эскаль отмечает: «Можно сказать, что Берно радикализирует такое отношение, поскольку он начинает с разрушения возможного значения текстов, с которыми он работает, фрагментируя их, разбивая, расщепляя слова, атакуя синтаксис, создавая неологизмы, в которых теряется всякий смысл». Исследователь приходит к следующему выводу: «Таким образом, вокальные звуки несут более выразительную, чем смысловую нагрузку и, прежде всего, Берно пытается освободить, превознести, продлить музыкальные возможности, которые он обнаруживает в тексте, разбитом на свои составляющие, или, точнее, в тексте, который по-новому им прослушивается. То есть отношения, которые устанавливаются между текстом и музыкой, вписываются в идею уже не сродства, но преемственности»⁸¹.

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.

⁸⁰Albèra P. Le son et le sens: essais sur la musique de notre temps. Genève: Editions Contrechamps, 2008. P. 508. См. также Прил. А, 3.

⁸¹ Escale F. Contrepoints: Musique et littérature. Paris: Klincksieck, 1990. P. 137. См. также Прил. А, 4.

По мысли Ж. Хумьека-Якубовской, композиторы второго авангарда «не просто лишают вокальные звуки их лингвистического контекста, но участвуют в воссоздании видоизмененного семантического содержания посредством радикальной деконструкции фонетической структуры. [...] В результате, семантическое содержание текста предопределено новой выразительностью фонетического материала»⁸².

Смысл вербального текста, так же, как и его структура, отныне не является раз и навсегда заданной неизменной величиной. Тенденция преобразования целостного вербального текста на составляющие частицы, его «анализ» получает претворение в творчестве поэтов и писателей как первой, так и второй половины XX столетия. Такой подход явился выражением господства интеллектуализма, рационального начала, эстетики парадокса в произведениях искусства, отметивших собой период после первой мировой войны⁸³. Многочисленные эксперименты со звуковой и со смысловой стороной слова представлены в творчестве Дж. Джойса, Э.Э. Каммингса, Э. Паунда, Р. Шара.

Предпосылки к этому были созданы уже в XIX веке в творчестве одного из французских поэтов-символистов – Стефана Малларме. Знаменитые слова поэта о «стихе, из многих вокабул творящем целостный, новый, чуждый языку и будто заклинанием звучащий глагол», могут служить его эстетическим кредо. Согласно мысли Малларме преобразование, разложение слова на составляющие элементы (фонемы и слоги) и их новые необычные сочетания позволяют увидеть новые смыслы в ставшем привычным языке.

Во второй половине XIX века увидели свет и произведения английского математика, поэта и прозаика Льюиса Кэрролла – «Приключения Алисы в стране чудес» (1865), «Алиса в Зазеркалье» (1871), в которых словотворчество, языковая игра, каламбур возводятся в ранг основных художественных приемов.

⁸² Humieka-Jakubowska J. Inspirations in reflection and creativeness. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing. 2015. P. 82-83. См. также Прил. А, 5.

⁸³ Подробнее об этом см. статью Володковича А. В. Эстетика парадокса в опере-скетче П. Хиндемита «Туда и обратно» («Hin und zurück») // Музыкальный театр в пространстве культуры. Белорусская государственная академия музыки, 2017. Вып. 40. С. 85 – 106.

Феномен изощренной интеллектуальной игры получил яркое воплощение в произведениях поэтов-футуристов, чье творчество являет высокохудожественные образцы не только бессмысленной «зауми»⁸⁴, но и строгого интеллектуального расчета в построении поэтических и прозаических произведений по принципу *палиндрома*⁸⁵. Буквенные и слоговые палиндромы широко представлены в творчестве В. Хлебникова («Перевертень», 1912, поэма-палиндром «Разин», 1921), Вл. Маяковского («Из улицы в улицу», 1913.). По принципу палиндрома строится стихотворение поэта-символиста В. Брюсова «Голос луны» (1915). В палиндромах достигает своего апогея тенденция анализа, разложения слова на отдельные фонемы и слоги, перестановки слогов, часто образующей новые слова.

Воссоздание симметричных структур на уровне не только вербального, но и музыкального ряда получает выражение в изобретении серийной техники композиторами нововенской школы. О параллелизме протекающих в музыке и литературе первой половины XX века процессов пишет Л. Решетняк: «Совсем не случайно параллельно с возвращением в поэзию палиндрома, в музыке XX века рождалась новая, додекафонная (или серийная) система композиции, в которой важную роль играет возвратный принцип трансформации серии – ракоход. Напомним, что А. Веберн объяснял сущность додекафонной техники на примере палиндрома – ”магического квадрата”»⁸⁶. Тот же автор уточняет далее: «Слоговые палиндромы близки серийной практике, когда серия проводится в ракоходе по сегментам»⁸⁷. Выводы исследователя находят свое обоснование и в том факте, что У. Эко, анализируя роман Дж. Джойса «Улисс», приходит к заключению о применении ирландским писателем квази-серийных процедур на уровне словесного текста.

⁸⁴ К первым десятилетиям XX века относится создание футуристической оперы «Победа над солнцем» (1912) – «произведение программно-футуристическое, как выражение алогизма в слове, изображении и музыке» (Ковтун Е. «Победа над солнцем» – начало супрематизма [Электронный ресурс] // Ковтун Е. Серебряного века силуэт URL: [http:// silverage/kovtun/](http://silverage/kovtun/) (дата обращения: 21.01.2021).

⁸⁵ «Палиндром: от *греч.* Palindromeo – бегу назад. Слово, фраза или стих, имеющие одинаковый смысл при чтении слева направо и справа налево (“перевертень”)» (Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. Изд. 2-е. М.: Просвещение, 1976. С. 175).

⁸⁶ Решетняк Л. В. Очерк П. Палиндром в искусстве XX века: движение от периферии к центру [Электронный ресурс] // 8 очерков о феномене палиндрома. URL: <https://www.ashtray.ru/main/texts/palindrom/pal7.htm> (дата обращения: 21.01.2021).

⁸⁷ Там же.

Оригинальным выражением зеркального мышления, поворота времени вспять может считаться и опера-скетч П. Хиндемита «Туда и обратно» (1921). А. Володович рассматривает оперу в контексте принципов киномонтажа, позволяющих эксперименты со временем (таких, как монтаж, прокручивание ленты назад и т. д.)⁸⁸.

Подобный принцип «поворота времени вспять» используется в прозе Джойса: так, начало главы «Сирены» из романа «Улисс» представляет собой монтаж элементов, используемых в последующем повествовании. Этот принцип широко применяется в сочинениях Берно со словом (см. анализ «Темы. Приношения Джойсу», «Секвенции III» и «Симфонии»).

На начало 1960-х годов приходится новый всплеск интереса к феномену палиндрома, что отмечает Л. Решетняк, в связи с появлением англоязычных палиндромов («Гимн Луне» Г. Рейнолдса, «The end» («Конец») Фредерика Брауна), книг по симметрии Г. Вейля, М. Гарднера, А. Шубникова и В. Копцика⁸⁹. 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), – в котором, по мнению А.С. Рыжинского, определяющее значение приобретает интерес композитора к «феномену языковых игр в пространстве речевой композиции (как семантических, так и фонетических)»⁹⁰. В основе произведения лежит анонимный средневековый палиндром на латинском языке: «IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI»⁹¹. Пять разделов произведения могут исполняться как в прямом, так и в ретроградном порядке, что объясняет использование

⁸⁸ Интересно отметить, что принцип зеркальности получает претворение в опере Хиндемита не только на уровне «зеркальной симметрии в композиционно-драматургическом решении», но и на уровне словесной материи. Так, рассуждая об эстетике парадокса, игры, выраженных на всех уровнях оперной концепции, А. Володович приходит к выводу, что «последнюю точку в этом ставит эпатажирующая “акция” тети Эммы, которая перед началом действия произносит “ап-чхи!”, а в конце, подтверждая абсурдность процесса, из ее уст звучит курьезное “чхи-ап!”» (Володович А. В. Эстетика парадокса в опере-скетче П. Хиндемита «Туда и обратно» («Hin und zurück»). С. 101).

⁸⁹ См. Решетняк Л. В. Очерк П. Палиндром в искусстве XX века: движение от периферии к центру.

⁹⁰ Рыжинский А. С. От *Gesang der Jünglinge* к *Carré*: рождение фонемной композиции в творчестве К. Штокхаузена // Музыка. Искусство, наука, практика. 2019. № 2. С. 115.

⁹¹ «Мы кружимся в ночи и сгораем в огне» (лат.)

композитором названия «Anagrama»⁹². Подчеркнем тот факт, что в сочинении Кагеля не музыкальный (серия нововенцев) но вербальный материал подвергается комбинаторным перестановкам, инверсиям: 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»⁹³, вторая часть «Симфонии» Л. Берлио, «La terra e la compagna» Л. Ноно, «Lux aeterna» для 16-голосного смешанного хора, «Реквием» Д. Лигети. Пристальный «анализ» вербальной структуры, разложение на составляющие элементы и их различные сочетания определяет специфику работы композиторов со словом в названных сочинениях⁹⁴.

В творчестве композиторов послевоенного авангарда получает распространение принцип оперирования не только слогами и фонемами в различных сочетаниях, но и строками, отдельными словами и словосочетаниями литературного первоисточника. Один из ярких образцов такого подхода – кантата «Ночь в Мемфисе» С.А. Губайдулиной (1968) на тексты из древнеегипетской лирики в переводе А. Ахматовой и В. Потаповой в семи частях. Называя

⁹² «Анаграмма (греч.) — так назыв. обратное чтение букв одного или нескольких слов; так, напр., “вор” будет А. от “ров”. В более широком смысле под анаграммой понимают перестановку букв, посредством которой образуются новые слова и фразы. Так Кальвин при посредстве А. назвал себя в заголовке своих “Institutionen” Alcuinus. Так слова “Révolution française” дают А. “Un Corse la finira” и т. п. В особенности любимы были А. каббалистами. Ср. Уитлей, “On anagrams” (Лондон, 1862)». Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона / под редакцией профессора И. Е. Андреевского. СПб., 1890. С. 690.

⁹³ Сравнительный анализ опусов М. Кагеля, Л. Ноно и Л. Берлио представлен в диссертации И. Кнокерта (см. Knockaert Y. Aspects of Contemporary Vocal Music in Works by Berio, Kagel and Nono / Knockaert, Y. Aspekten van de hedehdaagse vokale muziek in de werken van Kagel, Berio en Nono, mémoire de licence. Gand, 1974 – 75).

⁹⁴ Прообраз подобного «слогового анализа» вербального текста композиторами можно увидеть и в своеобразном «шифровании» вербального послания, состоящего из букв (первых слогов средневекового гимна) с помощью музыкальных символов – нот, впервые примененном Гвидо Аретинским в XI веке. Этот был принцип творчески переосмыслен И. С. Бахом, Р. Шуманом, Д. Шостаковичем, получая вторую жизнь в творчестве композиторов второго авангарда на уровне оригинального взаимодействия вербального и музыкального ряда. Так, «в органном цикле «Девять медитаций на таинство святой Троицы» (1969) Мессиян, подобно Г. Аретинскому, «применил символический «язык общения», зашифровав в музыкальную ткань произведения тексты средневекового теолога Фомы Аквинского (из трактата Summateobgia). Каждой букве алфавита композитор присвоил определенный звук в определенном регистре и заданной длительности [...]. С помощью этой знаковой системы, по мнению композитора, произведение должно слушаться и читаться как книга» (История зарубежной музыки. XX век / отв. редактор Н. А. Гаврилова. С. 349). Сходный принцип применен и в творчестве Э. Денисова: в произведениях, посвященных Д. Шостаковичу, композитор использует монограмму DeSCH, расшифровывающуюся как названия соответствующих буквенным обозначениям нот.

«пасьянсом поэтических строчек» текст «Ночи в Мемфисе», В.Н. Холопова приводит следующее высказывание композитора в отношении работы с оригинальным текстом: «Выбираю самые понравившиеся тексты, записываю их на карточки и тасую, как карты» (из беседы с автором этих строк)⁹⁵.

Наш обзор показал, что 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*)⁹⁶, свойственный коммуникативному языку. Вокальные композиторские опусы включают в себя всевозможные градации смысловой шкалы, простирающиеся от намеренного избегания отсылок к какому-либо смысловому содержанию до выстраивания индивидуальной образной системы координат, основанной на творческой переработке композиторами текста литературного первоисточника.

Таким образом, можно говорить о более сложной, неоднозначной трактовке смысловой стороны слова в произведениях первой и особенно второй половины XX столетия. Смысл слова в них не является данным а priori или очевидно подразумеваемым (как это происходит в коммуникативном языке), но мобильным, вовлеченным в творческий процесс и предполагающим свободу интерпретации в каждом конкретном случае. Принцип игры, лежащий в основе эстетики модернизма и постмодернизма, получает воплощение как на уровне строгого расчета, так и свободных («случайных» или кажущимися таковыми) сочетаний вербальных и музыкальных элементов.

Дальнейшее рассмотрение звуковой и смысловой стороны слова в комментариях Берно и его современников помогает выделить устойчивые

⁹⁵ Холопова В. София Губайдуллина. М.: Композитор, 2008. С. 166.

⁹⁶ Термины Ф. де Соссюра.

константы в трактовке вербального текста композиторами второго авангарда с целью создания методологической базы для аналитической части диссертации.

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

Множественные ремарки в отношении работы как со звуковыми, так и с семантическими ресурсами языка представлены в высказываниях Берно и его современников⁹⁷.

Проблема взаимоотношения музыки и текста многократно исследуется одним из современников Берно – 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 правилам⁹⁸. П. Булез резюмирует: «Будучи оправданным с эстетической или с этической точки зрения, такое применение “речи-звука” устраняет одну из основных и постоянных точек соприкосновения между поэзией и музыкой, о которой, как известно, так много дискутируют, а именно пресловутое подавление одной из двух сущностей посредством другой [...]»⁹⁹. Размышляя о взаимоотношении текста и музыки, композитор приходит к выводу

⁹⁷ Этому вопросу посвящена одна из публикаций автора данной диссертации (См. список литературы: Никулина А. В. Звук и смысл языка в произведениях Лючано Берно // Проблемы художественного творчества: сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому, 26 – 28 ноября 2019, Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. С. 237 – 244).

⁹⁸ Полемизируя со своими оппонентами, композитор замечает: «Но тогда могут возразить: если вы так дорожите звуковой стороной, то поработайте над текстом с незначительным смыслом, или даже с текстом незначащим, составленным из звукоподражаний и воображаемых слов, придуманных специально для конкретного музыкального контекста; и тогда вы уже не столкнетесь с практически непреодолимыми противоречиями. Конечно же, звукоподражания и пульверизация слов могут выразить то, что разумно построенный язык не может ставить себе в качестве цели». (Булез П. Звук и Слово // Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи, Перевод с фр. Б. Скуратова, ред. и предисловие К. Чухров. М.: Логос-Альтера, 2004. С. 132).

Оппозиция между концептом языка как звучания и языка как структурно организованного явления явственно заявлена в следующих словах П. Булеза: «Если не-язык и метаязык играют важную роль в сплаве музыки с голосом, то написанный и значащий текст всегда был в принципе к музыке и голосу антагонистичен». (Там же. С. 180).

⁹⁹ Булез П. Поэзия – Центр и отсутствие – музыка // Ориентиры. Воображать. Избранные статьи, Перевод с фр. Б. Скуратова, ред. и предисловие К. Чухров. М.: Логос-Альтера, 2004. С. 179 – 180.

о взаимном обогащении поэзии и музыки при использовании языка исключительно с точки зрения звуковых ресурсов¹⁰⁰.

Особый смысл приобретают слова Булеза о «властных семантических требованиях» языка¹⁰¹. Эта идея противопоставления текста, построенного согласно определенным языковым требованиям, и концепции звучащего слова, основывающегося исключительно на звуковых качествах языка, присутствует в высказываниях итальянских композиторов-авангардистов – современников Берно Л. Даллапикколы и Л. Ноно. Даллапиккола говорит, в частности, об использовании «собственных текстов исключительно тембрового характера, свободных от любой дискурсивной логики и от характерных особенностей языка»¹⁰² в произведениях, основанных на концепции слова-звука. Со своей стороны, Ноно, так же, как и Булез, задается вопросом об адекватности обращения к осмысленному тексту в произведениях, акцентирующих звуковые качества языка¹⁰³. По признанию самого композитора, отсутствие готового, предзаданного вербального текста открыло для него широкий спектр возможностей в работе со звуковой стороной слова. Л. Ноно отмечает, в частности, в отношении произведения «Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz»: «В этом хоре я исследовал простые фонемы и звуки человеческого голоса, лишённые семантики литературного текста, не только ради забавы, но и с позиций их экспрессивно-выразительных возможностей, значительно

¹⁰⁰ Композитор заключает: «Поэтика, к которой относятся только что описанные нами отношения (когда прекращается речь о каком бы то ни было преобладании), является совершенно адекватной собственным целям. [...] Музыка превосходно играет свою роль, сочетаясь с не непосредственно означающими выразительными средствами или же присваивая их себе». (Там же. С. 180).

¹⁰¹ Булез отмечает: «И все-таки даже последовательное применение разнообразных фонем не обязательно приводит к языку, ибо последний повинует властным семантическим требованиям. Вот почему мы иногда имеем дело с использованием воображаемого языка, созданного для явных потребностей какого-то личного проекта; языка, предназначенного для того, чтобы составить единое целое с неким инструментальным звучанием, или же для того, чтобы создать чисто оркестровые отношения в обращении с вокальными ансамблями. Какими бы ни были преследуемые цели, такое использование речи отвергает непосредственное семантическое значение [...]». (Там же. С. 179).

¹⁰² Dallapiccola L. *Parole e musica*. Milano: Il Saggiatore, 1980. См. также Прил. А, 6.

¹⁰³ Композитор вопрошает: «Имеет ли смысл фонетическая форма текста, лишённого своей семантической функции? Зачем использовать в музыкальной реализации фонетического материала текст, наделённый очень точной семантикой, если он будет разрушен в его семантической функции с роспуском звуковой структуры? Почему бы не свести все фонетические элементы к алфавиту?». Nono, L. *Texte-musique-chant // Ecrits*. Paris: Christian Bourgois, 1993. P. 186. См. также Прил. А, 7.

превосходящих те, которые заключены для композитора в изначально готовом тексте»¹⁰⁴.

Рассуждая о несамодостаточности использования языка исключительно с точки зрения звуковых качеств, Булез отмечает: «Согласно Новалису, “говорить для того, чтобы говорить — вот формула избавления”: избавления в религии или избавления в игре, примерам несть числа. Так не будем же удивляться тому, что композиторы прибегали к упомянутой диссоциации между смыслом и языком. Тем не менее, стремиться к одной лишь этой цели означало бы без всякого толку ограничивать себя и отказываться от множества других выразительных средств, что только и позволяют получать тексты, организованные так, чтобы message их стал понятным»¹⁰⁵.

По мысли Булеза, «диссоциация языка и смысла» возможна в рамках исследования возможностей звучания речи, но отнюдь не исчерпывает всех выразительных возможностей языка. Более того, систематическое использование подобного приема несет в себе риски обеднения выразительных возможностей текста. Таким образом, слова Булеза раскрывают глубокий философский смысл в осознании композитором языка как носителя понятийного смысла.

Интересным в рамках наших рассуждений представляются и высказывания Л. Ноно. Подобно тому, как Булез ссылается на Новалиса – знаменитого писателя эпохи романтизма – Ноно характеризует понятие смысла не только по отношению к музыке и языку, но в контексте философских обобщений, представленных в исследовании М. Мерло-Понти «Феноменология восприятия». Слово оценивается им в первую очередь с позиций новейших тенденций психологии восприятия человека, а сама семантика речи оказывается сопоставимой со смыслом в широком понимании, свойственным явлениям жизни. Ноно заключает: «Само собой разумеется, что, читая или слушая музыку, сопровождаемую текстом, независимо от эпохи, нельзя игнорировать само существование текста [...]»¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Luigi N. Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz – Chöre aus die Ermittlung von Peter Weiss (1970), in Jürg Stenzl ed., Luigi Nono, P. 129. Цит по: Humieka-Jakubowska J. Inspirations in reflection and creativeness. P. 95. См. также Прил. А, 8.

¹⁰⁵ Булез П. Звук и Слово. С. 133.

¹⁰⁶ Nono L. Texte-musique-chant // Ecrits. Paris: Christian Bourgois, 1993. P. 170. См. также Прил. А, 9.

Важным представляется и использование композитором слов, обращенных к базовым общечеловеческим ценностям, в «Canto sospeso»: как известно, в основе этого сочинения лежат фрагменты писем, написанных узниками фашизма. Произведение вызвало бурную критику К. Штокхаузена в статье «Sprache und Music» («Язык и музыка», 1958) с позиций использования слова лишь с точки зрения его звуковых качеств и невозможности восприятия на слух заключенного в нем смыслового содержания. Отвечая на критику Штокхаузена, Ноно подчеркивает на одной из своих лекций в Дармштадте 8 июля 1960 года: «“Послание”, заключенное в письмах приговоренных к смерти людей, врезалось в мое сердце, как и в сердца всех тех, кто понимает эти письма как свидетельства любви, осознанной решимости и ответственности перед жизнью, как образец жертвенной готовности и противостояния нацизму — этому чудовищу иррационализма, пытавшемуся уничтожить разум»¹⁰⁷.

Семантика языка в обращении к текстам религиозного, философского содержания выходит на первый план и в таком знаковом сочинении К. Штокхаузена как «Песнь отроков». Изначально задуманная как месса для церковного богослужения в Кёльнском соборе, эта электроакустическая композиция основывается на ветхозаветной легенде «Пещь огненная» (из Третьей главы книги пророка Даниила). На протяжении «Песни отроков» в различных сочетаниях постоянно звучат слова «*preiset*» или «*jubelt*» (славьте) и «*Herrn*» (Господа) на фоне неоформленного фонетического потока. Важность семантики текста в этом сочинении Штокхаузена подчеркивается следующими словами композитора: «Так, вместе с “Отроками” мы вспоминаем о коллективной идее веры: появляется в какой-то момент слово “славьте”, а в другой – “Господа” – или наоборот, слова запоминаются, сразу становится ясной их известная взаимосвязь: первостепенно то, что они запоминаются и как они запоминаются, второстепенно

¹⁰⁷ Кириллина Л. Луиджи Ноно [Электронный ресурс] URL: <http://opentextnn.ru/old/music/personalia/nono/index.html?id=3655> (дата обращения: 15.09.2018)

же – содержание каждого в отдельности; концентрация направляется на духовное, язык же становится ритуалом»¹⁰⁸.

Несмотря на всестороннее использование языка с точки зрения звуковых качеств, семантика играет важную роль в работе Беріо 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. Критикуя серийную музыку как принцип организации музыкальной композиции, Беріо говорит следующее в своем интервью с Ф. Альбера и Ж. Демьером: «Серийный опыт, поиск новых принципов организации музыкального языка – это в каком-то смысле блуждания в пустоте. Я, конечно же, искал более глубокие, более конкретные ориентиры»¹⁰⁹. Композитор признается: «И Соссюр оказал на меня в этом отношении существенное и глубокое влияние, раскрыв рациональную подоплеку основ экспрессивности»¹¹⁰. Представляется, что «рациональная подоплека основ экспрессивности» для Беріо заключается в обращении с языком не только как с материалом для звуковых эффектов, но прежде всего, как соединением *звука* (понимаемого как звуковая выразительность слова) и несомого им *смысла* – ключевой установки труда Соссюра «Курс общей лингвистики».

Роль семантики языка для Беріо неоднократно отмечалась исследователями его творчества. А. Букурешлев в своей беседе с Ф. Эскаль наряду с использованием всего музыкального потенциала разложенного на свои фонетические составляющие текста отмечает значение смысловой стороны слова в работе композитора с вербальным текстом¹¹¹.

¹⁰⁸ Stockhausen K. Sprache und Musik // Darmstädte Beiträge zur Neuen Musik. Mainz: Schott, 1958. P. 75. Цит. по: Лейпсон Л. В. К вопросу новаторства в электронной композиции К. Штокхаузена «Песнь отроков» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. 2015. №33/2, С. 124.

¹⁰⁹ Ibid. См. также Прил. А, 10.

¹¹⁰ Ibid. См. также Прил. А, 11.

¹¹¹ Букурешлев комментирует: «Я не думаю, что данная позиция настолько радикальна, как он говорит. Я думаю, что Беріо является музыкантом до мозга костей, но это не означает, что он полностью индифферентен к смыслу. Опция понимания текста существует для него. Скажем, что одной из важных установок нашего поколения было обращение с текстом в соответствии с его местоположением в континууме: от полной читаемости к полнейшей нечитаемости» (Escale F. Contrepoints: Musique et littérature. Paris: Klincksieck, 1990. P. 137). См. также Прил. А, 12. Букурешлев замечает с другой стороны: «Нужно различать то, что он говорит, от того, что он делает. Он говорит, что он полностью дезинтегрирует, что он освобождает потенциальную музыкальность текста, что он выжимает

Эта мысль подчеркивается и в многочисленных высказываниях самого Л. Берิโอ. Роль семантики вербального текста в процессе композиторского творчества разъясняется Берิโอ в его интервью с Россаной Дальмонте: композитор говорит о «прекрасных взаимоотношениях с семантикой вербального текста», о «глубочайшем пиетете» и обращении с ней со всем музыкантским почтением»¹¹². Берิโอ называет язык «убежищем жизни», «чудесной машиной, непрерывно продуцирующей смысл». Музыка в прочтении композитора – это «другая машина, которая умножает и переводит смысл на другом уровне интеллекта и восприятия, при условии соблюдения всех аспектов языка, включая акустический»¹¹³.

Отметим тот факт, что можно говорить о тесной взаимосвязи между фонетикой и семантикой языка в творчестве Берิโอ. Так, композитор подчеркивает: «Со своей стороны я интересуюсь вокальной музыкой, которая в известном смысле описывает этот удивительный феномен, являющийся центральным аспектом языка: звук, который становится смыслом. Для этого необходимо иметь акустическое осознание вербального материала, чтобы ассимилировать смысл и постичь его через акустическое измерение»¹¹⁴.

Вопрос семантики текста получает развитие в размышлении композитора в контексте проблематики «переложения» поэтического текста на музыку. Берิโอ рассуждает о необходимости семантического преобразования вербального текста композитором по отношению к оригинальному первоисточнику, упоминая, в частности, различные иерархические уровни восприятия на слух и понимания поэтических текстов Гейне в произведениях Шумана¹¹⁵.

текст как лимон, чтобы выявить этот потенциал, но в тоже время я думаю, что он вполне восприимчив к этим озарениям смысла, в частности в “Кругах”, которые являются прекрасной вещью, очень сложной, очень насыщенной. Он играет на двух началах: на читаемости и нечитаемости». (*Ibid.* P. 138. См. также Прил. А, 13).

¹¹² «В твоих произведениях голос, и, следовательно, вербальный текст, как правило, поэтический, играет решающую роль. Переложить текст на музыку для тебя в каком-то смысле значит то же, что сделать транскрипцию? Каковы твои взаимоотношения с семантическим аспектом языка, когда ты подходишь к нему с позиций музыканта? Да, это форма транскрипции, и, как правило, у меня прекрасные взаимоотношения с семантическим элементом текста, потому что я испытываю к нему глубочайший пиетет и обращаюсь с ним в соответствии со всем музыкантским почтением, на которое я только способен». (Berio L., Dalmonte R. *Entretiens avec Rossana Dalmonte*. P. 155. См. также Прил. А, 14).

¹¹³ См. также Прил. А, 15. *Ibid.*

¹¹⁴ См. также Прил. А, 16. *Ibid.* P. 156.

¹¹⁵ См. также Прил. А, 17, 18. *Ibid.*

Согласно выводам композитора, тенденция переработки семантики оригинального вербального текста в произведениях для голоса достигает своего апогея в музыке XX столетия. Беріо резюмирует свою мысль в следующих словах: «Сегодня музыка может фильтровать текст гораздо более радикальным способом. Она может решить, что в тексте должно быть “отброшено”, и что, напротив, должно играть доминирующую роль: например, что должно быть низведено до акустического материала и что, наоборот, должно быть выделено, сохраняя нетронутой всю систему смысловых ассоциаций»¹¹⁶.

Таким образом, в словах Беріо явственно прослеживается мысль о том, что семантика языка выступает как один из важнейших факторов композиторского творчества XX столетия. При этом сам процесс артикуляции речи оказывается в центре внимания итальянского композитора.

Семантика языка, воссоздаваемая в процессе артикуляции – один из ключевых параметров в рассуждении Беріо о «Секвенции III»¹¹⁷. Пояснения композитора в отношении «Секвенции III» практически напрямую перекликаются с приведенными выше словами Булеза о «властных семантических требованиях», предъявляемых к языку.

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.

К. Штокхаузен, вспоминая лекции В. Мейер-Эплера в Боннском университете, которые композитор посещал в середине 1950-х годов, так описывает практические занятия под руководством филолога: «В то время на семинаре мы создавали искусственные тексты, разрезая газеты на одно-, двух-, трехсложные блоки, иногда доходя до крайности и разрезая отдельные буквы. Мы перемешивали их, как карточки, создавали новые искусственные тексты, а затем

¹¹⁶ См. также Прил. А, 19. *Ibid.*

¹¹⁷ Подробнее об этом см. главу 2.

изучали степень их избыточности. Естественно, чем больше вы сокращаете данный текст, тем менее избыточным будет результат нового случайно созданного текста»¹¹⁸. Подобный принцип дефраментации текста на составляющие его элементы и его последующей реконструкции ярко выражен в таких сочинениях как «Тема. Приношение Джойсу», «Секвенция III» Л. Берно, «Артикуляциях» Д. Лигети, а также ранее упоминавшейся композиции «Anagrama» М. Кагеля.

Высказывания Берно и его современников свидетельствуют о том, что звуковые ресурсы языка неотделимы для композиторов послевоенного авангарда от несомого языком смысла. Эта идея получает яркое выражение в вышеприводимых словах Берно о «центральном аспекте языка», понимаемом композитором как *звук, становящийся смыслом*. Эта общая установка могла быть почерпнута Берно в труде Ф. де Соссюра «Курс общей лингвистики» (1916), которая появилась в поле зрения композитора в середине 1950-х годов. Звук и смысл являются ключевыми понятиями исследования Соссюра, а само понятие языка основывается на тесной взаимосвязи между звуком (или «звучащей материей») и смыслом¹¹⁹.

Представляется, что отмеченная Р. Дальмонте и Н. Лоренцини тенденция «полного уничтожения всех грамматических и синтаксических связей», «лингвистического хаоса», «освобождения слова от его традиционной интерпретации в категориях пространства и времени»¹²⁰ в поэзии и в музыке 1960-х годов сосуществует с тенденцией реабилитации грамматической целостности

¹¹⁸ Cott J. Stockhausen: Conversations with the composer. London: Robson, 1974. P. 67 – 68. Цит по: Humieka-Jakubowska J. Inspirations in reflection and creativeness. P. 61 – 62. См. также Прил. А, 20.

¹¹⁹ Согласно мнению ученого, «все сводится к тому в некотором роде таинственному явлению, что соотношение “мысль-звук” требует определённых членений и что язык вырабатывает свои единицы, формируясь во взаимодействии этих двух аморфных масс» (Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 1999. С. 21). Соссюр подчеркивает, что «звук есть лишь орудие для мысли и самостоятельного существования не имеет. Звук, сложное акустико-артикуляционное единство, образует в свою очередь новое сложное физиолого-мыслительное единство с понятием» (Там же). Язык определяется лингвистом как «мысль, организованная в звучащей материи», «система знаков, в которой единственно существенным является соединение смысла и акустического образа». (Там же). Эта идея получает наглядное выражение в следующих словах Ф. де Соссюра: «Язык можно также сравнить с листом бумаги. Мысль – его лицевая сторона, а звук – оборотная; нельзя разрезать лицевую сторону, не разрезав и оборотную. Так и в языке нельзя отделить ни мысль от звука, ни звук от мысли [...]». (Там же).

¹²⁰ Dalmonte R., Lorenzini N. Situation de la poésie et de la musique au début des années soixante [Electronic source] // Contrechamps № 1. Genève: Éditions Contrechamps, 1983. URL: [http:// books.openedition.org/contrechamps/1727](http://books.openedition.org/contrechamps/1727) (accessed: 15.10.2019). См. также Прил. А, 21.

языка как линейной дискурсивной единицы в творчестве Берлио и его современников.

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

В рассуждениях Берлио ярко выражена мысль о музыкальной форме не как застывшей и статичной, но живой и становящейся во времени структуре, являющейся концентратом творческих намерений композитора¹²¹. Берлио подчеркивает: «Нет, музыка... состоит не только из нот. Музыкальная форма – это прежде всего очевидность, откровение – она не является ни атмосферой, ни схемой для анализа в качестве системы фиксированной коммуникации [...]»¹²².

Именно на восприятие слушателя и его критическое осознание становящейся структуры нацелена музыкальная форма. Согласно мнению Берлио, «чем больше предопределены отношения предлагаемых структур, тем слабее критическое сознание слушателей»¹²³. Берлио отмечает далее, критикуя тональную музыку ушедших эпох: «Слушатель, центр статичной и неизменной вселенной, находит в созерцании языкового порядка подтверждение идеи общей гармонии, выраженной посредством использования общепринятого языка; но он не слушает форму. “Формирование формы”, как говорил художник Пауль Клее, никогда не принимается во внимание; вместо этого рассматриваются только эти искусственные эффекты формального ожидания – созвучие/диссонанс, напряжение/расслабление, ожидание/разрешение – которые еще более обостряют стремление к ложному равновесию»¹²⁴.

¹²¹ В таком ракурсе музыкальная форма в произведениях Берлио рассмотрена в одной из публикаций автора диссертации (См. список литературы: Никулина А. В. Музыкальная форма в комментариях Л. Берлио: на стыке музыки и литературы // «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).

¹²² Berio L. *Forme* [Electronic source] // Contrechamps № 1. Genève: Éditions Contrechamps, 1983. URL: <http://books.openedition.org/contrechamps/1727> (accessed: 15.10.2019). См. также Прил. А, 22.

¹²³ См. также Прил. А, 23. *Ibid.*

¹²⁴ См. также Прил. А, 24. *Ibid.*

Интересно и сопоставление композитором нарративной схемы тональной музыки, свойственной ее высшему проявлению – сонатной форме – и театральной интриги психологической драмы. Берлио говорит об «оставляющей впечатление представления в узком кругу буквальной реконструкции сонатной драмы», о публике, «увлеченной событиями этой драмы и знающей, с самого начала, что на тоническом аккорде будет счастливый конец»¹²⁵. Драма сонатной формы стоит в одном ряду с трагедией и драмой оперного представления. Композитор уточняет: «Трагедия и драма, возможно, завершили свое существование. Меня также несколько не привлекает театр, основанный на истории или сюжете с психологическим развитием»¹²⁶. С другой стороны, Берлио заявляет: «Кроме того, существуют литературные произведения, которые представляют собой виртуальный пересказ на основе первоисточника, поскольку они пропитаны стилистическими, концептуальными и риторическими особенностями других языков, традиций или пересказов. Это особенно верно в отношении детской литературы и наиболее стереотипных форм оперных либретто XIX века»¹²⁷.

Как можно заметить, в определении музыкальной формы XX века сквозь рассуждения композитора лейтмотивом проходят слова «действие», «действие», концентрирующие активный, динамический характер становящейся музыкальной структуры, критически осознаваемой слушателем. Для Берлио это несет в себе также и театральный, сценический смысл. Так, неслучайно композитор, подобно Вагнеру, заменяет традиционное определение «опера», сложившееся в музыкальной культуре, на «сценическое действие» в таких произведениях как «Король слушает», «Утис», «Правдивая история».

Композитор продолжает: «Мы не можем рассматривать музыку сегодняшнего дня как язык, как закрытую, четкую и удобную систему, где все происходит в соответствии с прогнозами, скорее следует представлять ее как систему разветвлений звуков и действий, определимых и обретающих смысл исключительно в их актуальности и в отношениях, которые они подразумевают в

¹²⁵ См. также Прил. А, 25. *Ibid.*

¹²⁶ Albera P., Guy M. *Musiques en création. Festival d'automne à Paris, 7 octobre – 18 décembre 1989*, Paris: Editions Contrechamps, 1989. P. 31. См. также Прил. А, 26.

¹²⁷ Berio L. *Remembering the future*. London: Harvard University Press, 2006. P. 37. См. также Прил. А, 27.

данный конкретный момент»¹²⁸. Именно *звуковые формы* и *музыкальные действия*, согласно мысли композитора, лежат в основе новой трактовки музыкальной формы в XX столетии. Современная музыкальная композиция трактуется Беріо как *ряд действий* или *ряд структур*, предложенных слушателю. Музыкальную форму нужно постигнуть, домыслить, завершить, что предполагает активное участие, выполнение некоего действия – со стороны как исполнителя, так и слушателя.

Рассуждая о поэтике открытого произведения, Беріо интерпретирует музыкальные опусы как предоставленные композитором слушателю «отправные моменты, общие направления действий, предложений и подсказок, на которые исполнитель должен реагировать все время по-новому»¹²⁹. Композитор подчеркивает, что, «для того, чтобы это стало возможным, само собой разумеется, необходимо, чтобы все это было тщательно разработано с точки зрения музыкальной композиции»¹³⁰. Наиболее действенным способом является «придание определенной степени избыточности музыкальной ткани», которая, таким образом, представляет собой «своего рода буфер между хаосом и полями возможных значений»¹³¹.

Динамический характер отношений внутри музыкальной формы и вербального языка получает претворение и с точки зрения непредсказуемости структурных событий, подтверждая мысль о том, что и вербальный язык, и музыкальная форма – это, прежде всего, сеть структурных отношений, находящаяся в постоянном движении, преобразовании, а не простое статичное сопоставление частей. Идея о глубинной взаимосвязи вербального языка и музыки открыто заявлена в начале статьи Л. Беріо «Поэзия и музыка: опыт», посвященной описанию принципов работы с вербальным текстом в «Теме. Приношении Джойсу»: «Я думаю, что когда Малларме писал о союзе свободного стиха и поэмы в прозе, исполняемой “под чуждым влиянием музыки, услышанной на концерте”, он не просто выражал ностальгию по музыке, но мечтал об этой

¹²⁸ Berio L. *Forme*. См. также Прил. А, 28.

¹²⁹ См. также Прил. А, 29. *Ibid.*

¹³⁰ См. также Прил. А, 30. *Ibid.*

¹³¹ См. также Прил. А, 31. *Ibid.*

автономии, об этой осознанной свободе, об этой непредсказуемости структурных событий, которым впоследствии научит нас музыка Дебюсси, Веберна и самых значительных музыкантов современности»¹³². Заимствованные из статьи «Кризиса стиха» слова Стефана Малларме (одного из самых ярких реформаторов языка среди писателей конца XIX века) многозначительно цитируются композитором в продолжении его рассуждений: «Обособление звука; обособление речи. Тот же Малларме писал позже: “Стих завершает это обособление речи — из многих вокабул заново творя целостный, новый, чуждый языку и будто заклинанием звучащий глагол, властным жестом отмечая случай, что сохранился в словах, несмотря на искусную, поочередно, закалку их смыслом и звуком; и через него удивляетесь вы обыкновенному сочетанию произнесенных слов, как прежде не слышали его никогда, и сама отсылка к названному предмету окутывается, одновременно, новой какой-то атмосферой”»¹³³.

Тезис о глубинной взаимосвязи музыки и литературы как цепи структурных событий, воспринимаемых слушателем/читателем и критически осознаваемых им, развивается и в следующих словах композитора из его статьи «Поэзия и музыка: опыт»: [...] несомненно то, что, насколько различны бы ни были специализация того, кто играет на пианино, и того, кто читает эпическую поэму, и тот, и другой, в процессе своей деятельности, неизбежно нуждаются в полнейшем и абсолютно осознанном слиянии с произведением. (Я имею в виду исполнителей “Третьей сонаты” Булеза, “Клавирштюка” XI Штокхаузена, “Мобилей” Пуссера и читателей “Броска игральных костей”, “Книги” Малларме и “Поминок по Финнегану” Джойса)»¹³⁴. Композитор заключает: «На таком уровне осознанности нет места для простейших формальных схем восприятия, но есть полное единение нашего существа и нашего сознания, есть полное творческое слияние, потому что практически все наши чувства направлены на восприятие и усвоение эстетического объекта»¹³⁵.

¹³² Berio L. Poésie et musique [Electronic source] // Contrechamps № 1. Genève: Éditions Contrechamps, 1983. URL: <http://books.openedition.org/contrechamps/1727> (accessed: 15.10.2019). См. также Прил. А, 32.

¹³³ См. также Прил. А, 33. *Ibid.*

¹³⁴ См. также Прил. А, 34. *Ibid.*

¹³⁵ См. также Прил. А, 35. *Ibid.*

Примером непредсказуемости структурных событий, по мысли Беріо, является и джазовая импровизация. Композитор подчеркивает: «В джазе ярким примером открытой формы является джем-сейшен, во время которого исполнители создают музыкальный объект на основе заданной темы, гармонической схемы или общего репертуара традиций и стилистических изобретений удивительно непредсказуемым образом и получают исполнение, не похожее ни на одно из предыдущих»¹³⁶. Беріо продолжает: «Все это напрямую связано с поэтикой открытого произведения (или, как ее называют на английском языке, *work in progress*), которая давно существует в живописи, литературе и театре»¹³⁷. В словах Беріо раскрывается мысль о новаторской трактовке музыкального объекта, его «открытости» с точки зрения нестандартной, новаторской интерпретации, которые представляют данный объект в неожиданном, непредсказуемом ракурсе.

Несколько иная трактовка открытой формы представлена в рассуждениях Беріо о литературных произведениях эпохи модернизма: вербальный текст интерпретируется композитором не как набор свободно комбинируемых или последовательно представленных частей, но как сложная сеть отношений, произвольно акцентируемых читателем в тот или иной момент прочтения книги. Композитор отмечает следующее: «В области литературы феномен имеет более глубокие и обширные основания. Достаточно назвать Джойса, Малларме, Пруста (в определенном смысле), Е. Каммингса, Бертольда Брехта и Кафку. Возможно, будет излишним вспомнить “Книгу” Малларме, которая вдохновила одно из наиболее интересных сочинений для фортепиано новой музыки, Третью сонату Пьера Булеза. То же самое применимо к произведениям Джеймса Джойса, “Улисс”, и еще в большей мере, “Поминки по Финнегану”. Здесь текст открыт серии прочтений, постоянно обновляемых: богатство отношений настолько сложное, что читатель дает новую интерпретацию при каждом прочтении,

¹³⁶ Berio L. *Forme*. См. также Прил. А, 36.

¹³⁷ См. также Прил. А, 37. *Ibid.*

открывая не только подсказанные взаимосвязи, но также и саму реальность, которая постоянно видоизменяется»¹³⁸.

В приведенной цитате текст литературного произведения трактуется композитором как постоянно модифицируемая система связей – те или иные связи акцентируются читателем при каждом новом прочтении. Так же как тема джазовой импровизации, литературный текст интерпретируется читателем в серии интерпретаций, основывающейся на богатстве и разнообразии представленных в произведении взаимосвязей между элементами.

Отметим, что многие произведения самого Берлио представляют собой образцы, открытые множеству «прочтений». Такова знаменитая «Симфония», чье богатство отношений между множеством источников сравнимо с последним романом Джойса, цитируемым композитором – «Поминки по Финнегану». Подобно читателю романа Джойса, слушатель «Симфонии» дает новую интерпретацию при каждом следующем прослушивании, открывая не только подсказанные взаимосвязи, но также и «саму реальность, которая постоянно видоизменяется»¹³⁹.

Таким образом, музыкальная композиция для Берлио – это динамическая структура, основанная на определенном балансе противоборствующих тенденций: хаоса, разрушения и гармонии, порядка. Именно определенная доля хаоса, непредсказуемости становится тем элементом творчества, без которого немислима музыкальная композиция.

¹³⁸ См. также Прил. А, 38. *Ibid.*

¹³⁹ См. вышеприведенную цитату.

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

1.3.1. Звук и форма

В предлагаемом здесь рассмотрении акустических свойств звука, определяющих формообразование в произведениях Л. Берлио, за основу взяты комментарии самого композитора, касающиеся как инструментальных произведений, не предполагающих использование словесного текста, так и произведений, в которых вербальный материал является единственным источником звуковых качеств. Анализируются формообразующие свойства звуков как музыкальных, так и звуков, производимых в вербальной речи и используемых в произведениях Берлио с текстом¹⁴⁰.

Показательным является объяснение принципов работы Берлио со звуковой материей, лежащей в основе организации музыкальной формы сочинения для оркестра «Девятый час». Это произведение, так же, как и другое сочинение для оркестра этого периода – «Аллилуйя» – предстает в свете высказываний композитора как реакция на серийную технику дармштадской школы, поиски альтернативных приемов письма, опирающихся на осмысление формы как живого процесса, не предполагающего наличие готовых и заранее predetermined формальных схем. Берлио поясняет: «Моей первой реакцией на Дармштадт и на благотворное влияние Бруно [Мадерны] и, в итоге, моим первым откровением был “Девятый час” для оркестра – произведение, в котором нет ничего ни дармштадтского, ни мадерновского и развивающего то, что составляло самую суть моих поисков и являло собой предмет настоящей музыкальной приверженности: возможности музыкально мыслить с точки зрения процесса, а не

¹⁴⁰ Этому вопросу посвящена одна из публикаций автора настоящей диссертации (См. список литературы: Акустические свойства звука и их формообразующая роль в инструментальных и вокальных произведениях Лючано Берлио // 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).

формы или приема. Андре Сури и Пуссер были теоретическими лидерами этой тенденции, в любом случае неявно присутствующей в серийных произведениях»¹⁴¹.

Большая протяженность текста с точки зрения размеров литературного первоисточника – поэмы Одена «Девятый час» – получает претворение в грандиозности первоначального замысла сочинения Берлио. Композитор признается: «Первоначальный проект «Девятого часа» был грандиозным. Это были годы, когда я напрямую открыл, не прибегая к переводам на итальянский язык, великую английскую и американскую литературу. Я увлекся огромным и сложным стихотворением Одена “Nones”, означающего девятый час, решающий момент, высший момент, в котором, в едином миге, сливается все сущее, момент чрезвычайного осознания, перед концом... Я запланировал большую светскую ораторию для соло, хоров и оркестра, отмеченную постоянными трансформациями, быстрыми и резкими»¹⁴². Из-за размеров и сложности поэмы композитор оставляет только пять эпизодов для оркестра, которые он называет пятью моментами или пятью этапами трансформаций. Согласно комментарию композитора, «пропорции, рассчитанные на основе числа девять и управляющие пьесой, постоянно реорганизуются для того, чтобы произвести максимальные конденсации или разрежения, скорость или статику так же, как и крайние гармонические характеристики (от октавы до шума)»¹⁴³.

Фонические характеристики имеют первоначальное значение в становлении формы-процесса. Как можно заметить, в приведенных цитатах плотность звучания (конденсации и разрежения), получающая выражение и на уровне гармонии (диапазон характеристик от октавы до шума), а также скорость называются в качестве основных параметров развертывания текста как процесса. В связи с философским замыслом произведения «Девятый час» определенную роль играет символика числа как лежащая в основе процессов формообразования (в чем видится отдаленное влияние сериальной техники).

¹⁴¹ Berio L., Dalmonte R. Entretiens avec Rossana Dalmonte. См. также Прил. А, 39.

¹⁴² *Ibid.* См. также Прил. А, 40.

¹⁴³ *Ibid.* P 85 – 86. См. также Прил. А, 41.

Опыт «Девятого часа» продолжен композитором в последующем сочинении для оркестра «Аллилуйя», которое является непосредственно связанным с «Девятым часом» как хронологически, так и с точки зрения техники музыкальной композиции, найденных принципов работы с музыкальным материалом¹⁴⁴. В обоих произведениях немаловажным является вопрос поиска способов организации материала в произведениях больших масштабов.

Понятие процесса подробно развивается Берิโอ в статье «Аспекты формального ремесла», посвященной объяснению принципов работы с музыкальным материалом, примененных в «Аллилуйя» и их формообразующего значения. Композитор говорит о принципе варьирования или измененного повторения материала как основном формообразующем принципе в этом произведении¹⁴⁵. При этом, так же, как и в «Девятом часе», варьируются не интервальные соотношения высот, но темброво-выразительные характеристики музыкального материала, что многократно подчеркивается в словах Берิโอ. Форма-процесс предстает как артикуляция регистров и звуковых качеств¹⁴⁶. Композитор, в частности, говорит о «желании превзойти ощущение повторяемости названных [интервальных] соотношений через преодоление сосредоточенности на интервалах как серии высот в пользу тембровозвучного качества звучания»¹⁴⁷.

Именно тембровозвучные характеристики, согласно словам Берิโอ, «играют роль активных и определяющих элементов формальной структуры» в этом сочинении. Эти характеристики уточняются в статье как «тембр, атака звука, длительность и интенсивность». Упоминается и метрономическая скорость, чьи

¹⁴⁴ Берิโอ отмечает, в частности: «Я продолжил опыт “Девятого часа” в “Аллилуйя I” – произведении, которое я сразу же после этого расширил и продолжил в “Аллилуйя II» (*Ibid.* P. 86. См. также Прил. А, 42).

¹⁴⁵ Берิโอ поясняет по этому поводу: «Этот общий композиционный принцип был подсказан мне убежденностью в том, что в инструментальной музыке изменение до неузнаваемости или, лучше сказать, непрерывное варьирование акустических характеристик одного и того же звукового материала также означает (в рамках формальной структуры) создание нового звукового материала» (Berio L. *Aspects d'un artisanat formel* [Electronic source] // *Contrechamps* № 1. Genève: Éditions Contrechamps, 1983. URL: [http:// books.openedition.org/contrechamps/1727](http://books.openedition.org/contrechamps/1727) (accessed: 15.10.2019). См. также Прил. А, 43).

¹⁴⁶ Берิโอ объясняет, в частности: «Я же был заинтересован в том, чтобы умножить возможности формального развития, полученные в результате “разрушения” этого исходного материала, и, *vice versa*, исследовать тот материал, который удовлетворил бы этим требованиям, выходя за рамки серии интервалов и высот». (*Ibid.* См. также Прил. А, 44).

¹⁴⁷ *Ibid.* См. также Прил. А, 45.

изменения влияют на изменения плотности текстуры. Композитор подчеркивает в своей статье «Аспекты формального ремесла»: «В действительности, именно в последних сочинениях Веберна в полной мере раскрываются структурные функции тембровзвучия (лежащие в основе *Klangfarbenmelodie*, понимаемой как тембровая структура, а не как механические перестановки звуков внутри додекафонного ряда). В дополнение, артикуляция высот, в его тончайшим образом разработанных додекафонических композициях, тяготеет к последовательному отрицанию самой себя в качестве серии интервалов»¹⁴⁸.

Таким образом, отказ от универсального значения интервальных отношений между звуками (свойственных как темперированному строю, так и серийной музыке) происходит в пользу музыкально-агогических, экспрессивных качеств звукового материала. Приведенные слова Берлио свидетельствуют о том, что свойства звука, не имеющие абсолютного значения (в отличие от высоты), такие как тембр, длительность, динамика, а также плотность фактуры выходят на первый план в процессе формообразования.

Это же качество тембровзвучивости выходит на первый план в «Теме. Приношении Джойсу». За основу здесь также берется исходный звуковой материал как повторяющийся сонорный комплекс: читаемый Кэти Берберян начальный фрагмент главы «Сирены», называемый Берлио «темой», или «феноменом», подвергается электроакустическим преобразованиям с точки зрения тембра, регистра, длительности и интенсивности звучания.

Самой собой понимается присутствие тембрового фактора и в «Секвенциях», поскольку все они были задуманы композитором с позиций современной трактовки инструмента, выходящей за пределы традиционного использования тембра. Оригинальные приемы звукоизвлечения акцентируют прежде всего экспрессивную, жестовую трактовку тембра, подобную той, которая получает воплощение в отношении певческого голоса Кэти Берберян в «Секвенции III».

¹⁴⁸ *Ibid.* См. также Прил. А, 46.

«Лик» («Visage») – еще одна электроакустическая композиция Берно 1960-х годов, которая, наряду с «Темой. Приношением Джойсу», основывается прежде всего на звуковых качествах слова. В отличие от остальных упоминаемых произведений 1960-х годов, смысловая сторона языка здесь практически сводится на нет. Из элементов языка, наделенных смыслом, в «Лике» используется только слово *Parole* (слова, ит.), повторяемое на гранях формы. Основную часть вербального материала в этом произведении составляет имитация осмысленной речи. Так же, как и в «Секвенции III», представляется возможным говорить о движущемся звуковом пятне или звуковом соноре, состоящем из быстрого чередования звуковых частиц.

Подчеркнем, что, если в «Секвенции III» эти звуковые частицы одновременно являются составляющими осмысленной фразы Маркуса Куттера, в «Лике» имеет место абсолютно алеаторный набор фонетических элементов: слово *Parole* (слова, ит.) является своеобразным «закадровым» комментарием происходящего, в той же мере, в какой слово «*Warum?*» (Почему?, нем.) комментирует суть происходящего в «Секвенции V» для тромбона. В «Лике» (в отличие от «Темы. Приношения Джойсу» и «Секвенции III») ярко выражен виртуальный характер воспроизводимой речи: имитируются интонация, скорость, динамические контрасты, свойственные какой-либо осмысленной речи, но смысл ускользает от слушателя, так как отсутствуют узнаваемые синтаксические последовательности в отсылке к конкретному языку. На фоне имитации осмысленной речи или псевдо-речи происходит становление собственно музыкальных процессов, выраженных в чередовании вокальных и инструментальных (звукоподражательных) тембров.

Так же, как и в отношении «Темы. Приношения Джойсу», «Секвенции III», в «Лике» можно говорить о варьировании сонорного комплекса на основе таких параметров как тембр, регистр, плотность звуковой текстуры и скорость речи. Этот комплекс средств может быть названным музыкально-агогическим или комплексом акустических характеристик звука, которые имеют отношение как к музыкальному исполнительству, так и к произнесению вслух литературного

текста, а также и к самой вербальной речи¹⁴⁹. Неслучайным представляется то, что именно приемы музыкального исполнительства, имитируемые на материале вербального языка в «Сиренах» Джойса, имеют первоочередное значение для Беріо¹⁵⁰. Точно также плотность звучания, динамика (или сила звука), скорость (или темп) являются критериями, проявляющимися как в чтении вслух литературного текста, так и в комментируемых Беріо инструментальных сочинениях, не предполагающих участие вербального элемента.

Указанные свойства звука, не имеющие абсолютного значения (в отличие от высоты) выходят на первый план в процессе формообразования в произведениях Беріо. По признанию самого композитора, такая трактовка звука ярко выражена в поздних сочинениях одного из крупнейших представителей нововенской школы: А. Веберна¹⁵¹.

Рассмотренный принцип использования акустических свойств звука в качестве структурного элемента композиции в творчестве Беріо вписывается в одну из важнейших тенденций техники музыкальной композиции XX века. Так, М.И. Катунян отмечает: «С новым звуковым материалом связан ряд новых аспектов эстетики и поэтики, специфических для современной композиции. Звук не отождествим с одной только высотой. Помимо высоты, он обладает также акустической характеристикой. В нее входит целый ряд качеств, таких как текстура, плотность, артикуляция, динамика, протяженность, – все то, что вместе составляет его неповторимый колорит и что не может быть передано фиксацией высоты»¹⁵². Исследователь заключает: «Будучи объектом композиции, звук стал контекстуальным. В этом смысле он – категория структурная и функциональная. Сам по себе уже первичная форма, он служит материалом для формы всего произведения, его темой, так как в нем уже заложена структурная идея, которой предстоит реализоваться на уровне целого»¹⁵³.

¹⁴⁹ Напомним, что в статье «Аспекты формального ремесла» Беріо говорит о «варьировании *акустических* характеристик одного и того же звукового материала».

¹⁵⁰ На основе этих характеристик вербального материала может восприниматься вся электроакустическая композиция «Темы. Приношения Джойсу» согласно словам самого композитора.

¹⁵¹ См. вышеприведенную цитату.

¹⁵² Теория современной композиции / отв. редактор В. С. Ценова. М.: Музыка, 2007. С. 52.

¹⁵³ Там же. С. 53.

1.3.2. Слово и форма

Критерии, на основе которых выстраивается музыкальная форма в произведениях Берио, не ограничиваются собственно музыкальными, выраженными в ранее рассмотренном комплексе музыкально-выразительных акустических параметров звука и зачастую подчиняющими себе вербальное начало¹⁵⁴. 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). В контексте данной гипотезы ценными представляются приведенные в статье «Поэзия и музыка: опыт» пояснения самого Берио в отношении двух типов слушательского восприятия в «Теме. Приношении Джойсу»: «музыкального» и «логико-семантического»¹⁵⁵.

Множество отдельных замечаний об использовании вербального языка и его композиционном значении представлено в наблюдениях музыковедов.

Феномен артикуляции языка с точки зрения взаимодействия противоположных процессов – последовательного воссоздания целостности текста и его разрушения – в произведениях Берио описан Л.В. Кириллиной. Исследователь отмечает в отношении «Темы. Приношения Джойсу»: «Форма этого семиминутного сочинения строится как последование преобразований текста, поначалу связного, но потом распадающегося на отдельные слова, фонемы, неразличимые шумы (шорохи, гул, стаккатные россыпи). Средний раздел “Темы...” по звуковому строю, несколько абстрактно-фантастическому, напоминает другое чисто электронное сочинение Берио, “Моменты” (1957), но принципы обращения с текстом и использования голоса предвосхищают гораздо более крупную (21 минута звучания) композицию “Лик” (“Visage”, 1961)»¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Имеется в виду восприятие словесного текста только в качестве звуковой материи – источника колористических звуковых эффектов.

¹⁵⁵ Подробнее об этом см. 2 главу.

¹⁵⁶ Кириллина Л. В. Лючано Берио // Зарубежная музыка: Очерки и документы / ред. М. Г. Арановский, А. А. Баева / Гос. Ин-т искусствознания. М.: Музыка, 1995. Вып. 2. С. 82.

Музыковед продолжает: «В “Лике” процесс идет как бы в обратном направлении: от мучительно и напряженно исторгаемых фонем – к слогам, слову, плачу, смеху, говору, отчаянному воплю – и наконец, к молитвенному воззванию. Все это происходит на фоне некоего “вселенского гула”, звона звезд и рева разверзающихся бездн, приводящего к нечеловеческому грохоту и падению всего с таким трудом выстроенного мироздания в “черную дыру”»¹⁵⁷.

Согласно мнению М.С. Высоцкой и Г.В. Григорьевой, процессы последовательной деструкции вербального текста и обратного процесса его «структурирования из отдельных фонем и слогов» лежат в основе «Темы. Приношения Джойсу» и «Лика», что напрямую перекликается с вышеприведенными выводами Л.В. Кириллиной.

Важным представляется и то, что исследователи приходят к выводу об использовании найденных в электронных сочинениях Берлио принципов работы со словом в других, неэлектронных сочинениях композитора (см. вышеупомянутые исследования Л.В. Кириллиной, М.С. Высоцкой и Г.В. Григорьевой).

Критерий семантики текста выходит на первый план в анализе произведений Берлио музыковедом Д. Осмондом-Смитом: связные вербальные последовательности, складывающиеся на фоне неформленного в синтаксическом отношении «фонетического потока», предлагаются слушателю для дальнейшего аналитического восприятия «Темы. Приношения Джойсу», «Секвенции III» и «Laborintus II»¹⁵⁸. Знаменательны и слова Осмонда-Смита о том, что «относительная семантическая связность возводится в ранг главного композиционного параметра» в “Laborintus II”»¹⁵⁹.

Сходная мысль о присутствии синтаксически целостных связных вербальных последовательностей выражена и в словах самого композитора в отношении воображаемого «элементарного» текста. Берлио предлагает:

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ «Для того чтобы слушатель мог вступить в игру синтаксических и семантических соответствий, начатую Сангвинетти, он должен извлечь из вавилонского многообразия элементов одновременно проговариваемой речи связные последовательности – также как в “Теме” или в “Секвенции III” он должен изо всех сил пытаться уловить понятные слова и фразы в фонетическом потоке» (Osmond-Smith D. From Myth to Music: Levi-Strauss «Mythologiques» and Berio’s «Sinfonia» // The Musical Quarterly. 1981. Vol. 67(2). P. 233. См. также Прил. А, 47).

¹⁵⁹ *Ibid.* См. также Прил. А, 48.

«Представим элементарный текст, состоящий из коротких модульных предложений, повторяющихся взаимозаменяемых вспышек смысла, носителей потенциальной нарративности, которая разворачивается с различной степенью прерывности»¹⁶⁰.

В целом, в основе трактовки формы как становящейся вербальной последовательности лежит динамическая природа языка как иерархической системы отношений, достаточно четко выраженная во множественных комментариях самого композитора. Именно динамические единицы языка охарактеризованы Берлио как композиторские единицы в отличие от статичных и заранее предопределенных (готовых) единиц «инстинктивного импровизатора»¹⁶¹.

Таким образом, полноценная композиция с использованием вербального текста не ограничивается для Берлио поверхностным и наиболее очевидным делением музыки на отдельные слоги, но включает весь комплекс иерархических отношений внутри языковой структуры (от фонемы до фразы). Иными словами, в центре внимания композитора оказывается сам сложный *процесс* становления речи во всем многообразии составляющих его компонентов в отличие от заранее предопределенной и наиболее простой слоговой градации.

Представляется возможным выделить и некоторые индивидуальные черты в работе Берлио с вербальным текстом. Типично для произведений Берлио постепенное становление осмысленного слова из отдельных фонем и слогов. Слово зачастую раскрывает значение скрытой вербальной структуры, изначальной целостности, предпосланной произведению и как будто стоящей «за кадром». Эта мысль прослеживается в следующих замечаниях музыковедов. Ф. Альбера отмечает в отношении вербальной драматургии второй части «Симфонии»: «В “O King” фонетические элементы имени Мартина Лютера Кинга являются генераторами тембровых и динамических структур. Имя произнесено

¹⁶⁰ Berio L. Remembering the future. P. 69. См. также Прил. А, 49.

¹⁶¹ «[...] Мне кажется, Шенберг (я помню, что я читал это, но не могу сказать, где именно) сказал, что силлабические единицы являются первичными, натуральными и, таким образом, “сырыми”, в то время как фонетические единицы, напротив, являются динамическими единицами языка. То есть имеются, с одной стороны, как я сказал, единицы инстинктивного импровизатора, и с другой стороны, композиторские единицы». «Возможно, из-за этого я испытываю величайшую скуку в отношении силлабической вокальной музыки, один слог на одну ноту, как если бы организация (как правило, додекафоническая) нот имела что-то общее с организацией слогов внутри слова или фразы» – заключает композитор. *Ibid.* См. также Прил. А, 50.

только в кульминации пьесы как озарение смысла на основе составляющих его звучностей»¹⁶². Со своей стороны, М. Капп поясняет в отношении второй части «Симфонии»: «Скульптура все время находится там, тем не менее, никто не может ее распознать, но довольствуется тем, что составляет из мраморного блока бесполезные фрагменты. Примерно с тем же процессом мы сталкиваемся в “О King”»: имя темнокожего мученика постоянно подразумевается и Берно, со своей стороны, в каком-то смысле открывает его нам, так как сами мы не в состоянии его воспринять»¹⁶³.

Развивая мысль исследователей о скрытой вербальной последовательности, зашифрованной в звуковой текстуре, подчеркнем тот факт, что разрушение и воссоздание осмысленной вербальной последовательности оказываются диалектически связанными в рассуждениях композитора. Подобно тому, как дефрагментация композитором стихотворения М. Куттера в «Секвенции III» не означает полное его исчезновение¹⁶⁴, имя Мартина Лютера Кинга скрыто в бессмысленном, на первый взгляд, чередовании фонем и слогов. Дефрагментация является, таким образом, синонимом спрятанного, скрытого, означая создание своеобразного «шифра», на основе которого будет возможным воссоздание начальной звуковой последовательности, предпосланной произведению. Иными словами, дефрагментация осмысленной вербальной последовательности на составляющие элементы (фонемы, слоги, слова и словосочетания) содержит в себе предпосылки ее восстановления, определяя драматургию произведения, ее процессуальный, целенаправленный характер.

В вышеприведенных цитатах сам процесс воссоздания слова, его кристаллизации на основе составляющих элементов звукового сонора приобретает композиционно-драматургическое значение в становлении формы-процесса. Характерным является воссоздание целостного слова в кульминациях: в

¹⁶² Albèra P. *Le son et le sens: essais sur la musique de notre temps*. Genève: Editions Contrechamps, 2008. P. 344. См. также Прил. А, 51.

¹⁶³ Kappes M. *La relation entre textes et musique chez Luciano Berio, 1950-1970. Mémoire de maîtrise*. Strasbourg, 2001. P. 98. См. также Прил. А, 52.

¹⁶⁴ Как покажет наш дальнейший анализ, вербальная тема «завуалирована» в чередовании на первый взгляд бессмысленном чередовании вербальных элементов, по сути управляя процессом становления формы на уровне вербальной драматургии.

«O King» музыкально-выразительный комплекс на основе использования слова как «генератора тембровых и динамических структур» сменяется утверждением имени Мартина Лютера Кинга. Последовательное использование всех составляющих имени Мартина Лютера Кинга (фонем и слогов) к концу второй части «Симфонии» – одновременно ее кульминации – лежит в основе вербальной драматургии «O King».

Таким образом, можно говорить не только о принципе чередования фрагментов разрушения и воссоздания целостной вербальной последовательности (или о чередовании двух типов слушательского восприятия – «музыкального» и «логико-семантического»), но и о ярко выраженной динамике в постепенном становлении слова – осмысленного сочетания звуков речи – к концу произведения.

Этот общий прием получает выражение и на уровне более частных особенностей музыкальной композиции, связанных со стилевыми чертами произведений Берно 1950 – 1960-х годов. Так, представляется возможным говорить о кристаллизации линейной структуры ближе к концу произведения как некоем синтезе предыдущих этапов развития на уровне воссоздания как вербальной последовательности, так и последовательности музыкальных звуков. Комментируя замысел сочинения для оркестра «Аллилуйя» в статье «Основы формального ремесла», композитор говорит о динамике, выраженной в движении от мультинаправленного слушательского восприятия расположенных в разных пространственных зонах оркестровых групп, одновременно сочетаемых в общем звучании, к более линейной тембровой репрезентации с позиций отграниченных друг от друга пространственных и тембровых зон¹⁶⁵.

Этому соответствует аналогичная трактовка сольного голоса в «Приношении Джойсу»: экспозиция «Темы» – монолог Кэти Берберян, читающей

¹⁶⁵ «Этот критерий распределения инструментальных звучностей, основывающийся на идеальном и мультинаправленном слушательском восприятии, находит свое истинное оправдание ближе к концу произведения, где все более линейной тембровой репрезентации структур, свойственной их трактовке с позиций инструмента соло, отвечает четкая и изолированная локализация оркестровых зон, используемых уже не в качестве связанных между собой групп инструментов, а в качестве настоящих отграниченных “не сообщающихся” друг с другом пространственных и тембровых зон, каждая из которых имеет свой собственный регистр» (Berio L. Aspects d'un artisanat formel. См. также Прил. А, 53).

текст начала главы «Сирены» из романа Дж. Джойса «Улисс» – сменяется в середине раздела имитационным изложением отдельных фрагментов «Темы» в звучании множества голосов. Сольное звучание голоса певицы, так же как и материал начального фрагмента главы «Сирены», в своем наиболее неизменном виде вновь возвращается в заключительном разделе этой электроакустической композиции¹⁶⁶.

Рассмотренные в первой главе общие подходы Беріо к слову позволяют прийти к следующим выводам. Становление формы-процесса Беріо мыслит как на основе акустических свойств звука, экспрессивной трактовки жеста, эмоциональных состояний исполнителя, так и на основе постепенного воссоздания целостных осмысленных вербальных последовательностей (слово, фраза и т. п.). Сознательно подчеркнутая самим Беріо (и рассмотренная, в частности, Т.В. Цареградской)¹⁶⁷ жестовая, экспрессивная трактовка музыкального материала как в чисто инструментальных сочинениях, так и в произведениях с использованием слова не исключает, но, напротив, подразумевает изначально заданную целостность, разложенную на свои составляющие (фонемы, слоги, слова) с целью извлечения всего заложенного в ней выразительного потенциала.

Эти два аспекта слова – источника акустически-экспрессивных свойств и, в то же время, носителя языкового смысла – подробно рассматриваются с точки зрения их роли в музыкальной композиции на примере анализа наиболее показательных произведений Беріо 1950 – 1960-х годов в аналитической части диссертации.

¹⁶⁶ Подробнее об этом см. 2 главу диссертации.

¹⁶⁷ Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве музыкальной композиции. Очерк 7. Лучано Беріо: между Гестусом и жестом. С. 165 – 196.

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

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-х годов. Это произведение расценивается исследователями как некий рубеж, переломное сочинение, в котором уже складываются характерные для творческого стиля композитора принципы письма. «Тема. Приношение Джойсу» характеризуется, в частности, Е.В. Акбальканом как «первое сочинение Берิโอ, в котором новейшая техника сочеталась с основополагающими для его дальнейшего творчества идеями»¹⁶⁸. По мнению П. Стейси, именно в этой электроакустической композиции Берิโอ «впервые для себя открывает новые значительные возможности в трактовке вербального текста»¹⁶⁹, в то время как более ранние произведения итальянского композитора, уже «отмеченные отличительными чертами вокального стиля», «не являются характерными с точки зрения работы с вербальным текстом»¹⁷⁰.

Среди ранних сочинений, предшествующих «Теме. Приношению Джойсу» – «*El mar la mar*» (1952) для сопрано, меццо-сопрано и 7 инструментов на стихи Р. Альберти, «Камерная музыка» («*Chamber music*», 1953) для голоса, кларнета, виолончели и арфы на стихи Дж. Джойса, «*Eriphanie*» (1961) для голоса с оркестром на тексты Дж. Джойса, М. Пруста, А. Машадо, К. Симона, Б. Брехта и Э. Сангвинетти. В отмеченных сочинениях, по сравнению со зрелыми произведениями композитора второй половины 1950 – 1960-х годов, еще нет характерных для Берิโอ принципов работы со словом посредством его

¹⁶⁸ Акбалькан Е. В. Голос как синтетический инструмент: камерно-вокальное творчество Лучано Берิโอ // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 4 (33). С. 142.

¹⁶⁹ Stacey P. Contemporary tendencies in the relationship of music and text with special reference to *Pli selon pli* (Boulez) and *Laborintus II* (Berio). PhD thesis. Norwich (United Kingdom), 1984. P. 155. См. также Прил. А, 54.

¹⁷⁰ *Ibid.* См. также Прил. А, 55.

последовательной деконструкции на составляющие элементы. В них лишь намечены пути исследования композитором всего звуковыразительного и семантического потенциала слова.

Именно в середине – конце 1950-х годов постепенно нарастает интерес Беріо к выразительным возможностям человеческого голоса. С 1955 года Беріо руководит студией фонологии, основанной в 1954 году совместно с Бруно Мадерна, а с 1956 по 1960 год – журналом «*Incontri musicali*». Как результат исследований звуковыразительных возможностей поэтического текста рождается замысел радиопередачи об ономапопее: «*Omaggio a Joyce: Documenti sulla qualità onomatopoeica del linguaggio poetico*» («Приношение Джойсу: документы об ономапопееических возможностях поэтического языка»), подготовленной Беріо совместно с писателем Умберто Эко. На основе этой передачи, записанной в студии фонологии в 1958 году, но так и не увидевшей свет, была создана электроакустическая пьеса «Тема. Приношение Джойсу» в том же году.

1950-е годы отмечены тесным сотрудничеством с Кэти Берберян – супругой и музой композитора. Именно для Кэти Берберян, называемой современниками «Марией Калласс авангарда» и обладавшей уникальными певческими и артистическими данными, была написана пьеса «Тема. Приношение Джойсу». С точки зрения «музыкальности», выразительных возможностей произнесенного слова трактуется композитором и сам литературный текст: записанный на пленку голос Кэти Берберян, читающей начальный фрагмент главы «Сирены» из романа «Улисс», подвергается электроакустическим преобразованиям с целью извлечения всего выразительного потенциала звучащего слова, заключенного в литературном первоисточнике.

«Тема. Приношение Джойсу» отражает важнейшие принципы работы композитора с текстом, получающие претворение в последующих произведениях Л. Беріо¹⁷¹. Прежде всего, опора на литературный первоисточник – начало главы

¹⁷¹ Эти принципы подробно рассмотрены в одной из публикаций автора настоящей диссертации (См. список литературы: Никулина А. В. Словесная полифония в электроакустической композиции Л. Беріо «Тема. Приношение Джойсу» // Музыка и время. 2019. №1 (765). С. 88 – 102).

«Сирены» из романа «Улисс» – поднимает вопрос о литературном тексте и его творческой переработке. Исследователи отмечают предпочтение, которое отдает композитор текстам модернистской литературы на протяжении всей его жизни. При этом делается акцент именно на разрушении, дефрагментации текста с точки зрения обычного коммуникативного языка¹⁷².

Так, Х. Босма, ссылаясь на П. Гриффитса и его анализ пьесы Л. Берлио, замечает что «неизбежны попытки интерпретировать разрушение текста [в «Приношении Джойсу»] как метафору умственной дезинтеграции»¹⁷³. Музыковед вписывает данную тенденцию в общий культурологический контекст эпохи, упоминая миф о женском голосе, воссозданный в операх, фильмах, психоанализе, в аналитических исследованиях К. Сильверман и М. Пуаза¹⁷⁴.

В то же время важное значение приобретает тенденция интеграции в сочинении Берлио текстовых элементов, представленных в главе «Сирены», с целью воссоздания осмысленных вербальных последовательностей. Наличие таких последовательностей в «Теме» многократно отмечалось и исследователями-музыковедами. Так, Р. Доати, говорит о присутствии законченных синтаксических единиц, сравнивая «Приношение Джойсу» с произведением К. Штокхаузена «Пение отроков»¹⁷⁵. Интересными в данном контексте представляются и замечания Х. Босмы в отношении ономотопеи, возможности которой широко используются в пьесе Берлио¹⁷⁶. Исследователь ссылается на точку зрения Д. Аттриджа о феномене ономотопеи в условиях игровой концепции языка как системы, подчиняющейся определенным правилам и превосходящей обычный коммуникативный язык.

В контексте наших размышлений особое значение приобретают замечания исследователей, акцентирующие сам процесс работы со словесной материей как в

¹⁷² Dalmonte R., Lorenzini. N. Situation de la poésie et de la musique au début des années soixante; Osmond-Smith D. From Myth to Music: Levi-Strauss «Mythologiques» and Berio's «Sinfonia».

¹⁷³ Bosma H. The Electronic Cry: Voice and Gender in Electroacoustic Music. PhD thesis. 2013. P. 132. См. также Прил. А, 56.

¹⁷⁴ Характерно, что другое знаковое сочинение Берлио для голоса соло 1966 года – «Секвенция III» – зачастую интерпретируется в подобном ключе.

¹⁷⁵ Doati R. La messa in scena della parola [Electronic source] URL: http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=397 (accessed: 4.11.2018).

¹⁷⁶ Bosma H. The Electronic Cry: Voice and Gender in Electroacoustic Music. P. 121 – 143.

контексте литературных приемов джойсовского языка, так и по аналогии с музыкальными формами. А. Ди Шипио говорит о том, что концепция «Темы» не ограничивается колористической (или импрессионистской) концепцией звука, основывающейся на звуковых эффектах, но восходит к категории письма, опирающегося на ряд приемов *soundprocessing*¹⁷⁷. Рассуждая о невозможности точного воссоздания специфической музыкальной формы в условиях литературного языка, М. Линкс фокусирует свое внимание на более общей категории развития как таковой. Продолжая свою мысль в отношении развития как процесса, исследователь подчеркивает: «Понятие развития или процесса позволяет нам рассматривать явление в более широком масштабе. В случае фуги это означает развитие тем и их изменение. Все, что нам нужно сделать, это найти темы в “Улиссе”»¹⁷⁸.

Оправдывая трактовку главы «Сирены» как фуги, исследователь опирается на выделенные самим Берлио пять характеристик музыкального языка, присутствующие в вербальной ткани «Приношения Джойсу», и рассматривает их как своеобразные музыкальные темы, пронизывающие всю главу «Сирены». М. Линкс приходит к следующему выводу: «Возвращаясь к нашему тезису о фуге как одновременном наложении множества записанных на ленту голосов, множества языков в дополнение к различным временным и динамическим отношениям, а также к фильтрации с помощью средств электроакустической музыки, текст Джойса [в обработке Берлио] раскрывает некоторые черты полифонической структуры с точки зрения *процесса*»¹⁷⁹. Музыковед резюмирует: «Темы были изменены, поставлены в отношения взаимозависимости или, словами Берлио, “новые отношения были установлены между элементами исходного материала”»¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Di Scipio A. Da un'esperienza in ascolto tra phoné e logos. Testo, suono e musica in «Thema (Omaggio a Joyce)» di Berio // Il saggiautore musicale. 2000. Vol. 7(2). P. 325 – 359.

¹⁷⁸ Links M. Thema Omaggio a Joyce – Expression as meaning [Electronic source]. URL: https://www.researchgate.net/publication/319880676_Expression_as_a_meaning (accessed: 4.11.2018). См. также Прил. А, 57.

¹⁷⁹ *Ibid.* См. также Прил. А, 58.

¹⁸⁰ *Ibid.* См. также Прил. А, 59.

Таким образом, исследователь акцентирует внимание именно на *музыкальных процессах*, рассмотренных в теоретической части настоящей диссертации как варьирование музыкально трактованного вербального материала на основе таких параметров как скорость, динамика, а также плотность текстуры. Иными словами, развитие как процесс получает претворение прежде всего на основе акустических характеристик звука.

Показательными представляются и комментарии самого Л. Берлио, представленные в его статье «Поэзия и музыка: опыт», посвященной описанию принципов работы с вербальным материалом, используемых в «Теме. Приношении Джойсу»¹⁸¹.

Прежде всего, композитор акцентирует внимание на звуковых качествах языка, исчерпывающе раскрытых Джойсом. Берлио поясняет по этому поводу: «Я устроил эксперимент, стремясь к постепенному музыкальному развитию, основанному на одних только вербальных элементах, предложенных женским голосом, читающим поэтический текст. Очевидно, что с помощью электронной музыки можно довольно далеко уйти в том, что касается интеграции и непрерывности между различными звуковыми структурами [...]»¹⁸². Целью Берлио является дальнейшее исследование музыкальных качеств языка «Сирен» в условиях музыкальной композиции, что раскрывается в следующих словах композитора: «Тем не менее, уже на этой очень простой стадии обработки можно спокойно отложить чтение Джойса и сделать решительный шаг в сторону более музыкального развития текста»¹⁸³.

В этой же статье композитор приводит подробное описание электроакустических преобразований, примененных к тексту литературного первоисточника, уточняя само понятие *процесса* как «более музыкального развития текста». Так, Берлио говорит о том, что «постоянные колебания временных и динамических отношений» делают очевидной «большую сложность

¹⁸¹ Полный перевод статьи Л. Берлио «Поэзия и музыка: опыт» дается в одной из публикаций автора настоящей диссертации (См. список литературы: Никулина А. В. Лючано Берлио. Поэзия и музыка: Опыт. Poésie et musique – une expérience // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. Перевод с французского Анастасии Никулиной. – 2020. – №1 (32).нС. 79 – 90). См. также Приложение Б.

¹⁸² Berio L. Poésie et musique. См. также Прил. А, 60.

¹⁸³ *Ibid.* См. также Прил. А, 61.

и бóльшее звуковое напряжение», о «систематически варьируемом распределении тембров и регистров в повторяющихся группах, являющих собой настоящие музыкальные эпизоды, в которых различные звуковые характеры имеют тенденцию объединяться в блоки, противопоставляясь и взаимодополняя друг друга»¹⁸⁴.

Одним из параметров преобразований вербального материала в «Приношении Джойсу» является плотность звуковой текстуры. Так, Берно говорит о «различных скоростях распределения звуков и более или менее плотных сближениях между ними», благодаря которым «были получены такие сочетания согласных, которые наш голосовой аппарат воспроизводит с трудом», о «богатстве артикуляции»¹⁸⁵.

В целом, Берно отмечает в отношении работы с исходным вербальным материалом главы «Сирены»: «Наконец, не следует забывать, что только те аспекты, которые наиболее очевидно воспринимаются при непосредственном чтении текста, были приняты во внимание: не результаты физического анализа вокального материала, а только слова и фонетические функции с их контекстным значением. В частности – периоды различной протяженности, изолированные слова, усечение слов, динамические контрасты, почти что периодичные ритмы и т. д.»¹⁸⁶.

Таким образом, просодические аспекты, непосредственно воспринимаемые слушателем в голосе Кэти Берберян, читающей текст (протяженность сегментов текста, периодичные ритмы, паузы, а также игра регистров и тембров, динамические контрасты), выходят на первый план. Иными словами, вербальная «тема» мыслится композитором сквозь призму непосредственного восприятия ее в качестве темброво-выразительного комплекса, агогики звучащей речи в исполнении Кэти Берберян начального фрагмента главы «Сирены». На основе преобразований вербального материала главы «Сирены» происходит становление прежде всего музыкальных процессов, подобных тем, которые описаны

¹⁸⁴ *Ibid.* См. также Прил. А, 62, 63.

¹⁸⁵ *Ibid.* См. также Прил. А, 64.

¹⁸⁶ *Ibid.* См. также Прил. А, 65.

композитором в отношении его сочинений для оркестра – «Аллилуйя» и «Девятый час».

В то же время нельзя говорить о полном разрушении смысловой стороны слова. Беріо уточняет: «С помощью этих средств [средств электронной музыки], я попытался экспериментально протестировать новую возможность встречи между чтением поэтического текста и музыкой, без того, чтобы союз обязательно должен был разрешиться в пользу одной из двух выразительных систем: пытаюсь, скорее, сделать речь способной ассимилировать и полностью обуславливать музыкальный факт»¹⁸⁷.

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 последующем анализе рассматриваются принципы композиторской работы Беріо как со звуковой, так и со смысловой стороной слова. Недостаточность исследований в отношении второго, «смыслового» аспекта слова повлияло на специфику нашего анализа¹⁸⁸. Акцент сделан именно на смысловую сторону слова и его роли в музыкальной композиции «Темы».

Слово как *конструктивный* элемент осмысленной речи смыкается с понятием музыкальной темы как *конструктивного* элемента развития. Вербальные темы «Приношения Джойсу» концентрируют в себе и определенное образное содержание, связанное, в частности, с оригинальным и неповторимым поэтическим миром «Сирен». Представляется, что предложенное В.Б. Вальковой определение темы музыкального произведения как «индивидуального образно-конструктивного инварианта развития»¹⁸⁹ оказывается вполне применимым к вербальным темам «Приношения Джойсу».

Итак, роль тематических элементов играют индивидуализированные и наиболее целостные в синтаксическом отношении текстовые элементы (слова,

¹⁸⁷ *Ibid.* См. также Прил. А, 66.

¹⁸⁸ Среди аналитических работ отметим исследование Х. Босмы, наиболее полно приближенное к рассмотрению слова как носителя смысла, одновременно – конструктивного элемента композиции.

¹⁸⁹ Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура. С. 18.

словосочетания и фразы) – одновременно носители образного содержания. Последовательности слов (соответствующие отдельным строфам текстового фрагмента, открывающего главу «Сирены») в нижеприведенном анализе отождествляются с темами музыкального произведения, вычлененные из них многократно повторяемые слова и словосочетания – с музыкальными мотивами, содержащимися в темах. Дефрагментация темы или процесс ее разложения на отдельные элементы в процессе развития рассматривается по аналогии с принципами полифонической разработки музыкальной темы. Сама же «Тема» (начальный фрагмент главы «Сирены») анализируется как комплекс взаимосвязанных тем и мотивов, предпосланный сочинению и служащий основой дальнейшего развития. За основу взят текст на английском языке как обладающий наибольшей степенью «читаемости» и содержащий различимые на слух слова и последовательности слов. Основные выводы анализа «Темы. Приношения Джойсу» используются в дальнейшем рассмотрении «Секвенции III» и «Симфонии».

Ниже приводится начальный фрагмент главы «Сирены», цитируемый Берно в статье «Поэзия и музыка: опыт»¹⁹⁰. В примере нами добавлена нумерация строк для удобства ориентировки читателя в тексте (*Схема I*).

- 1 Bronze by gold heard hoofirons steelyringing
- 2 Imperthnthn thnthnthn.
- 3 Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
- 4 Horrid ! And gold flushed more.
- 5 A husky fifenote blew.
- 6 Blew. Blue bloom is on the Gold pinnacled hair.
- 7 A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castille.
- 8 Trilling, trilling : Idolores.
- 9 Peep ! Who's in the... peepolgold ?
- 10 Tink cried to bronze in pity.
- 11 And a call, pure, long ant throbbing. Longindying call.
- 12 Decoy. Soft word. But look ! The bright stars fade. O rose !
- 13 Notes chirruping answer. Castille. The morn is breaking.
- 14 Jingle jingle jaunted jingling.
- 15 Coin rang. Clock clacked.

¹⁹⁰ Berio L. Poésie et musique .

- 16 Avowal *Sonnez*. I could. Rebound of garter. Not leave thee.
 17 Smack. *La cloche* ! Thigh smack. Avowal. Warm. Sweetheart, goodbye !
 18 Jingle. Bloo.
 19 Boomed crashing chords. When love absorbs. War ! War ! The Tympanum.
 20 A sail ! A veil awave upon the waves.
 21 Lost. Throste fluted. All is lost now.
 22 Horn. Hawhorn.
 23 When first he saw. Alas !
 24 Full tup. Full throb.
 25 Warbling. Full throb.
 26 Warbling. Ah, lure ! Alluring.
 27 Martha ! Come !
 28 Clapclap. Clipclap. Clappyclap.
 29 Goodgod he never heard inall
 30 Deaf bald Pat brought pad knife took up.
 31 A moonlit nightcall : far : far.
 32 I feel so sad. P.S. So lonely blooming.
 33 Listen !
 34 The spiked and winding cold seahorn. Have you the ? Each and for other plash and silent roar.
 35 Pearls : when she. Liszt's rhapsodies. Hisssss.

Схема 1. Начальный фрагмент главы «Сирены» из романа Дж. Джойса «Улисс» на языке оригинала.

Мы приводим также неизбежно приблизительный русский перевод этого фрагмента¹⁹¹ (*Схема 2*).

- 1 За бронзой золото услышало цокопыт сталезвон.
 2 Беспардон дондондон.
 3 Соринки, соскребая соринки с заскорузлого ногтя. Соринки.
 4 Ужасно! И золото покраснелось сильнее.
 5 Сиплую ноту флейтой выдул.
 6 Выдул. О, Блум, заблумшая душа. Золотых корона волос.
 7 Роза колышется на атласной груди, одетой в атлас, роза Кастилии.
 8 Напевая, напевая: Адолорес.
 9 А ну- ка, кто у нас... златовлас?
 10 Звонок сожалеющей бронзе жалобно звякнул.
 11 И звук чистый, долгий, вибрирующий. Медленно замирающий звук.
 12 Маняще. Нежное слово. Взгляни! Уж меркнут звезды. О, роза!

¹⁹¹ Джойс Дж. Улисс. Перевод с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 1058.

- 13 Ноты, щебечущие ответ. Кастилии. Утро брезжит.
 14 Звякая дребезжа катила коляска.
 15 Монета звякнула. Кукушка закуковала.
 16 Признание. Sonnez. С тобой. Подвязка оттянута. Расстаться не могу.
 17 Хлоп. La cloche! Хлопнула по бедру. Признание. Теплому. Милый друг, прощай!
 18 Позвякиванье коляски. Блу.
 19 Громыхнули сокрушительные аккорды. Когда любовь горит. Война! Война! Барабанная перепонка.
 20 Парус! Платочек, веющий над волнами.
 21 Потеряно. Дрозд высвистывал. Все уж потеряно.
 22 Зачесалось. У него.
 23 Когда явился. Увы!
 24 Сполна возьми.
 25 Полнокровное биенье.
 26 Трели льются. Ах, маня! Заманивая.
 27 Марта! Приди!
 28 Хлопхлоп. Хлохлохлоп. Хлоплоплоп.
 29 Господи никог давжиз нионнеслы.
 30 Пэт лысый глухарь принес бювар нож забрал.
 31 Зов ночной в лунном свете: вдали, вдали.
 32 Я так печален. P.S. Я одинокий облумок.
 33 Слушай!
 34 Моря звучащий горн, витой, рогатый, прохладный. У тебя? Себе а потом другой плеск и беззвучный рев.
 35 Жемчужины: когда она. Рапсодии Листа. Ш-ш-шип.

Схема 2. Начальный фрагмент главы «Сирены» из романа Дж. Джойса «Улисс» на в переводе на русский язык.

Помимо цитируемого Л. Берико начального фрагмента главы «Сирены», в статье «Поэзия и музыка: опыт» композитор приводит примеры графической транскрипции отдельных эпизодов «Приношения Джойсу» (*Схема 3, Схема 4*).

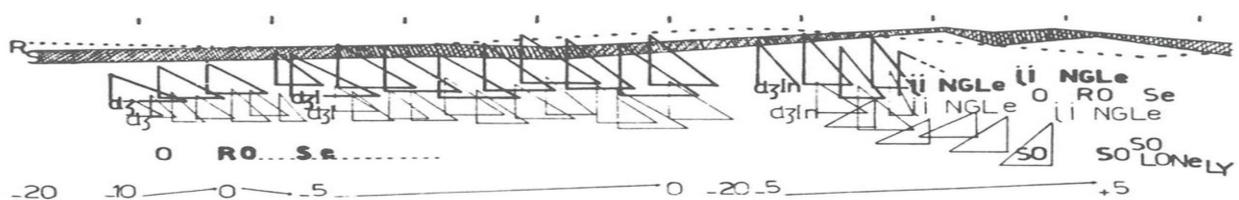


Схема 3. Л. Берико «Тема. Приношение Джойсу». Пример авторской графической транскрипции.

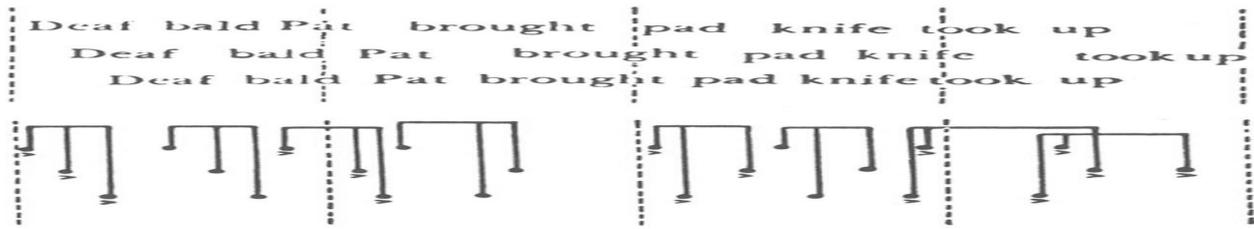


Схема 4. Л. Берно «Тема. Приношение Джойсу». Пример авторской графической транскрипции.

В соответствии с замыслом Берно вышеприведенный начальный фрагмент главы «Сирены» Дж. Джойса в общей композиции «Приношения Джойсу» играет роль «экспозиции» (продолжительностью звучания 2 минуты). За «экспозицией» следуют электроакустические преобразования «Темы». Они представлены в нескольких разделах, которые условно можно обозначить как «вторую экспозицию», серединный (или развивающий, «разработочный») и итоговый (или «репризу-коду», представляющую собой видоизмененное повторение материала первого «экспозиционного» раздела)¹⁹².

Важно отметить, что сам композитор в своей статье «Поэзия и музыка: опыт» не оставляет каких-либо пояснений в отношении формы произведения, ограничиваясь общим замечанием о том, что основная часть «Приношения Джойсу» строится на электроакустических преобразованиях Темы – начального фрагмента главы «Сирены». Тем не менее, как покажет наш дальнейший анализ, в пьесе Берно ярко выражены черты трехчастной композиции: «экспозиция» Темы, электроакустическое преобразование содержащихся в ней вербальных мотивов («разработка») и возвращение материала первого – экспозиционного – раздела в видоизмененной «репризе-коде».

Использование в анализе «Приношения Джойсу» названий разделов традиционной сонатной и полифонической формы обусловлено тем, что в

¹⁹² Такой алгоритм рассмотрения основных разделов музыкально-вербальной композиции в творчестве Л. Берно применен в отношении всех анализируемых в диссертации произведений итальянского композитора.

«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, широкое использование принципа имитационного сочетания мотивов отличают серединный – или «разработочный» – раздел «Темы» по аналогии с разработкой сонатной и полифонической формы. Более спокойная, меланхолическая образность, превалирование принципа одноголосного изложения над одновременным имитационным проведением мотивов характерны для начального и заключительного разделов.

Все это позволяет применить к серединным разделам «Темы. Приношения Джойсу» понятие «музыкально-вербальной» разработки: отмеченный комплекс музыкально-выразительных средств, получает выражение на основе вербальных мотивов – односложных и двусложных слов и словосочетаний, вычлененных из тем, роль которых играют более протяженные построения. С другой стороны, преимущественно одноголосное, монологическое изложение вербального текста в начальном и в заключительном разделах, а также повторение в заключительном разделе «Темы» материала начального раздела позволяет применить к ним понятия «экспозиции» и «репризы-коды». В свете всего вышесказанного особый смысл приобретает и используемое композитором название «Тема», уходящее корнями, в частности, в историю полифонической музыки и сонатной формы.

Подчеркнем, что логика чередования и сопоставления вербальных мотивов в «Приношении Джойсу» подчиняется структурным закономерностям музыкального мышления в экспонировании и развитии тематических элементов. Таким образом, композиция «Темы» раскрывает черты музыкальной композиции, воплощенной исключительно на словесном материале.

Следующий за начальным фрагментом главы «Сирены» эпизод играет роль дополнения к «теме», своего рода «второй экспозиции» (с 2'00 по 2'25), непосредственно предваряя собой серединный раздел формы. Этот раздел формы кажется больше соответствующим «второй экспозиции», так как в нем еще нет

активного преобразования материала, использования приемов имитационного письма, ускорения темпа, типичных для срединных – или «разработочных» – разделов формы. Х. Босма также относит этот эпизод к первому разделу в общей 3-х частной композиции, мотивируя это более спокойным образным строем по контрасту с более «агрессивной» образностью срединного раздела¹⁹³, использованием «относительно простой и прослушиваемой музыкальной текстуры»¹⁹⁴ в отличие от «коротких, фрагментированных, изолированных и повторяющихся слов»¹⁹⁵.

В нем звучат некоторые из изложенных в «теме» мотивов в сочетании с многократно повторенной фрикативной *s*, завершающей цитируемый Берно фрагмент литературного текста. Мотивы из строк 20, 21, 34, 35, 32 свободно сочетаются в этом эпизоде, который можно рассматривать как сокращенный вариант «Темы» (Схема 5).

20-я строка *a veil*
 20-я строка *a sail*
 31-я строка *far far*

20-я строка *a veil awave*
 21-я строка *throstle fluted*
 34- я и 35-я строка *the spiked winding cold silent Liszt's [ssssssssssss]*

32-я строка *I feel blooming (2'19)*
Ssssssss (2'19)

32-я строка *so lonely blooming (2'20)*
Lisssssss (2'20)

¹⁹³ В работе Х. Босмы приводится следующая образно-эмоциональная характеристика трех основных разделов формы «Приношения Джойсу», следующих за «Темой»:

« I) Одиссей, все еще далеко от Сирен, слышит их призывное пение;

II) Приближаясь, он слышит воинственные звуки борьбы, отдельные агрессивные голоса, выделяющиеся на общем фоне и растворяющиеся в море звучаний, несколько таинственных структурно оформленных музыкальных звуков и вновь взволнованные голоса, утопающие в шуме;

III) Одиссей вновь удаляется, теперь уже меланхоличный и молчаливый». (Bosma, H. *The Electronic Cry: Voice and Gender in Electroacoustic Music*. P. 134. См. также Прил. А, 67).

¹⁹⁴ *Ibid.* P. 132 – 133. См. также Прил. А, 68.

¹⁹⁵ *Ibid.* P. 133. См. также Прил. А, 69.

35-я строка *Liszt's rhapsodies* (2'21) ssssssssss
 Ssssss (2'21) sssssssssssssssssss

Схема 5. Л. Берно. «Тема. Приношение Джойсу». 1-й раздел: «экспозиция».

Во «второй экспозиции» наряду с тенденцией к свободной алеаторной последовательности вербальных элементов проявляется и тенденция к объединению мотивов, соседствующих в тексте литературного первоисточника. Так, объединяются мотивы из 20-й и 21-й строк, с другой стороны – из 32-й, 34-й и 35-й строк. Интересен прием слияния различных текстовых элементов, разнесенных по разным строкам в начале главы «Сирены» в рамках одного высказывания: таково вкрапление слова *Liszt* из последней 35-й строки текста литературного первоисточника в последовательность из 34-й строки, начинающейся словами *the spiked winding cold silent*.

С точки зрения звуковой архитектоники в рассматриваемом эпизоде можно отметить чередование звуковых пластов, основанных преимущественно на твердых согласных (*throstle fluted, the spiked winding cold silent Liszt's*) и на мягких согласных (*a veil awave, I feel so lonely blooming*). Таким образом, создаются зоны усиления тембрового напряжения и разрядки. Не только меняющееся положение гортани в зависимости от гласного звука, отмеченное Берно как один из основных факторов классификации элементов текста литературного первоисточника, но и характерные скопления твердых или мягких звуков связываются с фактором напряжения или расслабления голосового аппарата. Как можно заметить, своеобразный «взрыв» согласных происходит в середине раздела, завершающегося возвратом более текучей и аморфной звуковой текстуры (*I feel so lonely blooming*). Таким образом, можно говорить о принципе звуковой волны, включающей нагнетание напряжения в «уплотнении» тембровой текстуры и спад – возвращение последовательностей, основанных преимущественно на мягких согласных звуках, сменяющееся их полным растворением в свистящей *s*.

В то же время сам порядок чередования мотивов оригинального текста позволяет выявить логику поэтической рифмы или ассонанса. Как можно

заметить, принцип поэтической рифмы, связывающей разные образы и понятия посредством ассонанса в литературном первоисточнике, раскрывает свое главенствующее значение в творческой переработке композитором исходного текста. Таковы сочетания слов *blooming* и *lonely*, позиционирующие образ одинокого главного героя: в слове *blooming* зашифровано имя главного героя – *Bloom*; в свою очередь, имя Блума непосредственно связывается с прилагательным *lonely* (одинокий) посредством общего слога, общего для этих двух слов – *lo*. Отметим и связь между элементами *sail, so lonely, liss* (из слова *listen*), *spiked, silent, Liszt*, объединенными на основе согласной *s*.

Можно говорить и об измененном принципе ассонанса, получающем выражение как варьирование гласной: данная идея восходит к замыслу Берно, классифицирующего все элементы текста в зависимости от вокальной позиции (или гласного ударного звука, лежащего в основе слова). Интересно отметить, что этот принцип используется и самим Джойсом. Так, характерной является последовательность *Blew Blue bloom*¹⁹⁶ в начале главы «Сирены», основанная на преобразовании гласного звука. Внутри фразы «*I feel so lonely blooming*»¹⁹⁷ происходит трансформация гласного звука от открытого *a* к закрытому *i*. Таким образом, формируется своеобразная вокалическая матрица, лежащая в основе последовательности слов: *I (a) feel (i) so (o) loneliy (o) bloo (u) ming (i)*.

Принцип объединения разных слов посредством ассонанса выражен на протяжении всей «второй экспозиции». Так, на основе гласной *a* (читаемой как *a* и как *э* в русской транскрипции) объединяются текстовые элементы *a veil, a sail, [save], a veil awave*¹⁹⁸, *far far* в начале 1-го эпизода. Получает претворение и отмеченный порядок следования гласных: см. последовательность *the spiked [ai] winding [ai] cold silent [ai]*¹⁹⁹ *Liszt's [ssssssssssss]*.

¹⁹⁶ Последовательность *Blew. Blue bloom* из 6-й строки: *Выдул. О, Блум. Заблумшая душа*. Добавим, что слово *blue* в переводе с английского означает *синий*, а также *унылый*.

¹⁹⁷ Из 32-й строки оригинального текста: *I feel so sad. P. S. So lonely blooming: Я так печален. P. S. Я одинокий облумок*.

¹⁹⁸ Из 20-й строки: *A sail! A veil awave upon the waves (Парус! Платочек, веющий над волнами)*.

¹⁹⁹ Из 34-й строки: *The spiked and winding cold seahorn (Моря звучащий горн, витой, рогатый, прохладный)*.

Таким образом, возникает подобие *Klangfarbenmelodie*²⁰⁰ или «мелодии тембров», с которой, согласно словам самого композитора, может быть сравнимо анализируемое произведение: вокалический каркас, вокруг которого «нанизываются» слова, наделенные смыслом, расцвечивается палитрой разнообразных согласных звуков. При этом, сгущения и разрежения тембровой текстуры аналогичны сгущениям и разрежениям фактуры в бестекстовых инструментальных сочинениях Берно. Мы ссылаемся, в частности, на следующее высказывание композитора: «Это фразы, которые можно в полной мере воспринимать и которыми можно наслаждаться также и исключительно в их музыкальном качестве: речь идет, в некотором смысле, о *Klangfarbenmelodie*, в которой автор пожелал воссоздать наиболее типичные приемы музыкального исполнительства: трель, апподжиатура, мартеллато, портаменто, глиссандо»²⁰¹.

Следующий за «экспозицией» срединный раздел простирается с 2'27 до 4'35. Этот раздел – наиболее обширный среди всех разделов музыкально-вербальной композиции «Приношения Джойсу» – в свою очередь делится на отдельные эпизоды, в основе которых лежат те или иные образно-смысловые мотивы литературного первоисточника. Характерен при этом свободный, алеаторный порядок следования мотивов, не соблюдающий порядок их появления в начальном фрагменте из главы «Сирены».

1-й эпизод срединного раздела (с 2'27 до 3'00) представляет собой своеобразную кульминацию: создается впечатление массы голосов, между которыми распределяются основные тематические элементы (слова и словосочетания). Аккорд-кластер в наложении *sail/listen*²⁰² сменяется повторением слова *sail* – основной тематической линии, на которую нанизываются другие слова-лейтмотивы из главы «Сирены», звучащие в приближении и в удалении: *war* (0'34)²⁰³, *do this* (0'41)²⁰⁴, *deaf bald* (0'43, 0'44)²⁰⁵ и

²⁰⁰ Понятие *Klangfarbenmelodie* используется композитором не в качестве специфического музыкального термина, но обобщенной метафоры, призванной выразить звуковое богатство языка «Сирен» (см. вышеприведенную цитату из статьи Л. Берно «Поэзия и музыка: опыт»).

²⁰¹ Berio L. Poésie et musique. См. также Прил. А, 70.

²⁰² Парус (20-я строка), Послушай (33-я строка).

²⁰³ Война (19-я строка).

²⁰⁴ Мотив из основного текста главы «Сирены».

т. д. Наиболее полное выражение получает эффект эхо, намеченный в предыдущем эпизоде как одновременное или последовательное проведение тематических элементов (мотивов или слов, изъятых из контекста целостной фразы), связанных по принципу ассонанса. При этом на слове *sail* происходит ускорение темпа речи и постепенное повышение регистра разговорного голоса, приводящее к ускоренному повторению составных частей имени Леопольда Блума – главного героя романа Джойса (Схема 6).

Blblblbl... (0'46) blblblbl...

Blblblbl (0'47) blblbl.... Bloo Bloo Bloo... (0'49) blooming blooming blooming (0'50)

Схема 6. Л. Берно. «Тема. Приношение Джойсу». 2-й раздел: «разработка».

Всесторонне используемый принцип имитационного проведения мотивов, сочетаемый с комплексом музыкально-агогических средств, таких как ускорение темпа, повышение регистра разговорного голоса, смена эмоционального оттенка речи (меланхолический настрой «Темы» и «второй экспозиции» сменяется взволнованным, драматическим звучанием голоса) – все это дает дополнительные основания для интерпретации срединного раздела «Приношения Джойсу» и как «разработочного».

В качестве частного приема отметим, что в заключении 1-го эпизода срединного или «разработочного» раздела имя Блума проходит последовательные стадии от разложения на составляющие согласные звуки (последовательность согласных *blblbl*) к многократному повторению имени героя (*Bloom*) и слова *blooming*. Интересным представляется то, что подобный прием многократного повторения согласных, являющихся частью целостного слова, используется в оригинальном тексте главы «Сирены». Такова последовательность *imperthnthn thnthnthn*, обретающая свой смысл в контексте слова *impertinent*. Подобно тому, как это происходит в главе «Сирены», в «Приношении Джойсу» слово «рассыпается» на отдельные составляющие его элементы, создавая подобие

²⁰⁵ Из начала 30-й строки: *Deaf bald Pat (Пэт лысый глухарь)*.

долгого замирающего эхо (или *longindying call*, упоминаемый в начале главы) и переходя в категорию чисто музыкального звукового явления. Иными словами, слово балансирует на грани понятийной логико-семантической и чисто фонической конструкции, что составляет одну из центральных идей пьесы Берно. По словам композитора, «<...> истинная цель состоит не в том, чтобы противопоставить или даже смешать две разные выразительные системы, но, напротив, создать отношения взаимосвязи между ними для того, чтобы сделать возможным переход от одной к другой без того, чтобы *сделать слышимыми*, очевидными различия между перцептивным поведением логико-семантического типа (принимаемого по отношению к устному сообщению), и перцептивным поведением музыкального типа <...>»²⁰⁶.

В то же время, можно говорить не только о растворении «темы» (целостных синтаксических единиц) или ее поглощении шумовой координатой, но и об обратном процессе – возрождении индивидуализированного облика темы (или имени героя) из шумовой текстуры. Так, характерной является своеобразная прогрессия имени Блума (*Blblbl, Bloom*), приводящая к слову *blooming*²⁰⁷. Этот прием используется и Джойсом: такова постепенная прогрессия от последовательности *thnthnth*, представленной в начале главы «Сирены», до целого слова, наделенного смыслом (*impertinent*)²⁰⁸ и появляющегося как таковое в её продолжении.

Принцип постепенного воссоздания синтаксической связности речи получает выражение и в самом начале пьесы. Так, за *a veil a sail* (отдельные слова из оригинального текста «Сирен») следует *a veil awave* (начальная часть фразы), *throstle fluted* сменяется *the spiked winding cold silent Liszt's [ssssssssssss]* и *I feel so lonely blooming* (последовательности, отмеченные наибольшей степенью синтаксической связности). Так же, как и в «Теме» слово *Liszt* сменяется словосочетанием *Liszt's rhapsodies* во «второй экспозиции».

²⁰⁶ *Ibid.* См. также Прил. А, 71.

²⁰⁷ *Цветущий* (англ.).

²⁰⁸ *Дерзкий, нахальный, грубый* (англ.).

Как можно заметить, наиболее развернутые и целостные в синтаксическом отношении последовательности предваряются краткими односложными мотивами (словосочетание *Liszt's rhapsodies* предваряется словом *Lizst*, за словом *a veil* следует *a veil awave*), что вызывает ассоциации с музыкальным полифоническим принципом проведения темы и вычлененных из нее мотивов (или темы и подголосков) в интермедиях.

С точки зрения архитектоники музыкальной композиции в 1-м эпизоде срединного раздела главенствующее значение приобретает мотив *sail*, который, будучи подчеркнутым с помощью ритма, динамики, тембровой фактуры, становится основным элементом «мотивной разработки». На основе этого многократно повторяемого мотива происходит включение новых вербальных мотивов из начального фрагмента главы «Сирены»: *deaf bald* и *war*.

Во 2-м эпизоде срединного раздела (с 3'00 до 3'50) различимы как структурные единицы, используемые в предыдущем развитии, так и новые элементы, заимствованные из оригинального текста главы «Сирены». В целом, фрагменты, отмеченные отсутствием различимой на слух речи, чередуются с фрагментами, которые позволяют различить отдельные слова и словосочетания на английском языке. Взволнованность речи персонажа, быстрый темп, дробление мотивов знаменуют фазу активной «разработки».

В этом эпизоде получает претворение последовательность слов, характеризующая звуковой образ хлопка натянутой резинки – *rebound of garter*,²⁰⁹ – которая знаменует собой одну из кульминаций главы «Сирены» в оригинальном тексте Джойса. Этот фонетический эффект утверждается как основной образ 2-го эпизода «разработки». Мотив *rebound of garter* раскрывает в нем свое главенствующее значение: он подхватывается разными голосами, создавая подобие имитации и канона. Этот мотив звучит и в одновременном наложении с другими мотивами из главы «Сирены».

В частности, можно говорить о четко выраженных двух группах голосов, звучащих в приближении и в удалении, в чем видится реализация одной из

²⁰⁹ Подвязка оттянута (16-я строка).

важнейших образных метафор, заключенных в оригинальном тексте главы «Сирены»²¹⁰. Этот прием, ранее уже использовавшийся Берио в 1-м эпизоде «разработки», достигает здесь своего апогея. Так, представляется возможным говорить о подобии хоровой сцены, воссоздаваемой в звучании целого пласта голосов, между которыми распределяются основные мотивы. Явственно различимые слова *rebound*, *garter*, а также само словосочетание *rebound of garter* наиболее часто повторяются в рассматриваемом эпизоде, сочетаясь с другими ранее использованными мотивами, звучащими в приближении и в удалении.

Интересно, что многократное повторение словосочетания *rebound of garter* (начиная с 3'20) предваряется ранее использованными словами *far*²¹¹ (3'07), *do this* (3'10) а также соседствующими с ним мотивами в оригинальном тексте начала главы «Сирены»: *thigh ssss* (3'11), *smack* (3'16)²¹².

Возможно усмотреть и воплощение мотива *avowal*²¹³, следующее за мотивом *smack* в оригинальном тексте «Сирен» (в начале главы «Сирены» все три мотива – *thigh*, *smack*, *avowal* – следуют подряд один за другим)²¹⁴. Так, фрагмент, следующий за словом *thigh* можно рассматривать как видоизмененное посредством электроакустических трансформаций и практически неузнаваемое слово *avowal*, разлагаемое на свои составляющие элементы, из которых наиболее характерным является звук «о» (1'14), становящийся фоном для последующего звучания слова *smack*.

Таким образом, вновь заявляет о себе ранее отмеченный прием объединения целого комплекса мотивов, соседствующих в тексте литературного первоисточника: мотивы из 16-й строки (*rebound of garter*) и из 17-й строки (*Thigh smack. Avowal*) оказываются составляющими элементами целой группы

²¹⁰ «Bronze by gold, miss Douce's head by miss Kennedy's head, over the crossind of the Ormond bar heard the viceregal hoofs go by, ringing steel. <...> Yes, bronze from anear, by gold from afar, heard steel from *anear*, hoofs ring from *afar*, and heard steelhoofs ringhoof ringsteel» (Joyce J. Ulysses, London: The Bodley Head, 2008. P. 211 – 212).

«За бронзой золото, головка мисс Кеннеди за головкой мисс Дус, поверх занавески бара, слушали как проносятся вице-королевские копыта, как звенит сталь. [...] Да, за бронзой вблизи золото поодаль слышали сталь вблизи, звон копыт поодаль, слышали сталь копыт, звон копыт, звонкосталь». (Джойс Дж. Улисс / пер. с англ. В. Хинкиса, с. Хоружего. С. 275).

²¹¹ *Вдали* (31-я строка).

²¹² *Thigh smack* – хлопнула по бедру (17-я строка)

²¹³ *Признание* (17-я строка).

²¹⁴ См. 17-ю строку оригинального текста.

следующих друг за другом или одновременно сочетаемых мотивов в рассматриваемом эпизоде пьесы Берио.

Становится понятным и использование мотива *do this* в заключительном разделе первой части пьесы Берио. Этот мотив, играющий роль подголоска, сочетающегося с основным тематическим элементом (*rebound of garter*), связывается с контекстом описываемой в романе ситуации: словосочетание *Do this* является обращением Ленехана к мисс Дус²¹⁵. Таким образом, в заключительном разделе первой части «Приношения Джойсу», рассмотренном ранее, предвосхищается сюжетная ситуация середины главы «Сирены» благодаря появлению в нем названных слов-мотивов, изъятых из последующего повествования.

Характерно при этом отсутствие данного мотива в начальном фрагменте, предпосланном главе «Сирены». Как можно заметить, композитор дополняет основной набор текстовых элементов, присутствующих во вступлении к главе «Сирены», некоторыми словосочетаниями, заимствованными из основной ее части.

Сюжетная ситуация из главы «Сирены», к которой отсылают названные мотивы (*rebound of garter, thigh smack*), объясняет на наш взгляд и агрессивный характер рассматриваемого 2-го эпизода срединного раздела «Темы», отмеченный Х. Босма. Описываемая сцена получает негативную эмоциональную оценку автора и связывается с вульгарной музыкой повседневности²¹⁶:

Некоторые вербальные элементы из приведенного фрагмента оригинального текста «Сирен» уже использовались до этого в 1-м эпизоде «разработки»: так, в нем прозвучал соседствующий с мотивом натянутой резинки

²¹⁵ – Now, now, urged Lenehan. *Sonnez la cloche!* O do! There's no-one.

– Go on! Do! *Sonnez!* (Joyce J. Ulysses. P. 219).

– Нет-нет, сейчас! — не отставал Ленехан. — *Sonnez la cloche!* Пожалуйста! Ведь нет никого (Джойс Дж. Улисс. Перевод с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. С. 1056).

²¹⁶ Показательны с этой точки зрения следующие строки, представляющие собой своеобразный комментарий мисс Дус предшествующего звукового эпизода хлопка:

« – She smilesmirked supercilious (wept! aren't men?), but, lightward gliding, mild she smiled on Boylan.

You're the essence of vulgarity, she in gliding said» (Joyce J. Ulysses. P. 219).

Она надменно усмехлыбнулась (рыдаю! эти мужчины...), но, скользнув к свету, улыбнулась Бойлану ласково.

– Вы просто воплощение вульгарности, – сказала она, скользя» (Джойс Дж. Улисс. Перевод с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. С. 1057).

мотив *войны* (*war*), а также мотив *лысого глухаря* (*deaf bald*) – официанта Пэта, который появляется в романном повествовании в заключении эпизода «хлопка». Таким образом, отдельные мотивы из ранее рассмотренного 1-го эпизода «разработки» предвосхищают сюжетную ситуацию следующего за ним 2-го эпизода, что позволяет говорить о чертах сквозной мотивной композиции в «Приношении Джойсу».

С точки зрения принципов построения музыкальной композиции на основе слов и словосочетаний особо отметим то, что в 1-м и во 2-м эпизодах «разработки» получает претворение принцип стержневого мотива (такую роль играют мотивы *rebound of garter, sail*), многократно повторяющегося по принципу *остинато* и служащего той канвой, на которую нанизываются остальные мотивы. С точки зрения звуковой стороны слова и ее роли в конструировании формы-процесса ярко выражен прием уплотнения звуковой текстуры (наиболее характерным является превалирование твердых звонких взрывных согласных *b, g, d*, вибранты *r* – из словосочетания *rebound of garter*). Типично для пьесы Берно и последующее рассеивание плотности текстуры во включении звукоочетаний, основанных на звонких мягких согласных (*Bloom, so lonely*).

В 3-м эпизоде «разработки» (с 3'50 до 4'35) одновременно сочетаются мотивы *jingle*²¹⁷, *throstle*²¹⁸, *so lonely*²¹⁹, *rebound of garter*²²⁰. Этот эпизод концентрирует в себе наиболее яркие звуковые образы главы «Сирены», воспринимаемые главным героем Леопольдом Блумом: образ звенящей по мостовой коляски, поющего дрозда, хлопка натянутой резинки (Схема 7).

Jingle (3'52)

rebound of garter (3'56)

throstle (3'54) *throstle* (3'56) – *so so so so lonely so lonely*

Схема 7. Л. Берно. «Тема. Приношение Джойсу». 2-й раздел: «разработка».

²¹⁷ Ранее не используемый мотив из 14-й строки: *Jingle jingle jaunted jingling* (Звякая дребезжа катила коляска).

²¹⁸ Из 21-й строки: *Throstle fluted* (дрозд высвистывал).

²¹⁹ Мотив из 32-й строки: *lonely blooming* (одинокий облумок).

²²⁰ Мотив из 16-й строки: *rebound of garter* (подвязка оттянута).

Рассматриваемый эпизод вновь репрезентирует образ одинокого Блума, создавая подобие своеобразной каденции в повторении мотива *so lonely*, который можно рассматривать как отголосок предшествующего ему слова *throstle* (как было замечено ранее, оба слова связаны посредством ассонанса). Так создается смысловая арка к 1-му разделу, дополненному мотивом *rebound of garter*. Можно сказать, что в названных эпизодах происходит растворение множества образов главы «Сирены», созданных фантазией ирландского писателя, в образе Блума – главного героя романа.

Отметим при этом связь между мотивами *so lonely* и *throstle*, выраженную посредством ассонанса. Так, многократное повторение слога *so* приводит к появлению последовательности *so lonely*, следуя за одним из мотивов начала главы «Сирены»: *throstle*. В то же время очевидна звуковая взаимосвязь последовательности *so lonely* со словом *throstle* (слог *so* зашифрован в слове *throstle* как последовательность букв, данная в обратном порядке). Подобная взаимосвязь подчеркивается тем, что повторение слога *so* следует непосредственно за словом *throstle* в пьесе Берно.

Интересно, что слово *throstle* появляется как будто окруженным облаком приближающихся и удаляющихся мотивов (повторение слога *so*). Также и сменяющее его словосочетание *so lonely* повторяется по принципу эхо, звучащего в приближении и в удалении. Подобным образом, слово *jingle*, открывающее рассматриваемый эпизод, многократно дублируется по принципу эхо. Повторение этого слова, акцентирующее прежде всего звукоподражательный эффект ономапии, используется и в самом тексте оригинального литературного первоисточника: так, фраза *Jingle jingle jaunted jingling* имитирует звон колес по мостовой. Таким образом, стилизованный прием Джойса, отмеченный ранее – отдельные слоги как будто рассыпаются по странице, имитируя долгое замирающее эхо – всесторонне эксплуатируется Берно в рамках электроакустической музыки.

Звучание прокручиваемой ленты с записанным голосом в продолжении эпизода позволяет различить отдельные ранее использованные мотивы, такие как *rebound* (4'16), *garter* (4'17), *listen* (4'18)²²¹, *war* (4'19), *spiked* (4'20), *thigh* (*ssss*) (4'33).

В то время как словосочетание *rebound of garter* разбивается на отдельные составляющие его слова (*rebound, garter*), из последовательности *spiked and cold* извлекается только слово *spiked*, а из словосочетания *thigh smack* – слово *thigh*. Наряду с ранее отмеченной тенденцией последовательного воссоздания связных вербальных последовательностей вновь проявляет себя тенденция их разложения на отдельные составляющие элементы по принципу дробления музыкальной темы полифонического произведения на отдельные составляющие её мотивы. В частности, можно говорить об отзвуках ранее прозвучавших мотивов, различимых на фоне прокручиваемой в быстром темпе электромагнитной ленты и уже знакомых слушателю из предыдущих эпизодов «Приношения Джойсу».

Как видим, основополагающее значение в рассматриваемом эпизоде обретают сюжетные мотивы, связанные с ситуацией хлопка натянутой резинки. Вновь ярко выражен и эффект одновременного звучания наделенных как высокими, так и низкими обертонами голосов в разнотембровой вокальной партитуре «Приношения Джойсу».

Мотив *soft word* (4'38)²²², сочетаемый с мотивом *sail* (4'41), а также звуко сочетанием *Ssssssss* (4'49) знаменует собой подготовку «репризы-коды» (переходный раздел между «разработкой» и «репризой» простирается с 4'38 до 7'16). Характерно при этом успокоение эмоционального фона, подчеркнутое также и снижением уровня динамики: речь солистки балансирует на грани шепота, растворяющегося в шумной согласной *s*.

На фоне прокручивания ленты с записанной речью в быстром темпе (начиная с 5'28) – кульминации нечитаемости, символизирующей фактически полное стирание всех ранее созданных осмысленных вербальных

²²¹ Мотивы *garter* и *listen* звучат практически одновременно, при этом слово *garter* – составляющая словосочетания *rebound of garter* – многократно повторяется по принципу эхо.

²²² См. словосочетание из 12-й строки: *Soft word* (*Нежное слово*).

последовательностей, а также и предел возможностей человеческого восприятия связной речи – можно вновь различить ранее использованные в 1-м разделе «Темы. Приношения Джойсу» вербальные мотивы *spiked and cold* (5'37), *sail* (5'42), впервые используемое в основной части композиции слово *alas* (5'43)²²³.

Своеобразным водоразделом служит слово *morbida* (5'43), после которого можно различить многократно используемые ранее слова *gingle* (5'48), *a veil* (5'51), *throstle* (5'53), а также впервые появляющуюся в основной части композиции последовательность *Impertnthn [impertinent]* (5'52)²²⁴. Звучащие в отдалении, эти мотивы сравнимы с едва слышимыми отголосками мотивов, представленных в предыдущих разделах «Приношения Джойсу». В использовании подобного приема видится и реализация идеи отдаленного звучания, связанной со словом *far* (далеко) в оригинальном тексте начала главы «Сирены». В то же время, можно рассматривать отдаленно приглушенное звучание голосов в данном разделе пьесы и в контексте словосочетания *morbida parola*, являющегося переводом на итальянский язык словосочетания на английском языке, присутствующего в оригинальном тексте «Сирен» – *soft word* (что означает тихое или нежное слово). Знаменательно при этом само присутствие слова *morbida*, так же, как и словосочетания в английском оригинале – *soft word* – в вербальной ткани «Приношения Джойсу».

Призрачно отдаленное звучание голосов предвосхищает собой полное растворение различимых вербальных последовательностей, наделенных смыслом, в финальном *s*.

Фрагмент, простирающийся с 6'04 до 6'47 характеризуется ярко выраженными шумовыми эффектами, задействующими фактически весь диапазон частот (как высоких, так и низких). Смысл отдельных слов и последовательностей слов растворяется в общешумовых эффектах.

²²³ См. 23-ю строку: *When first he saw. Alas! (Когда явился. Увы!).*

²²⁴ См. 2-ю строку: *Impertnthn thnthnthn (Беспардон дондондон).*

После недолгой паузы (6'48 – 6'50) и вновь возвращающегося звучания ленты с записанной речью, прокручиваемой в быстром темпе, следует многократно повторяемое в партии солистки слово *word* (7'10), создающее эффект эхо, о котором упоминалось ранее. Мотив *нежного слова* утверждается как основной образно-смысловой элемент раздела, подготавливающего репризу-кodu.

На протяжении всего этого раздела, выполняющего функцию перехода между «разработкой» и «репризой», можно говорить о ярко выраженной тенденции синтеза, сжатого повторения всех предшествующих этапов развития, помещенных в иные временные рамки благодаря возможностям электроакустической музыки. Происходит своеобразная концентрация ранее используемых образно-смысловых мотивов.

С точки зрения словесной архитектоники мотивов в рассматриваемом разделе можно выделить ряд наиболее устойчивых «опор» – повторяемых вербальных мотивов, переходящих из одного эпизода в другой и олицетворяющих воспринимаемые главным героем романа звуковые образы главы «Сирены»: *rebound, garter, throstle, jingle*. Одновременно эти мотивы характеризуют усиливающееся состояние одиночества и меланхолии Блума.

Словосочетание *soft word* (7'08) знаменует собой начало «репризы». На многократно повторяемое по принципу эхо слово *word* далее накладываются вновь произносимое теперь уже шепотом словосочетание *soft word* (7'10). Мотив *alas* (7'12), также произносимый шепотом и растворяющийся в свистящей *s*, непосредственно предваряет собой звучание сольного голоса Кэти Берберян, читающей текст начального фрагмента главы «Сирены» (Схема 8).

listen (7'16)

decoy (7'18)

each (7'19)

and for other splash (7'21)

Ssssss (7'21)

and silent (7'22) *roar* (7'24)

Ssssss (7'22) *Hisssss* (7'24)

so sad (7'26)
pearls (7'27) *sssssssss*
pearls (7'28) *sssssssss*
Hissssss (7'29)

when she (7'33)

soft word

roar

alas (7'39)
Liszt's (7'40) *sssssssss*
Liszt'sssssss (7'41) *sssssssss*
Soft word (7'42) *sssssssss*

other silent (7'44)
pearls (7'46)

soft word (7'52)
far (7'52)

Hissssss (7'55) *sssssssss*
Hissss (7'56) *sssssssss*
so (7'57) *sssssssssss*

silent (7'59) *ssssssss*
when she (8'02) *sssssssssss*

Схема 8. Л. Берио. «Тема. Приношение Джойсу». 3-й раздел: «реприза».

Как можно заметить, в «репризе» звучат вербальные мотивы из последней – заключительной – секции цитируемого композитором начального фрагмента главы «Сирены»²²⁵, ранее не используемые им в основной части композиции (так, характерно включение оборота *so sad* и отсутствие последовательности *so lonely blooming* из 32-й строки текста «Сирен»). Эти мотивы дополнены

²²⁵ См. строки 31 – 35.

словосочетанием *soft word* в сочетании со словом *decoy* (маняще)²²⁶, последовательностью «*far, far*». Таким образом, заключительная секция начального фрагмента главы «Сирены»²²⁷ получает целостное воплощение в произведении Берио посредством «сложения» первого эпизода «разработки» (*I feel so lonely blooming, the spiked winding cold silent Liszt's [ssssssssssss]*) и «репризы» (*So sad, Listen, Each and for other splash and silent roar, Pearls : when she. Liszt's rhapsodies. Hisssss*). Теперь уже не образ главного героя романа, но героини в подчеркивании местоимения *she* (она) утверждается как основной на фоне образов морской стихии, апеллируя как к образам Сирен, так и к личности Кэти Берберян, для которой была написана пьеса.

Мотивы *pearls, when she, Liszt's rhapsodies, hisssss* многократно повторяются на протяжении всего заключительного эпизода, сочетаясь с мотивами, использовавшимися в предыдущих разделах пьесы, такими как *soft word, far*. Таким образом, принцип переработки композитором текста оригинального литературного первоисточника посредством его расчленения, создающего подобие поэтической рифмы в настойчивом повторе отдельных слов и словосочетаний, продолжается и в «репризе-коде».

При этом многократное использование звукосочетания *sssss* на протяжении всего раздела создает подобие некоего органного пункта (или множественных органных пунктов), на фоне которого звучат слова и последовательности слов из текста оригинального литературного первоисточника. Использование данного приема, неоднократно отмеченное ранее, достигает своего апогея в заключительном разделе «Приношения Джойсу». Свистящая *s* и шипящая *sh* служат постоянным фоном звучания слов заключительной секции цитируемого Берио начального фрагмента главы «Сирены», объединяя посредством общей звуковой составляющей такие слова как *Liszt's, rhapsodies, pearls, hisssss*, а также *she* и *plash*.

²²⁶ См. 12-ю строку: *Decoy. Soft word* (Маняще. Нежное слово).

²²⁷ 31 *A moonlit nightcall : far: far.*

32 *I feel so sad. P.S. So lonely blooming.*

33 *Listen !*

34 *The spiked and winding cold seahorn. Have you the ? Each and for other splash and silent roar.*

35 *Pearls : when she. Liszt's rhapsodies. Hisssss.*

Подобный «шипяще-свистящий» звуковой фон становится у Берлио зна́ком завершения, «каденционности» построений. Сам композитор отмечает по этому поводу: «/S/, из всех согласных, возможно, ближе всего к белому звуку, наиболее сложному с точки зрения статистического распределения всех слышимых элементов, так же как белый цвет содержит все цвета радуги. Разрешение джойсовских звучаний в богатейшей матрице этого заключительного свистящего звука подсказало нам начало нового, чисто музыкального дискурса»²²⁸. Показательны и следующие слова Берлио в отношении «Темы. Приношения Джойсу»: «Далее следует зона наибольшей звуковой насыщенности всего текста. Речь идет о растворении дискурса в финальном шорохе / s /, которое играет роль последней завершающей точки в нашей цитате»²²⁹.

С точки зрения мотивно-словесной архитектоники отметим, что, намеченное в «переходном разделе» между «разработкой» и «репризой» словосочетание *soft word* является одним из важнейших смысловых мотивов заключительного раздела – репризы-коды. Это словосочетание многократно повторяется в речи Кэти Берберян. Таким образом, подтверждается мысль Д. Осмонда-Смита об использовании Берлио джойсовского приема «[одновременного] наложения отдельных фрагментов, извлеченных из последующего развития» в произведениях композитора с вербальным текстом²³⁰. Этот прием получает претворение и в самой электроакустической композиции «Приношение Джойсу» как творческое переосмысление композитором приема джойсовского письма.

«Приношение Джойсу» можно рассматривать и с точки зрения предпосылок формирования музыкально интонируемого звука. Так, представляется возможным говорить о формировании условного интервала – сопряжения высокого и низкого звуков – в заключении кульминационного эпизода первой части: звукосочетание *ssssss* в одновременном наложении с *blooming* (2'19) произносится солисткой в

²²⁸ Berio L. Omaggio à Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico // Nuova musica alla radio: esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959 / a cura di Veniero Rizzardi e Angela Ida de Benedictis, Roma: RAI-ERI, CIDIM (Comitato Nazionale Italiano Musica), 2000. P. 353. См. также Прил. А, 72.

²²⁹ *Ibid.* См. также Прил. А, 73.

²³⁰ Osmond-Smith D. Joyce. Berio et l'art de l'explosion. См. также Прил. А, 74.

высоком регистре разговорного голоса, *Lissssss* (также одновременно с *blooming* на 2'20) задействует низкий грудной тембр. *Ssssss* в одновременном сочетании с *rhapsodies* (2'21) звучит в среднем регистре разговорного голоса. Подобным образом звуко сочетание *Blblblbl...* на 2'46 задействует высокие частоты голоса, сочетаясь с низкими частотами на 2'47.

Тенденция формирования музыкально интонируемого певческого звука ярко выражена и в репризе, что проявляется в формировании своеобразной певческой доминанты в звучании голоса – звуки больше пропеваются, нежели проговариваются. Так, звучание отголосков мотивов из предшествующего развития сменяется повторением закрытого звука «o» одновременно в разных голосах (с 5'57), при этом можно различить интервал нисходящей терции. Интервал, приближающийся к большой терции или кварте, в нисходящей последовательности звуков появляется на 7'05 – 7'06. На фоне последнего из двух тянувшихся звуков звучит словосочетание *soft word* (7'07), при этом слово *word* (7'09) удваивается другим тянувшимся (поющим) звуком, который можно сравнить со своеобразным органным пунктом. Можно говорить и о подобии трезвучного аккорда в звучании нисходящего интервала на 7'05 – 7'06 и его «заполнении» (7'09).

С точки зрения предпосылок музыкального звука интересным представляется дублирование последовательностей *roar* (7'24) и *when she* (7'33) низкими звуками, сравниваемыми Х. Босма с наполненными меланхолией протяжными звуками горна. Можно сказать, что идея низкого звука, подсказанная самим текстом литературного первоисточника в слове *roar*, означающего рев, гудение, находит реальное звуковое выражение в пьесе Берио, ассоциируясь с низким регистром звучания духового музыкального инструмента. Отмечает исследователь и преобладание нисходящей интонации голоса на протяжении всего заключительного раздела²³¹.

²³¹ Само имя Блума в романе связано с символикой духового инструмента. Характерна в этом отношении следующая последовательность из оригинального текста начала главы «Сирены»: «*A husky fifenote blew. Blew. Blue Bloom is on the*». Дж. Джойсом обыгрывается имя Блума в контексте как глагола *blew* – форма прошедшего времени глагола дуть (*blow*), так и прилагательного *bleu* – синий.

Добавим, что в целом на протяжении всего заключительного раздела используется комплекс выразительных средств, который можно назвать «каденционным»: нисходящая интонация голоса, обилие шипящих и свистящих в звуковой текстуре.

Тенденция формирования музыкально интонируемого певческого звука в заключительном разделе произведения ярко выражена и в другом электроакустическом сочинении Берлио – «Visage» («Лик»), так же, как и «Тема. Приношение Джойсу» написанном специально для Кэти Берберян (1961). Проведенный нами анализ «Темы. Приношения Джойсу» полностью подтверждает вывод Р. Каустона в отношении «Лица». Исследователь отмечает по этому поводу: «Несмотря на общую направленность предшествующего рассуждения, *Visage* нельзя назвать сочинением целиком и полностью отрицающим присутствие каких бы то ни было семиотических связей: на 13'14'' голос впервые интонирует звуки определенной высоты, а пассаж от 15'30'' до 17'31'' обладает наибольшей выразительностью и красноречивостью вследствие последовательного погружения в одно эмоциональное состояние»²³². Музыковед заключает: «[...] Уникальный потенциал электроакустической музыки становится тем фундаментом, на основе которого происходит наложение (или символическое

Отметим также последовательность *Horn. Howhorn. Horn* в переводе с английского означает рог, духовой инструмент, *haw* – невнятное бормотание. Символично и упоминание морского рога, ассоциирующего с формой морской раковины (*The spiked and winding cold seahorn*) и исходящего из нее молчаливого рева на фоне плеска волн (*plash and silent roar*). В контексте морской раковины становится понятной и метафора эхо, играющая, как было отмечено выше, конструктивную роль в тексте «Сирен» и «Приношения Джойсу» как многократное повторение слов и составляющих их элементов.

Добавим также, что синий – холодный цвет (упоминание *cold seahorn*) – ассоциируется в романе с цветом моря. Получает он и звуковое выражение в виде низкого духового инструмента. Интересны в данном контексте следующие слова В. Кандинского о синем цвете: «Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий – на виолончель, и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа» (Кандинский В. Размышления об искусстве. М.: АСТ, 2018. С. 77).

Названный комплекс цветозвуковых образных средств несет и определенную эмоциональную окраску – состояние меланхолии и печали. Представляется, что данное состояние, отмеченное Х. Босма как основное состояние первой и третьей части «Приношения Джойсу» и характеризующее исследователем как состояние меланхолии, печали, холодности, отражено в пьесе Берлио в комплексе звуко-образных средств: звучание низких нот, имитирующих звучание низкого духового инструмента, сочетается с имитацией звучания плеска волн в преобладании шипящих *sh* и *s*.

²³² Causton R. Berio's «Visage» and the Theatre of Electroacoustic Music // *Tempo* (New Series). 1995. № 194. P. 20. См. также Прил. А, 75.

объединение) речи, пения и чисто абстрактных звучаний как различных воплощений центральной идеи или чувства»²³³.

Важность отмеченной тенденции в отношении электроакустических произведений Беріо подтверждается словами В.В. Громадина. Исследователь приходит к выводу о присутствии звуковысотной организации вокальных звуков во втором и в заключительном разделе «Ли́ка»²³⁴. Определенная звуковысотность в «Ли́ке» рассматривается музыковедом как «естественное продолжение речи путем простого продления отдельных слогов, последний этап в процессе эволюции от отдельных звуков и слогов к речи и пению»²³⁵.

Тенденция формирования определенной звуковысотности проявляет себя и в одном из произведений Беріо для голоса середины 1970-х годов – «A-Ronne». С приведенными наблюдениями согласуются комментарии Н. Хорват в отношении этого произведения Беріо начала 1970-х годов²³⁶. Фактурные особенности изложения тянущихся звуков определенной высоты в разных голосах позволяют автору прийти к выводу о творческом преломлении в пьесе Беріо мадригального стиля эпохи Возрождения²³⁷. Подобие такого мадригального стиля воссоздается как в «Приношении Джойсу», так и в «Ли́ке» посредством одновременного наложения отдельных тянущихся гласных звуков в партии солистки, возможного

²³³ *Ibid.* p. 20. См. также Прил. А, 76.

²³⁴ Громадин подчеркивает: «В противоположность этому последний вокальный раздел (пятый) – крайний этап организации вокальных звуков, а именно: появляется их звуковысотная организация по принципу основных тонов, хотя говорить даже об октавном родстве тонов здесь еще не приходится. Устоев здесь два – начальный и конечный, в условиях, естественно, модальных функций. Первый – h первой октавы, второй — a малой октавы». «Необходимо отметить, что такая звуковысотность как принцип для «Визажа» не нова – звуки «определенной высоты» были слышны во втором разделе в той же октаве, но в партии электроники» – отмечает музыковед (Громадин В. В. «Visage» Л. Беріо: начало электронной музыки [Электронный ресурс]. URL: <http://gromadin.com/texts/teoriya-muzyki/3066/> (дата обращения: 20.07/2020).

²³⁵ «Эта музыка – о становлении порядка из хаоса, о постепенном, медленно-упрямом движении от отдельных звуков через слоги и слова к речи, а после – к пению, о становлении человека» (Там же).

²³⁶ «Еще один раз гомофонное письмо используется ближе к концу пьесы на странице 68. [...] Для певцов указана динамика fff и ремарка “визжащее”. Этому предшествуют семь страниц, в течение которых голоса накладываются друг на друга с фрагментами текста из всех трех стихов и поочередно издают тянущиеся гласные на звуке C определенной высоты». «Еще один раз гомофонное письмо используется ближе к концу пьесы на странице 68. [...] Для певцов указана динамика fff и ремарка “визжащее”. Этому предшествуют семь страниц, в течение которых голоса накладываются друг на друга с фрагментами текста из всех трех стихов и поочередно издают тянущиеся гласные на звуке C определенной высоты» (Horvath N. The «Theatre of the Ear»: Analyzing Berio's Musical Documentary A-Ronne // *Musicological Explorations*. 2009. Vol. 10. P. 86. См. также Прил. А, 77).

²³⁷ «Снижение фактурной плотности во фрагментах, отмеченных гомофонными приемами письма, создает поразительный эффект для слушателя. В первом гомофонном фрагменте, сотканном из гласных звуков (страницы 53-58, пример 2), относительная неподвижность по контрасту с предшествующими пассажами, отмеченными неистовым мелизматическим пением, производит очень необычное впечатление. В этом эпизоде воссоздается мадригальный стиль письма, о котором Беріо упоминает в своих комментариях к произведению (Беріо, Программные записки к A-Ronne)» (*Ibid.* См. также Прил. А, 78).

в условиях электроакустической музыки. Все это позволяет говорить об общих стилевых чертах вокальной композиции Берлио в отмеченных произведениях.

Проведенный анализ «Приношения Джойсу» позволяет сделать предварительный вывод о том, что тенденция формирования музыкально интонируемого звука в заключительном разделе произведения предстает как типичная черта творческого почерка Берлио в его электроакустических опусах 1960-х годов, а также в произведениях для голоса, не предполагающих использование определенной звуковысотности. Кроме того, можно говорить о том, что в заключительных разделах «Лирика» и «Приношения Джойсу» воссоздается отмеченное Н. Хорват в отношении «A-Ronne» подобие мадригального стиля посредством одновременного наложения отдельных тянущихся гласных звуков в партии солистки, возможного в условиях электроакустической музыки. Все это позволяет говорить об общих стилевых чертах вокальной композиции Берлио в отмеченных произведениях.

Ниже приводится общая схема расположения вербальных мотивов в «Теме. Приношении Джойсу» (Схема 9).

I «Экспозиция» (см. ранее приведенный фрагмент начала главы «Сирены»).

I a) «Вторая экспозиция»:

a veil
a sail
far far

a veil awave
throstle fluted
the spiked winding cold silent Liszt's [ssssssssss]

I feel blooming (2'19)
Ssssssss (2'19)

so lonely blooming (2'20)
Lisssssss (2'20)

Liszt's rhapsodies (2'21) sssssssss
Sssssss (2'21) sssssssssssssssss

II. «Разработка»:

war deaf Bald Blblblbl... (0'46) Blblblbl (0'47) blblbl...Blooming...(0'50)

II а) *sail sail sail sail sail...*

do this

do this rebound

II б) *far thighsss smack rebound of garter garter garter...*

garter

II в) *Jingle (3'52)*

rebound of garter (3'56)

throstle (3'54) throstle (3'56) – so so so so lonely

rebound (4'16), garter (4'17), listen (4'18), war (4'19), spiked (4'20), thigh (ssss) (4'33).

«Переходный раздел»

между «репризой» и «кодой»:

soft word (4'38)

sail (4'41) Ssssssss (4'49) spiked and cold (5'37) sail (5'42) alas (5'43)

morbida (5'43) gingle (5'48), a veil (5'51), throstle (5'53) Imperthnthn [impertinent] (5'52).

word (7'10) word word word ...

III. «Реприза-кода»:

soft word (7'08)

Далее: видоизмененное повторение материала экспозиции.

Схема 9. Л. Берно. «Тема. Приношение Джойсу». Схема разделов музыкально-вербальной композиции.

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 элементы²³⁸.

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. Можно говорить о присутствии некоего линейного повторяющегося комплекса, служащего скрепляющей осью для всего многообразия использованных элементов. При этом многократно используется как дробление на короткие мотивы более целостных тематических последовательностей, так и прогрессия (или постепенное воссоздание целостности) оригинальных фраз, заимствованных Беррио из главы «Сирены». Тема как линейная структура, разворачивающаяся во времени (чтение Кэти Берберян начального фрагмента главы «Сирены»), приобретает «стереофоническое» объемное звучание в последующем развитии. Здесь можно говорить о подобии настоящих хоровых сцен в одновременном наложении множества голосов, мотивов из оригинального текста «Сирен», звучащих в приближении и в удалении.

Тематические элементы в «Приношении Джойсу» несут и определенную смысловую нагрузку, связанную с их использованием в тексте литературного первоисточника. Можно заключить, что наложение смыслов различных слов (*signifié*) происходит в рассмотренных эпизодах «Приношении Джойсу» посредством общности «акустических образов» (или звуковой оболочки слов –

²³⁸ Частным выражением этой тенденции является разложение слова – подразумеваемой словесной последовательности, «зашифрованной» в наборе отдельных составляющих ее элементов (фонемы, слоги) – и его обратной реконструкции в качестве структурно оформленной языковой единицы, наделенной смыслом (см. соответствующие эпизоды «Темы. Приношения Джойсу»).

signifiant в теории Ф. де Соссюра). При этом именно парадигматическая ось языка, находящая свое высшее выражение в искусстве поэтической рифмы и превосходящая обычную линейную логику коммуникативного языка, получает претворение в описанных примерах. Принцип поэтической рифмы или повтора на основе дублирования общего элемента разных слов, актуализирует важнейшие смысловые сцепления литературного текста, читаемого на языке оригинала. Новый поэтический образ воссоздается на основе двух изначально несвязанных между собой образов или понятий. С другой стороны, подобный принцип дробления слов и словосочетаний на составляющие элементы вызывает ассоциации с дроблением мотивов в разработке сонатной или полифонической музыкальной формы.

В повышенной тематической функции последовательности *so lonely blooming*, играющей роль одного из наиболее устойчивых и многократно повторяемых тематических элементов в пьесе Берно, видится и творческое переосмысление композитором самой концепции внутреннего монолога как феномена модернистского романа. Так, согласно концепции внутреннего монолога, ведущегося от первого лица, все образы, упоминаемые в главе «Сирены», проходят именно через сознание Блума. Сама же глава «Сирены» представляет собой интерпретацию происходящего в баре Ормонд сквозь призму субъективного эмоционального состояния героя. Подобным образом, последовательность *so lonely blooming*, зачастую играющая роль некоего стержневого мотива в «Приношении Джойсу», своеобразной несущей конструкции, объединяющей остальные мотивы, можно рассматривать как олицетворение личности главного героя, сквозь призму которой трактуются остальные образы главы «Сирены».

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

«Мне нужны твои слова: я хочу их разрушить, в спешке, твои слова: и я хочу разрушить себя, окончательно, бесповоротно»²³⁹.

Э. Сангвинетти

Темброво-выразительные, экспрессивные свойства звука выходят на первый план и в другом сочинении, специально написанном для Кэти Берберян – «Секвенция III»²⁴⁰. Сам Берлио отмечает в отношении этого произведения: «Секвенция III написана не только для Кэти, но и о Кэти»²⁴¹. «Я всегда был крайне, возможно даже слишком, восприимчив к переизбытку коннотаций, свойственных голосу, что бы он ни выражал. Голос, от самого обыденного шума до самого рафинированного пения всегда что-то означает, он всегда отсылает к чему-то другому, воссоздавая широкий спектр ассоциаций: культурных, музыкальных, повседневных, эмоциональных, физиологических и т. д.»²⁴², – продолжает композитор.

Звуковой, жестовый портрет неповторимой индивидуальности певицы, основанный на многообразии темброво-звуковых, эмоциональных характеристик голоса запечатлен в исполнении самой Кэти Берберян этого произведения. Как «Тема. Приношение Джойсу», так и «Секвенция III» принадлежат к наиболее ярким образцам «звукового театра»²⁴³ в творчестве итальянского композитора.

²³⁹ *«Voglio le tue parole: e voglio distruggerle, in fretta, le tue parole: e voglio distruggermi, me finalmente, veramente».* The complete Sequenzas and Works for Solo instruments. All Sequenzas are preceded by verses by Edoardo Sanguinetti performed by Enzo Salomone. CD. Mode. 2006.

²⁴⁰ «Секвенция III», написанная Л. Берлио в 1966 г., входит в цикл из 14 секвенций, создававшихся композитором на протяжении всей его творческой жизни. Время создания цикла секвенций простирается с 1958 г. («Секвенция I» для флейты) до 2002 г. («Секвенция XIV» для виолончели).

²⁴¹ Berio L., Dalmonte R. Entretiens avec Rossana Dalmonte. P. 125. См. также Прил. А, 79.

²⁴² *Ibid.* См. также Прил. А, 80.

²⁴³ Акбалькан Е. В. Голос как синтетический инструмент: камерно-вокальное творчество Лучано Берлио. С. 142.

Показательно при этом, что сам Берлио включает «Приношение Джойсу» и «Секвенцию III» в особую группу произведений малой формы 1960-х годов, объединенных общими поисками в разработке вербального элемента прежде всего с точки зрения исследования экспрессивных, выразительных (в частности, звукоподражательных) качеств звучащего слова. Композитор отмечает, в частности: «"Секвенция III" в некотором смысле продолжает поиски, начатые в "Теме" ("Приношении Джойсу") и связанные с нашим совместным с Умберто Эко исследованием ономотопеи в поэзии, с "Кругами" и, в меньшей мере, с "Лицом", иными словами, с произведениями, написанными для голоса Кэти Берберян, которая являлась для меня чем-то вроде второй Студии фонологии»²⁴⁴. Берлио поясняет с другой стороны: «Набросок "Секвенции III" уже содержится в "Теме" ("Приношении Джойсу"), в то время как сама "Секвенция III" является предвестницей более позднего сочинения "A-Ronne" на слова Сангвинетти»²⁴⁵. Идея о тесной взаимосвязи названных опусов с точки зрения фонической, жестовой концепции языка развивается М. Рамазотти: исследователем объединяются такие произведения малой формы как «Секвенция III», «Круги», «Приношение Джойсу» и «Лик»²⁴⁶. При этом фоническая концепция слова в «Приношении Джойсу» как набор определенных тембровых звукоподражательных эффектов, почерпнутых в оригинальном тексте «Сирен», согласно мысли музыковеда, получает прямое продолжение в «Секвенции III».

Необходимо сказать несколько слов и об истории создания цикла произведений с общим названием «Секвенции». В «Секвенциях» Берлио исследует взаимоотношения между исполнителем и инструментом (включая певческий голос), сложившиеся как таковые в многовековой истории музыки²⁴⁷. Композитор

²⁴⁴ Berio L., Dalmonte R. Entretiens avec Rossana Dalmonte. См. также Прил. А, 81.

²⁴⁵ *Ibid.* См. также Прил. А, 82.

²⁴⁶ Ramazotti M. Luciano Berio's *Sequenza III*: From Electronic Modulation to Extended Vocal Technique. P. 81 – 96.

²⁴⁷ Секвенция №1 (1958) для флейты

Секвенция №2 (1963) для арфы

Секвенция №3 (1965) для женского голоса

Секвенция №4 (1966) для фортепиано

Секвенция №5 (1965) для тромбона

Секвенция №6 (1967) для альты

Секвенция №7 (1969) для гобоя

Секвенция №8 (1976) для скрипки

изучает возможности приемов игры и ставит виртуозность исполнения во главу угла.

В целом, подобная интерпретация вписывается в экспрессивную трактовку жанра Секвенции в искусстве XX века. Этот аспект широко обсуждается в статье Т. В. Цареградской «Секвенция №5 для тромбона: Берлио и Грок»²⁴⁸. Музыковед подчеркивает: «Артистическая свобода и пьянящее своеволие исполнителя становились источником творческих импульсов для композитора [...]. Среди произведений Берлио в этом отношении особенно выделяется серия пьес, названная “Секвенциями”»²⁴⁹. В рамках концепции виртуозной игры, освобождения от жанровых и стилистических канонов автор ссылается на оригинальную трактовку жанра секвенции, свойственную времени создания «Секвенций». Цареградская уточняет: «В эпоху Берлио представление о секвенции как о жанре было связано с пониманием его как некоего сольного высказывания, свободного от строгих канонов, освобождающего творческую энергию исполнителя, поскольку секвенция понималась как относительно самостоятельный раздел, нечто вроде каденции, выполняющей функцию расширения предшествующего песнопения»²⁵⁰. «Думается, что такое понимание вполне применимо и к Секвенциям Берлио»²⁵¹ – заключает исследователь.

Экспрессивная, жестовая трактовка представлена и во множественных комментариях самого Берлио в отношении «Секвенции III», связываясь с феноменом дефрагментации, разрушения исходного вербального текста (и,

Секвенция №9 (1980) для бас-кларнета

Секвенция №10 (1984) для трубы и резонанса струн рояля

Секвенция № 11 (1987-1988) для гитары

Секвенция № 12 (1995) для фагота

Секвенция № 13 (1995) для аккордеона

Секвенция № 14 (2003) для контрабаса

²⁴⁸ Нижеследующие цитаты из статьи Т. В. Цареградской приводятся также в одной из публикаций автора настоящей диссертации (См. список литературы: Никулина А. В. Соотношение текстовой и музыкальной структур в «Секвенции III» Лючано Берлио // Музыкальная академия . 2018. №2 (762). С. 194 – 209).

²⁴⁹ Цареградская Т. В. Секвенция No 5 для тромбона: Берлио и Грок // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2014. № 1. С. 24.

²⁵⁰ Там же. С. 25.

²⁵¹ Там же.

соответственно, разрушением смысловой стороны слова)²⁵². Композитор отмечает, в частности: «Чтобы контролировать такой обширный набор вокальных характеристик, необходимо было фрагментировать текст, разрушить его внешне, чтобы затем вновь собрать эти фрагменты на различных экспрессивных плоскостях и скомпоновать их не как дискурсивные, но музыкальные единицы»²⁵³. Далее он поясняет: «Таким образом, было необходимо сделать текст однородным, а его элементы взаимозаменяемыми на всех планах, в соответствии с замыслом, который состоял, по большей своей части, в принятии и эксплуатации избытка коннотаций, предусмотренных мной и специально доведенных до предела, и их компановке в музыкальные единицы»²⁵⁴. Берлио резюмирует: «"Модулярный" текст, сформированный из небольших взаимозаменяемых фраз и написанный для меня Маркусом Куттером, как нельзя лучше адаптирован для этой операции, будучи достаточно неоднозначным для того, чтобы позволить значительную синтаксическую мобильность и, как следствие, мобильность семантическую»²⁵⁵.

Композитор называет «Секвенцию III» «трехуровневым сочинением», основывающимся на «сегментации текста», «вокальных жестах» и «экспрессивных выражениях»²⁵⁶. Подчеркнем, что упомянутое Берлио «параллельное становление трех различных физиономий» происходит на основе разброса регистров, многостороннего использования тембровых возможностей голоса Кэти Берберян. Не последнюю роль играет и скорость звучания: так, согласно двум основным эмоциональным модусам «Секвенции III» произведение строится на чередовании моментов быстрого или ускоренного проговаривания

²⁵² Нижеследующие комментарии Л. Берлио приводятся также в одной из публикаций автора настоящей диссертации (См. список литературы: Никулина А. В. Соотношение текстовой и музыкальной структур в «Секвенции III» Лючано Берлио // Музыкальная академия. 2018. №2 (762). С. 194 – 209).

²⁵³ Berio L., Dalmonte R. Entretiens avec Rossana Dalmonte. P. 126. См. также Прил. А, 83.

²⁵⁴ *Ibid.* P. 126. См. также Прил. А, 84.

²⁵⁵ *Ibid.* P. 127. См. также Прил. А, 85.

²⁵⁶ «В целом, «Секвенция III» – это своего рода “трехуровневое сочинение” (сегментация текста, вокальные жесты и “экспрессивные выражения”), одновременное и параллельное становление трех различных физиономий, частично чуждых друг другу, которые взаимодействуют, взаимовлияют друг на друга и объединяются в группы. Мне кажется, что в “Секвенции III” переизбыток коннотаций всегда оправдан, целесообразен, в то время как скорее ограниченная семантика исходного текста премного расширяется, как если бы музыкальное развитие играло роль детонатора, взрывая текст во всех направлениях». (*Ibid.* P. 129. См. также Прил. А, 86).

речи и спокойного, приближающегося по своим темповым характеристикам к обыденной речи.

Варьирование тембров, регистров, темповых характеристик, плотности текстуры характерно в целом и для инструментальных секвенций цикла. Так, временные и динамические отношения (наряду с высотными и морфологическими) упоминаются Берлио в описании композиционной техники в «Секвенции» для флейты. При этом уровень напряжения в этой пьесе координируется в соответствии со скоростью артикуляции согласно словам самого композитора²⁵⁷. Уровни морфологического напряжения определяются композитором как уровни «акустической трансформации, соотносимые с готовой моделью, какой является флейта со всеми ее историческими и акустическими коннотациями»²⁵⁸. Композитор говорит о том, что «максимум напряжения внутри морфологического измерения достигается тогда, когда образ флейты претерпевает радикальные изменения через игру языком, щелканье клапанами и двойные ноты»²⁵⁹.

Несмотря на ярко выраженный экспрессивно-жестовый характер «Секвенции», представляется, что важную роль в ней играет использование вербального начала в качестве структурного элемента осмысленной речи²⁶⁰.

Основой «Секвенции III» является «открытый» текст, сочиненный Маркусом Куттером²⁶¹ и послуживший отправным пунктом для его дальнейшего

²⁵⁷ «Временные, динамические, высотные и морфологические измерения пьесы характеризуются максимальным, средним и минимальным уровнем напряжения. Уровень максимального напряжения (который является исключительным в соотношении с нормальным, конвенциональным уровнем игры) определяется моментами максимальной скорости артикуляции и моментами максимальной продолжительности в звучании, средний уровень устанавливает нейтральное распределение – относительно длинные звуки и относительно быстрая артикуляция, и минимальный уровень тяготеет к тишине. Высотное “измерение” действует на максимуме возможного тогда, когда звуки прыгают по широким интервалам внутри гаммы и создают напряженные интервалы, или забираются в крайние регистры; средний и минимальный уровни логически вытекают из всего этого. Максимальный уровень динамического измерения естественно связан с максимальной звуковой энергией и максимальным динамическим контрастом. То, что я называю морфологическим измерением, располагается в определенных аспектах, в зоне обслуживания первых трех и является их риторическим инструментом» (Berio L. Two interviews with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga. London; Maryon Boyars Publishers, 1985. P. 97 – 98. Цит. по: Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. С. 190 – 191. Перевод Т. В. Цареградской.).

²⁵⁸ Там же. С. 191.

²⁵⁹ Там же.

²⁶⁰ Такой аспект рассмотрения «Секвенции III» представлен в одной из публикаций автора настоящей диссертации (См. список литературы: Никулина А. В. Соотношение текстовой и музыкальной структур в «Секвенции III» Лючано Берлио // Музыкальная академия. 2018. №2 (762). С. 194 – 209).

²⁶¹ Маркус Куттер (1925 – 2005) – швейцарский политик, историк, публицист.

преобразования непосредственно в ткани произведения Лючано Берио. Особенность текста Куттера состоит в том, что он может читаться как по вертикали, так по горизонтали и по диагонали, предполагая свободную комбинацию составляющих его элементов (*Схема 10*).

<i>give me</i>	<i>a few words</i>	<i>for a woman</i>
<i>to sing</i>	<i>a truth</i>	<i>allowing us</i>
<i>to build a house</i>	<i>without worrying</i>	<i>before night</i>
		<i>comes</i>

<i>дайте мне</i>	<i>несколько слов</i>	<i>для женщины</i>
<i>поющей</i>	<i>истину</i>	<i>позволяющую</i>
		<i>нам</i>
<i>построить</i>	<i>не беспокоясь</i>	<i>до того как</i>
<i>дом</i>		<i>придет ночь</i>

Схема 10. Стих М. Куттера.

Творческая свобода, культивируемая композитором в самой возможности различных вариантов комбинирования фрагментов фразы Куттера, отличает открытый текст «Секвенции III».

Тем не менее в «Секвенции III» представляется возможным говорить и об определенных принципах организации текста в произведении Берио в соответствии с предпосылками формирования осмысленной вербальной последовательности. Понимание языка как динамической иерархической системы отношений явственно выражено в следующем комментарии композитора: «Текст Куттера подвергается различным критериям сегментации. Первый, и наиболее общий, позволяет различить слово, фрагмент слова, слог или фонему (согласная/гласная). Но каждая из этих четырех единиц, которые, будучи представленными в таком порядке, символизируют прогрессирующую потерю

смысла, используется в деликатной, и, так сказать, размытой манере»²⁶². Композитор заключает: «Этот наиболее общий критерий сегментации текста» лежит в основе «постоянного колебания между различными степенями его читаемости»²⁶³.

В размышлении композитора назревает и необходимость постановки вопроса об определенных грамматических правилах, согласно которым лингвистические элементы связываются между собой с целью воссоздания семантики языка. Так, Лючано Берлио поясняет: «[...] последовательность различных фрагментов слов, по причине своей конфигурации, никогда не сможет привести к формированию фразы, наделенной смыслом. Последовательность различных слогов не приведет к формированию слов и, наконец, повторение фонетических элементов никогда не приведет к формированию слогов или более сложных элементов, артикулирующих речь»²⁶⁴.

Наиболее же завершенной в структурном отношении является, согласно мысли композитора, фраза из нескольких слов. Так, Берлио отмечает: «Слова тяготеют к объединению в серии из двух, трех и пяти слов; наибольшей смысловой единицей всегда является фраза/стих Куттера, представленная как раз двумя, тремя или пятью словами»²⁶⁵.

Указанные принципы работы с вербальным текстом получают дальнейшее развитие и в более позднем произведении композитора 1970-х годов – «A-Ronne». Берлио характеризует текст этого сочинения как «основанный на нелинейном дискурсе, состоящий из взаимозаменяемых образов легко сегментируемый текст, получающий жестовую, экспрессивную трактовку»²⁶⁶. Согласно замыслу композитора, «переменное количество голосов и разнообразие (или единообразие) экспрессивных выражений обеспечивают постоянный контроль различных степеней читаемости текста» в этом произведении²⁶⁷. «"A-Ronne" – это

²⁶² Berio L., Dalmonte R. *Entretiens avec Rossana Dalmonte*. P. 127. См. также Прил. А, 87.

²⁶³ *Ibid.* P. 128. См. также Прил. А, 88.

²⁶⁴ *Ibid.* P. 127. См. также Прил. А, 89.

²⁶⁵ *Ibid.* P. 127. См. также Прил. А, 90.

²⁶⁶ Berio L. «A-Ronne» / Berio. *Autori vari* / a cura di Enzo Restagno. Torino : EDT, 1995. С. 99. См. также Прил. А, 91.

²⁶⁷ *Ibid.* P. 105. См. также Прил. А, 92.

не только текст, который нужно донести, перераспределить и разобрать на составляющие элементы, но и резервуар жестов»²⁶⁸ – подчеркивает Берิโอ.

В отношении принципов работы композитора с вербальным текстом показательны и слова Н. Хорват, напрямую перекликающиеся с ранее приведенным высказыванием Берิโอ в отношении композиционных принципов «Секвенции III»: исследователь говорит о «различных степенях фрагментированности и читаемости текста»²⁶⁹. В процессе своего размышления Хорват приходит к следующему выводу, обобщающему, на наш взгляд, смысл используемых композитором принципов работы с вербальным текстом в большинстве его камерных произведений для голоса, не предполагающих звуковысотную нотацию: «Берิโอ фрагментирует текст и применяет поразительное разнообразие вокальных стилей, ни один из которых не используется больше нескольких секунд. Созданная таким образом атмосфера хаоса создает впечатление поисков языка и несомого им смысла, как если бы музыка искала истоки речи»²⁷⁰.

Детальное описание исследователем процесса разложения слова на составляющие элементы и восстановления его целостности приобретает особое значение в контексте нашего анализа «Секвенции III». Согласно наблюдению Н. Хорват, «на протяжении всего произведения поэтический текст повторяется примерно двадцать раз»²⁷¹. Подобно тому как в основе «Секвенции III» лежит стих Куттера, «разобранный» на составляющие его элементы, вербальная ткань «A-Ronne» формируется из составляющих частиц двух наиболее важных, по мнению Н. Хорват, фраз²⁷²: музыковед приходит к выводу о том, что эти фразы

²⁶⁸ *Ibid.* См. также Прил. А, 93.

²⁶⁹ Хорват подчеркивает: «Берิโอ использует в “A-Ronne” такое разнообразие методов работы с вербальным текстом, что его читаемость и степень фрагментированности очень сильно варьируются». Исследователь комментирует далее: «Читаемость текста снижается благодаря использованию Берิโอ различных уровней сегментации. Низкий уровень фрагментации предполагает наличие слов, лишенных контекста, что приводит к затемнению смысла фразы или stanza. На более высоком уровне фрагментации слова разлагаются на составляющие их фонетические компоненты, теряя смысл, но приобретая музыкальную функцию» (Horvath N. The «Theatre of the Ear»: Analyzing Berio’s Musical Documentary A-Ronne. P. 91 – 92. См. также Прил. А, 94, 95).

²⁷⁰ *Ibid.* См. также Прил. А, 96.

²⁷¹ *Ibid.* См. также Прил. А, 97.

²⁷² Хорват комментирует по этому поводу: «Берิโอ разбирает на отдельные гласные и согласные фразу “in my end is my music”. Затем он распределяет согласные и гласные звуки между двумя вокальными партиями, воссоздавая, таким образом, целостное слово [...]. Эффект этого объединения поразителен и необычен. То, что поначалу звучит

«составляют фундамент всего произведения и создают подобие арки в масштабах всей композиции»²⁷³.

Таким образом, в «Секвенции III», так же, как и в «A-Ronne» дефрагментация стиха Куттера на составляющие его элементы и воссоздание утраченных синтаксических связей являются двумя магистральными тенденциями, чье противоборство лежит в основе постоянного колебания между различными степенями читаемости текста. Как покажет наш анализ, принцип многократного повторения стиха, сочиненного Маркусом Куттером, аналогичный многократному повторению поэтического текста в «A-Ronne», является ведущим формообразующим принципом в «Секвенции III».

Эти две тенденции получают особый резонанс в контексте рассуждений Фердинанда де Соссюра, представленных в его работе «Курс общей лингвистики». Ученый замечает, в частности: «В языке все сводится к различиям, но все сводится равным образом и к группировкам»²⁷⁴. Факт того, что эта работа попадает в поле зрения Берио в конце 1950-х годов, приобретает особое значение, учитывая, что «Тема. Приношение Джойсу» была создана композитором в 1958, а «Секвенция III» – в 1966 году.

Симптоматичным представляется то, что отношения знаков по принципу синтагматической и ассоциативной (или парадигматической) последовательности выделены Соссюром как две стороны языка. Лингвист поясняет: «Итак, образующая язык совокупность звуковых или смысловых различий является результатом двоякого рода общностей – ассоциативных и синтагматических»²⁷⁵. Соссюр говорит и о взаимообусловленности этих двух языковых общностей. Он уточняет: «Образующиеся таким образом синтагматические группы объединены взаимозависимостью [с ассоциативными]; они обуславливают друг друга. В самом деле, координация в пространстве способствует созданию ассоциативных

как обычные гласные и согласные, постепенно вырисовывается как наделенная смыслом фраза по мере увеличения темпа распределения текста между двумя певцами. Такой же прием применяется Берио по отношению к фразе “aleph is my end” – второй из двух наиболее важных фраз поэмы вследствие их циркулярного характера». (*Ibid.* См. также Прил. А, 98).

²⁷³ *Ibid.* Р. 89. См. также Прил. А, 99.

²⁷⁴ Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 1999. С. 128.

²⁷⁵ Там же. С. 127.

координаций, которые в свою очередь оказываются необходимыми для выделения составных частей синтагмы»²⁷⁶.

Именно в контексте этих двух групп или общностей и рассматривается нами «Секвенция III». В нижеследующем анализе мы опираемся на теоретические положения Соссюра как «рациональную подоплеку основ экспрессивности» в выразительно-жестовой трактовке языка.

В качестве предварительного замечания отметим, что традиционное тактовое деление отсутствует в произведении Берлио. В партитуре «Секвенции» использовано условное деление в соответствии с хронометражем для удобства записи и ее прочтения исполнителем. Композитором отмечены каждые 10, 20 и 30 секунд звучания. Данные хронометрические обозначения представлены в первой строке каждой из трех страниц партитуры.²⁷⁷ Вертикальные линии, пересекающие каждую страницу, объединяют все строки партитуры в подобии универсальной хронометрической сетки и заменяют собой традиционную тактовую градацию.

В отношении принципов графической записи текстовых элементов в партитуре сам Берлио дает следующие объяснения: «Текст записан различными способами: 1) Звуки или группы звуков, обозначаемых фонетически: [a], [ka], [u], [i], [o], [ø], [ait], [be], [e], [ε], и т. д. 2) Звуки или группы звуков, произносимые в контексте как составляющая: /gi/ – give, wo как составляющая woman, /tho/ как составляющая without, /co/ как составляющая comes и т. д. 3) Слова, традиционно записанные и произносимые как «give me a few words» и т. д.»²⁷⁸.

«Звуки и слова, объединенные в скобки [и записанные по вертикали] как



должны быть быстро повторены в произвольной и прерывистой манере.

Группы звуков или слов, объединенные в скобки как (to me...) , (be/lo/...), (/co//ta/...) и т. д. должны быть быстро повторены в регулярной манере»²⁷⁹.

²⁷⁶ Там же. С. 129.

²⁷⁷ См. Прил. В.

²⁷⁸ Berio L. *Sequenza III*, per voce femminile (1966). London: Universal edition. 1968. P. 4. См. также Прил. А, 100.

²⁷⁹ *Ibid.* P. 4. См. также Прил. А, 101.

Подобно «Теме. Приношению Джойса» форма «Секвенции III» раскрывает черты многофазной структуры посредством многократно повторенной зашифрованной в вокальной партии солистки фразы Куттера как комплекса наиболее устойчивых и наименее подверженных деструкции вербальных мотивов. «Секвенцию III» можно рассматривать и с позиций воплощения в ней структуры, состоящей из трех разделов, которые условно можно определить как «экспозицию», «разработку» и «репризу». При этом особенностью секвенции является то, что поиски предпосланной сочинению осмысленной вербальной последовательности (стих Куттера) в «правильном» сопряжении составляющих ее элементов начинаются буквально с первых тактов произведения, а представленные в ней «разработочные» приемы письма используются практически во всех остальных разделах пьесы (за исключением последнего – «репризы-коды»).

Обоснованность такого подхода при анализе «Секвенции III» подтверждает и аналогия с разделами традиционной сонатной формы, которая приводится в исследовании М. Рамазотти, посвященном «Секвенции III». Проводя параллели с более ранними произведениями Берлио 1960-х годов, музыковед приходит к выводу о воссоздании в этом произведении Берлио разделов формы, сравнимых с «экспозицией», «разработкой» и «репризой» классической сонатной формы²⁸⁰.

Первый раздел «Секвенции» простирается от начала первой строки партитуры до середины третьей строки. В общем плане музыкально-вербальной композиции этот раздел выполняет функцию «вступления» (*Рис. 1*).

²⁸⁰ «Анализ позволил выявить звуковые структуры, лежащие как в основе линейного развертывания материала – композиционного метода, впервые использующегося в «Камерной музыке», – так и циклического принципа, явственно распознаваемого уже в «Лице». В “Секвенции III” на основе динамизма линейного/эволютивного развития и циклических повторов воссоздается форма, которая примиряет обе эти тенденции посредством деления на разделы, сравнимые с экспозицией, разработкой и репризой классической сонатной формы» (Ramazzotti M. Luciano Berio's *Sequenza III*: from electronic modulation to extended vocal technique. P. 96. См. также Прил. А, 102).

Рис. 1. Л. Берно «Секвенция III». 1-й раздел: «вступление».

Прежде всего, можно говорить об отсутствии целостных узнаваемых вербальных последовательностей в начале «Секвенции III», которое предстает как набор разрозненных вербальных элементов – составляющих стиха Куттера. Т.В. Цареградская, анализируя начало пьесы Берно, вводит определение сонора, непосредственно связанное с процессуальностью речи в феномене бормотания. Исследователь поясняет, в частности: «Бормотание как звуковой феномен относится к внелогической звукоизобразительной сфере [...], в нем есть подобие сонора, нерасчлененной звуковой массы, характерной для музыки второй половины XX века»²⁸¹. Общая идея движения сонора как звуковой массы получает выражение в следующих словах музыковеда: «Публику озадачивают каким-то “бормотанием” (muttering), без начала и ясного словарного изложения. Во всяком случае, здесь налицо какой-то процесс»²⁸². С другой стороны, Цареградская отмечает: «Принимая образ неясного звукового пятна, бормотание создает определенное звуковое поле»²⁸³.

Таким образом, здесь ясно выражена идея процессуального временного становления сонорного комплекса в движущейся массе языковых частиц –

²⁸¹ Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве музыкальной композиции. С. 180.

²⁸² Там же.

²⁸³ Там же.

осколков фразы Куттера, положенной в основу сочинения. В таком аспекте рассмотрения начало «Секвенции III» может восприниматься и как псевдоязык, или ненастоящий, мнимый, вымышленный язык, имитирующий интонационные контуры осмысленной речи, но лишенный понятийного смысла. Такая интерпретация начала секвенции подкрепляется тем фактом, что Берио намеренно культивируется образ женщины, не осознающей большую часть свободно сочетаемых ею лингвистических элементов как имеющих отношение к фразе Куттера. Для слушателя отсутствует возможность целостного восприятия стиха Куттера (за исключением его отдельных фрагментов) вследствие ускоренного темпа речи солистки, слишком быстро проговаривающей набор разрозненных лингвистических элементов. При этом ясно выражены просодические качества осмысленной речи в ее естественном членении на периоды различной временной протяженности, восходящей и нисходящей речевой интонации.

Ранее подобный прием имитации мнимой, ненастоящей речи уже был творчески осмыслен Берио в его более раннем сочинении для сольного голоса Кэти Берберян – электроакустической композиции «Лик», олицетворяющей идею бесполезных слов согласно замыслу самого Берио. Так, Р. Каустон упоминает о том, что в «Лике» «воображаемые слова моделируются на основе архетипических наборов интонаций, ассоциирующихся с рассказыванием историй или речью телевизионного диктора»²⁸⁴. Так же, как и в «Лике», в «Секвенции III» возникает, таким образом, впечатление того, что солистка говорит на незнакомом слушателю экзотическом языке, отмеченном характерными сочетаниями согласных звуков.

Оригинальный язык, воссозданный в «Секвенции III» и в «Лике», приобретает значение поэтического языка²⁸⁵, восходя для Берио к принципам реформы языка в творчестве Стефана Малларме – выдающегося поэта-символиста, деформировавшего в своих стихах традиционный синтаксис и широко использующего выразительные возможности языка. Напомним, что в начале статьи «Поэзия и музыка: опыт», посвященной более раннему сочинению

²⁸⁴ Causton R. Berio's «Visage» and the Theatre of Electroacoustic Music // Tempo New Series. 1995. № 194. P. 19. См. также Прил. А, 103.

²⁸⁵ Важно отметить, что фраза Куттера, лежащая в основе «Секвенции III», также называется самим композитором стихом.

Берио – электроакустической композиции «Тема. Приношение Джойсу», – композитор многозначительно цитирует слова Малларме из «Кризиса стиха». При этом оригинальный псевдоязык в партии солистки, составленный из частиц фразы Куттера, на первый взгляд полностью свободный от сложившихся в английском языке правил синтаксиса, подобен языку стиха, о котором говорит Малларме. Перефразируя слова французского поэта о читателе, «удивляющемся обыкновенному сочетанию произнесенных слов, прежде никогда не слышанных» им, об «обособлении речи в стихе, из многих вокабул заново творящем целостный, новый, чуждый языку и будто заклинанием звучащий глагол»²⁸⁶, можно сказать, что в «Секвенции III» Берио вдохновляет идея необычного звучания фрагментов разобщенной речи, удивляющего слушателя новым сочетанием составляющих ее частиц.

В первом разделе, так же, как и во всей «Секвенции III», достаточно явно выражен характер вербальной *Klangfarbenmelodie*²⁸⁷, оперирующей разнообразием звуковых выражений, эмоциональных, тембровых характеристик. Используются как звонкие (в чередовании слогов *be/lo*), так и глухие согласные (*to/co*), создавая зоны тембрового напряжения и разрядки. При этом превалирующее значение приобретают твердые глухие согласные. Представляется, что эти согласные являются и наиболее адаптированными к проговариванию в быстром темпе певицей, так как требуют наименьших усилий со стороны говорящего с точки зрения напряжения голосового аппарата (в отличие от звонких согласных, насыщенных обертонами). Посредством преобладания глухих эксплозивных (*to co [ka] [uta]*) и фрикативов (*us, for*) создается сухой, отрывистый характер речи, усиливающийся нестандартными приемами звукоизвлечения (хлопки, прищелкивание языком). В последование речевых элементов вкрапляется тянущийся звук неопределенной высоты во второй октаве, на котором расппеваются гласные *e i u o*.

²⁸⁶ См. ранее приведенную полную цитату из статьи Л. Берио «Поэзия и музыка: опыт».

²⁸⁷ Понятие *Klangfarbenmelodie* используется здесь в метафорическом значении, сходном с его употреблением самим композитором в статье «Поэзия и музыка: опыт» с целью подчеркнуть звуковое богатство вербального языка.

Остатное чередование одних и тех же повторяемых частиц речи в качестве составляющих осмысленных вербальных последовательностей или «бессмысленного» набора разрозненных элементов приобретает главенствующее значение в речи солистки и лежит в основе разделения речевого потока на два и более звуковых пласта, что в целом типично для «Секвенции III». В рассматриваемом первом разделе многократно повторяемые в ускоренном темпе составляющие элементы стиха Куттера, основанные преимущественно на глухих эксплозивных согласных и свистящей *s*, служат тем скрепляющим остовом, на который нанизываются последовательности *be/lo*, *words*, *woman* и т. д. Воссоздаваемый с помощью этого приема эффект одновременного звучания нескольких голосов многократно используется композитором на протяжении всего произведения.

Ярко выражен и характер мнимой, ненастоящей речи. При этом на протяжении всего первого раздела значительно повышается удельный вес синтаксически связанных последовательностей (*sing*²⁸⁸ *to me*²⁸⁹), вплетенных в общий речевой поток наряду с набором разобщенных элементов, носящим алеаторный характер (например, последовательность */to co us for be/*, открывающая «Секвенцию III»). Скорость звучания в быстром чередовании звуковых частиц подчеркивается эмоциональными характеристиками *giddy* (головокружительно, вихреобразно, англ.) *nervous* (взволнованно, англ.), *urgent* (торопливо, англ.), *tense* (напряженно, англ.).

Определенную роль играют и отдельные связанные последовательности, изъятые из фразы Куттера. Как было отмечено ранее, в чередовании несогласованных между собой составляющих целостной вербальной последовательности (стиха Куттера) можно эпизодически различить слова, наделенные смыслом. Берно характеризует подобные ключевые слова «Секвенции» в следующих выражениях: «[...] он (текст) использует «элементарный словарный запас, состоящий из слов, которые я бы назвал

²⁸⁸ *Петь* (англ.).

²⁸⁹ *Мне* (англ.).

“эмблематичными”. Я специально попросил у Куттера текст, состоящий из “универсальных” слов, которые можно было бы легко понять и которые без труда откладывались бы в памяти (дом, ночь, женщина, слова,петь, и т. д.)»²⁹⁰. «Эмблематичные» и «универсальные» слова, которые содержит в себе текст Куттера, наделяются, таким образом, значением своеобразной модели для слушателя, в соответствии с которой происходит формирование фрагментов осмысленных вербальных последовательностей из, на первый взгляд, бессмысленного нагромождения элементов.

Гипотеза предлагаемого анализа состоит в том, что формирование целостной вербальной последовательности (стиха Куттера) оказывается неразрывно связанным с действием «мнемонического ассоциативного ряда»²⁹¹ как материального носителя текста, актуализированного и графически записанного в условиях партитуры. При этом объединение элементов по принципу ассоциативного ряда в нашем анализе ограничивается критерием фонетической общности.

Ф. де Соссюр поясняет по этому поводу: «Образуемые в нашем сознании ассоциативные группы не ограничиваются сближением членов отношения, имеющих нечто общее, – ум схватывает и характер связывающих их в каждом случае отношений и тем самым создает столько ассоциативных рядов, сколько есть различных отношений»²⁹². Ученый отмечает далее, что ассоциация «может также покоиться [...] исключительно на общности акустических образов»²⁹³. Согласно мысли Соссюра, звук «находится в ассоциативном противопоставлении с окружающими его звуками и всеми теми, которые могут возникнуть в сознании»²⁹⁴. Действие данного принципа наглядно показано в следующей схеме : элементы стиха Куттера могут быть объединены по принципу фонетического ассонанса²⁹⁵ (*Схема 11*).

²⁹⁰ Berio L., Dalmonte R. Entretiens avec Rossana Dalmonte. P. 126 – 127. См. также Прил. А, 104.

²⁹¹ Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. С. 124.

²⁹² Там же. С. 125.

²⁹³ Там же. С. 125 – 126.

²⁹⁴ Там же. С. 130 – 131.

²⁹⁵ На основе общности фонетического элемента нами подчеркнуты такие ассонансы как *few/for*, *words/for* и т. д.

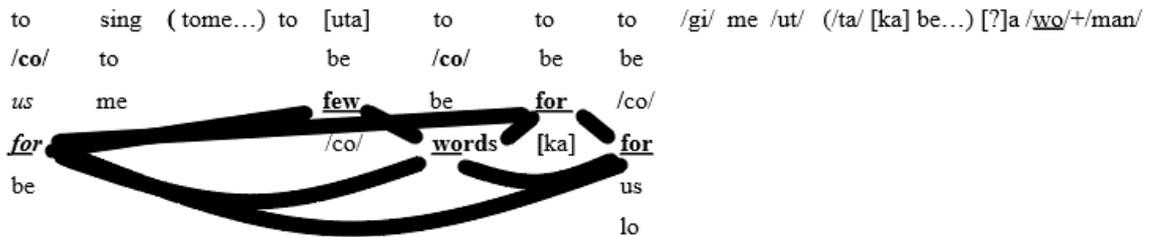


Схема 11. Л. Берิโอ «Секвенция III». Действие принципа ассоциативной связи в объединении фрагментов вербального текста: 1-я строка партитуры.

Подобный принцип связи лингвистических элементов аналогичен выявленному В.В. Громадиным в отношении «Лика» модальному принципу объединения вербальных элементов вокруг некоего устоя или ЦЭ²⁹⁶. Музыковед называет такую связь не звуковысотной, но «звукотембровой» и «фонетически-речевой»²⁹⁷. Отмеченный принцип объединения вербальных элементов действует и в одном из сочинений Берิโอ для голоса 1974 года – «A-Ronne». Об этом говорит в своем исследовании Н. Хорват²⁹⁸.

Несмотря на кажущееся отсутствие возможности восприятия речи солистки с позиций норм обычного коммуникативного языка, в первом разделе «Секвенции III» проступают контуры стиха Куттера, будучи «зашифрованными» в наборе разрозненных элементов речи²⁹⁹ (Схема 12).

²⁹⁶ Исследователь отмечает, в частности: «[...] из согласных звуков появляются дифтонги, от них постепенно отсоединяется гласная (d — de — da — a — ah), по отдельности “перебираются” разные гласные звуки — a, i, u, o; все объединено вокруг центрального элемента (ЦЭ) — гласного “a” в сочетании с согласным “d”; логика развертывания — модальная, и систему связей мы понимаем только post factum в первой кульминации». Наглядно поясняют действие модального принципа и следующие слова Громадина: «Во второй волне (более короткой) Берิโอ “модулирует” в m/hm/a (из d/a); нельзя не отметить, что оба «центра» скреплены общим звуковым объектом “a”, что обеспечивает общность и связность материала при его активном движении» (Громадин В. В. «Visage» Л. Берิโอ: начало электронной музыки).

²⁹⁷ Там же.

²⁹⁸ Н. Хорват упоминает о том, что «использование Сангвинети аллитерации и ассонанса становится очевидным в музыкальном переложении». Исследователь отмечает, в частности: «“A-Ronne” начинается с ассонанса: в первой строке гласные [a] и [ah] повторяются в каждом слове: a: ah: ha: hamm: anfang. Во втором разделе [stanza] множество аллитераций сгруппировано вокруг звуков ‘N’ и ‘M.’ Повторение некоторых словосочетаний, таких как “nel mezzo” или “nel mio”», воспринимается как целостная последовательность, отмеченная единством тона» (Horvath N. The «Theatre of the Ear»: analyzing Berio’s musical documentary A-Ronne. P. 83 – 84. См. также Прил. А, 105, 106).

²⁹⁹ В схеме продемонстрирован вариант возможного объединения вербальных частиц с целью формирования осмысленных последовательностей английского языка: *to sing (петь), few words (несколько слов), for a woman (для женщины)*.

to	sing (tome...)	to	[uta]	to	to	to	/gi/ me /ut/ (/ta/ [ka] be...) [?] a /wo/+/man/
/co/	to		be	/co/	be	be	
us	me		few	be	for	/co/	
for			/co/	words	[ka]	for	
be							

Схема 12. Л. Берно «Секвенция III». Действие принципа синтагматической связи в объединении фрагментов вербального текста: 1-я строка партитуры.

Воссоздание осмысленной вербальной последовательности в свою очередь опирается на хранящиеся в памяти синтаксические модели согласно мысли Соссюра³⁰⁰. Значение такой модели выполняет стих Куттера, предпосланный сочинению Берно и содержащий не только эмблематичные и универсальные слова, откладывающиеся в памяти, но и принципы их связи в соответствии с синтаксическими нормами английского языка.

В рассматриваемом разделе можно отметить появление синтаксических последовательностей, содержащихся в стихе Куттера: *to me* (мне, англ.), *for a woman* (для женщины, англ.), *to sing* (петь, англ.), *few words* (несколько слов, англ.). Чередование элементов *be/co* может интерпретироваться в составе последовательности «*before night comes*» (перед тем, как придет ночь, англ.).

В каждой последовательности, сформированной из различных синтаксических элементов фразы Куттера, можно выделить ключевое слово, отсылающее к изначальному тексту. Так, в первой строке партитуры за «бессмысленным» набором отдельных составляющих стиха Куттера *to/co/us/for/be*, открывающим «Секвенцию III», следует появление слова *sing*. Будучи обрамленным элементами *to* и *me*, это слово обретает свой смысл в контексте последовательности: «*sing to me*».

³⁰⁰ Мы ссылаемся на следующие слова Фердинанда де Соссюра: «К языку, а не к речи надо отнести и все типы синтагм, которые построены по определенным правилам. В самом деле, поскольку в языке нет ничего абстрактного, эти типы могут существовать лишь в том случае, если в языке зарегистрировано достаточно большое количество их образцов». (Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. С. 125). См. также: «Узуальный характер этих выражений вытекает из особенностей их значения или синтаксиса. Такие обороты не могут быть импровизированы; они передаются готовыми, по традиции». (Там же).

Далее выделяется слово *few* (несколько, англ.), которое вкрапляется в бессвязную последовательность *uta/be/few/co*. Слово *words* (слова, англ.) появляется в конце строки, так же, как и */gi/* (*give*). Замыкаемая элементом */me/* в начале второй строки, эта последовательность кажется на первый взгляд бессвязной. Тем не менее, она также может быть охарактеризована как часть стиха Куттера: *give me*. Слово *woman* замыкает собой первый раздел секвенции, апеллируя к образу главной героини произведения.

Последовательности *sing to me*, */gi/*, */me* и слово *woman* рельефно выделяются на фоне общего бессвязного речевого потока. Так, осмысленные последовательности *sing to me*, *to me to me to* отграничены достаточно продолжительными паузами в общем фонетическом потоке, открывающем секвенцию (см. начало 1-й строки партитуры). Подобным образом выделяется последовательность *allowing us* (позволяющую нам, англ.) в 3-й строке партитуры. Элементы *gi* (из слова *give*) и *me* выделены посредством их произнесения в верхнем регистре на фоне бессвязного речевого потока быстро проговариваемых составляющих стиха Куттера в среднем регистре разговорного голоса (или бормотания), а также эффектом стаккато, воссоздаваемым в партии солистки. Таким образом, они играют роль своеобразной остановки в общем движении речевого потока. Слово *woman* звучит в конце 2-й строки, пропеваясь на звуках неопределенной высоты в отличие от недифференцированного в звуковом отношении набора бессвязных звуковых элементов – основной составляющей партии солистки. Слово *allowing* также сопровождается фрагментом мелодической линии на звуках определенной высоты (см. конец 2-й – начало 3-й строки партитуры).

Таким образом, все наиболее значимые элементы фразы, сочиненной Куттером, представлены в первой строке партитуры «Секвенции III». Ярко выражена и прогрессия начальной последовательности *to co us for be*: она дополняется частицами *lo* (из слова *allowing*), */gi/* (из слова *give*) во второй строке партитуры, а также словом *woman* (записанном как */wo/man*). При этом различимы и контуры связной вербальной последовательности «*Give me a few*

words to woman to sing» («Дайте мне несколько слов для женщины, поющей», англ.)³⁰¹, выделяющиеся на фоне общего звукового потока: *sing to me, give me (give me), a woman*. Составляющие ее мотивы многократно звучат на протяжении всего произведения.

В первом разделе секвенции еще не приходится говорить о возможности целостного восприятия текста стиха Куттера: различимы лишь отдельные связные слова и словосочетания. В таком аспекте «напряженное бормотание» может расцениваться как усиленный процесс «поисков языка и несомого им смысла»³⁰². Подобно тому как перемешиваются фрагменты оригинального текста главы «Сирены» в «Приношении Джойсу», бессвязное чередование вербальных элементов в «Секвенции III» намеренно разбивает изначально заданную в стихе Куттера временную логическую последовательность.

С точки зрения организации формы на основе звуковых качеств вербального материала отметим постепенное уплотнение тембровой текстуры посредством включения звонких согласных *g, m, n* на протяжении первого раздела секвенции. Для всей секвенции в целом характерно разделение партии солистки на два звуковых пласта: бормотание в ускоренном темпе в грудном регистре разговорного голоса и тянущиеся звуки неопределенной высоты в диапазоне второй октавы (что соответствует ремаркам *distant and dreamy*³⁰³, *impassive*³⁰⁴ в отличие от характеристик «бормотания», таких как *urgent*³⁰⁵, *witty*³⁰⁶, *nervous*³⁰⁷). Создается, таким образом, эффект прерванного бормотания, постоянно нарушаемого вторжением как звуковых шумовых эффектов, так и тянущихся звуков неопределенной высоты, или скрытого двухголосия. Так, напряженное бормотание начала секвенции постоянно прерывается звуками неопределенной высоты второй октавы, как краткими (создающими эффект стаккато), так и долгими.

³⁰¹ Приведенная последовательность представляет собой синтез 1-й строки стиха М. Куттера (*Give me a few words to woman – дайте мне несколько слов*, англ.) и начала 2-й строки (*To sing a truth – поющей истину*, англ.).

³⁰² См. ранее приведенную цитату Н. Хорват в отношении «A-Ronne».

³⁰³ *Издали и мечтательно* (англ.)

³⁰⁴ *Бесстрастно* (англ.).

³⁰⁵ *Торопливо* (англ.).

³⁰⁶ *Живо* (англ.).

³⁰⁷ *Взволнованно* (англ.).

Подобное сосуществование двух разнонаправленных тенденций – периодичности, создаваемой многократным повторением одних и тех же вербальных элементов и аperiodичности, достигаемой тянущимися нотами (или сонорными блоками), в целом типично для Берлио. М. Рамазотти рассматривает указанные тенденции в контексте знаковых произведений Берлио 1950 – 1960-х годов: «Камерная музыка» (1953), «Тема. Приношение Джойсу» (1958), «Круги» (1960), «Лик» (1961), «Секвенция III» (1965). Эта черта ярко выражена уже в одном из самых ранних сочинений Берлио 1950-х годов – «Камерной музыке». При этом особенно важным представляется наблюдение М. Рамазотти о создании эффекта полифонии, подобного тому, который был выявлен нами в отношении «Секвенции III»³⁰⁸.

Как видим, рассмотренный прием расслоения линии соло на два звуковых плана в «Секвенции III» – пропетые (тянущиеся) и импульсные звуки (повторяющиеся последовательности) – формируется уже в одном из самых ранних произведений Л. Берлио для голоса. Этот прием приобретает значение одного из характерных стилистических приемов вокального письма итальянского композитора, получая разнообразные проявления в его произведениях для голоса.

С точки зрения используемых Берлио приемов письма интересно оформление кульминации в заключении первого, вступительного раздела: последовательность *allowing us* дважды повторяется скороговоркой в партии солистки, сопровождаясь постепенным повышением регистра разговорного голоса и усилением эмоционального напряжения, что подчеркивается разнообразием исполнительских ремарок (*tense, giddy, nervous*). Нарочито бессмысленное остигатное чередование составляющих стиха Куттера *ko/to, be/lo*

³⁰⁸ Музыковед отмечает, в частности, в отношении одной из пьес цикла «Камерная музыка»: «Во второй пьесе цикла, «Монотон», женский голос, кларнет и виолончель являются составляющими тянущегося гармонического блока, на который накладываются отдельные аperiodические *pizzicati* арфы, функционирующие как контрастный тембр. Реплики арфы постепенно сливаются с тембром голоса, который, интонируя слова из текста Джойса, подчеркивает взрывной характер свистящих и зубных звуков. Эти голосовые фонетические реплики, контрапунктически сочетаемые с *pizzicati* арфы, [...] преобразуют непрерывные гармонические спектры в полифоническую текстуру, где две категории звукового материала – непрерывный и прерывный – сосуществуют в равной степени». Исследователь заключает: «Голос, постоянно находясь на границе между пропетым и импульсным звуком, является полифоническим инструментом, гарантом звукового целого» (Ramazzotti M. Luciano Berio's *Sequenza III*: from electronic modulation to extended vocal technique. P. 82. См. также Прил. А, 107).

на быстро артикулируемых восходящих и нисходящих последовательностях звуков неопределенной высоты включает вступительный раздел секвенции³⁰⁹.

Таким образом, происходит усиление эффекта ритмической периодичности посредством дробления вербального текста на отдельные повторяющиеся микромотивы в кульминации рассматриваемого эпизода. В соответствии с мыслью Ф. де Соссюра, попытки солистки найти «правильную» комбинацию в сочетании составляющих стих Куттера элементов происходят посредством «сегментации непрерывной [или аморфной] текстуры»³¹⁰ на отдельные фонемы, слоги-составляющие различных слов.

Важно отметить в данном контексте, что эффект периодичности рассматривается М. Рамазотти с точки зрения формирования стилевых черт вокального почерка Берио, характерных приемов выстраивания музыкальной композиции. Исследователь выделяет повторы периодических элементов в «Лике» и в «Секвенции III» как подобие некой «каденции», связывающей разделы формы по аналогии с организацией литературного текста романа «Улисс» Джойса³¹¹. Таким образом, можно говорить о воплощении принципов организации звукового пространства, свойственных «Сиренам» Джойса, не только в «Приношении Джойсу», но также в других камерных произведениях Берио для голоса 1960-х годов – в «Секвенции III» и в «Лике».

Явная параллель между «Секвенцией III» и «Ликом» возникает и на основе более детального рассмотрения стилистических приемов вокального письма в этих двух сочинениях. Так, характерно преобладание многократно повторяемых в быстром темпе вербальных элементов в середине каждого из разделов «Лирика» (как это показано в анализе Рамазотти) и их «растворение» в заключительной гласной. Подобно этому, ускоренная речитация в кульминации первого раздела

³⁰⁹ Напомним, что отмеченные приемы письма в комплексе используемых музыкально-агогических выразительных средств в целом характерны и для оформления кульминаций в «Теме. Приношении Джойсу».

³¹⁰ Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Р. 182.

³¹¹ «Таким образом, возвращение звуковых событий в виде каденции, то есть белого или цветного звука, которому иногда предшествуют импульсные звуки, восстанавливает связь со спектром белого шума, с которого начинается произведение [...]. Эта каденция, как мы убедимся, связывает и некоторые разделы Секвенции III: она следует законам лингвистического синтаксиса, свойственным “Улиссу” Джойса, и соответствует “растворению дискурса в финальной свистящей “S” и его регенерации в новых лингвистических/звуковых структурах». (Ramazzotti M. Luciano Berio's *Sequenza III*: from electronic modulation to extended vocal technique. Р. 89. См. также Прил. А, 108).

«Секвенции» растворяется в гласной «а», предваряющей следующий второй раздел.

Сходный вывод о присутствии своего рода каденции как стилистическом приеме письма Беріо, лежащем в основе выстраивания архитектоники музыкально-вербальной композиции, присутствует в исследовании Н. Хорват, посвященном «A-Ronne». Согласно мысли музыковеда, каденция, формирующаяся на основе повторения вербального элемента, способствует разграничению разделов формы³¹².

Таким образом, организация первого раздела «Секвенции III» позволяет выявить общие черты как с «Лицом», так и с «A-Ronne» на основе использования принципа ритмической периодичности.

Развернутая мелодическая последовательность отмечает собой начало и конец второго, «экспозиционного» раздела «Секвенции» (Рис. 2).

³¹² «Когда отдельные голоса повторяют один и тот же гласный звук в унисон это создает подобие каденции. Например, на странице 8 семь из восьми голосов повторяют в унисон гласный [a], содержащийся в звуковых выражениях “ach,” “hamm,” и затем “ah”, в то время как тенор I произносит часть первой строфы в стиле диктора, обращающегося с публичной речью. Противопоставленный предшествующему хаотичному изложению, этот унисон приобретает значение структурного маркера, отграничивающего разделы формы». (Horvath N. The «Theatre of the Ear»: Analyzing Berio's Musical Documentary A-Ronne. P. 8. См. также Прил. А, 109).

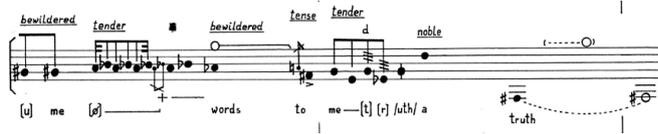


Рис. 2. Л. Берิโอ «Секвенция III». 2-й раздел: «экспозиция».

Комбинаторный фактор в чередовании различных фрагментов стиха Куттера сохраняется во втором разделе «Секвенции». Присутствует и разделение речевого потока на две линии в повторении элементов */for us be us/* и *to/co*, на фоне которых происходит становление осмысленных вербальных последовательностей из стиха Куттера. При этом повторение бессвязного набора составляющих стиха элементов приобретает здесь минимальное значение. Основную же роль играет фрагмент текста, наделенный наибольшей степенью синтаксической целостности: «*Give me a few words for a woman*» (дайте мне несколько слов для женщины, англ.).

Как можно заметить, слова, относящиеся к продолжению фразы Куттера («*to sing a truth*»³¹³, «*to build a house*»³¹⁴), даны в обратном порядке (*build, sing* [/si/]). Новые элементы стиха (*allowing, «sing»* [/si/], «*truth*» [/tru/]) появляются как бы внутри первой строки («*Give me a few words*»). Таким образом, происходит слияние изначально разнесенных в оригинальном тексте вербальных элементов подобно тому как это было отмечено в отношении «Темы. Приношения Джойсу».

Впервые представлено во втором разделе «Секвенции» и слово *night* (ночь, англ.), записанное в фонетической транскрипции как [na] [ait]. Как и в начале «Секвенции», постоянное чередование «*to me*» и «*to be*» является своеобразной канвой текста, на основе которой формируются фрагменты связных вербальных последовательностей («*give me to sing*», «*few words*», «*night*» ([na] [ait], «*truth*»).

Вновь возникает параллель с произведением Берิโอ для голоса начала 1970-х годов – «*A-Ronne*». Н. Хорват говорит о восприятии каждого из слогов разрозненной вербальной последовательности в контексте ранее прослушанной

³¹³ Поющей истину (англ.).

³¹⁴ Построить дом (англ.).

фразы оригинального текста в некоторых сценах «A-Ronne»³¹⁵. Так же как в «A-Ronne», *puzzle*, состоящий из фрагментов текста, на первый взгляд лишенный смысла, постепенно обретает смысл в контексте фразы Куттера в «Секвенции III». Отметим, что подобный принцип широко используется и в произведении Берлио крупной формы 1960-х годов – «Laborintus II»³¹⁶.

Можно заключить, что связанные вербальные последовательности «*give me a few words for a woman*» и «*give me to sing few words*» обладают наибольшей степенью синтаксической целостности и являются наиболее устойчивыми текстовыми элементами (данные последовательности отсылают к первой половине фразы, сочиненной М. Куттером). Присутствие второй половины фразы Куттера («*to build a house before night comes*» – «*построить дом до того, как придет ночь*», англ.) наименее очевидно. Тем не менее, и она может быть угадана в вербальной ткани второго раздела секвенции. Вербальные последовательности (такие как *co/be*, *[na] [ait]* и т. д.) можно рассматривать как своеобразный шифр на основе составляющих элементов второй половины стиха Куттера. Так, последовательность *[na] [ait]* представляет собой фонетическую транскрипцию слова *night*, *be* и *co* являются слогами-составляющими слов *before* и *comes*.

Появление целостных осмысленных вербальных последовательностей *Give me a few words* (1-я строка примера), *a few words* (2-я строка примера), */sin/ me to give me, to sing to be few words to [u] [na][ait]* (3-я строка примера) опровергается резким замедлением темпа. Они пропеваются солисткой практически в традиционной академической манере – в контрасте предыдущему ускоренному бормотанию, отмеченному взволнованным, оживленным характером. Академическая манера исполнения нарушается уже на словах *for a woman*: используется неакадемическая манера пения с закрытым ртом, среди эмоциональных состояний композитором указываются контрастные ремарки

³¹⁵ «Другой прием, благодаря которому устанавливается высокая степень сегментации текста, связан с манерой отбора и распределения слогов в последовательности, лишенной смысла (*la, un, qui, e, am, mio, sen, ess.*). Но, когда это происходит, в сценах 5, 10, 11 и, кратко, в сцене 12, оригинальный текст уже был прослушан определенное количество раз: таким образом, каждый слог становится сигналом и пробуждает в памяти воспоминание о слове или фразе, из которых он происходит» (*Ibid.* P. 104. См. также Прил. А, 110).

³¹⁶ См. Stacey P. Contemporary tendencies in the relationship of music and text with special reference to *Pli selon pli* (Boulez) and *Laborintus II* (Berio).

ecstatic и *distant and dreamy*. Щелчки пальцев, языка сопровождают скандирование вербальной последовательности *we build for us be us* на повторяющемся звуке *b* первой октавы.

Таким образом, разнонаправленное влияние тенденций пения в академической и нетрадиционной манере сопровождает рождение фразы Куттера во втором разделе секвенции. Особо подчеркнем в этой связи эпизодическое использование ремарки *noble* или *благородно* в заключении второго раздела: звук *d* второй октавы пропевадается солисткой практически в оперной, академической манере.

Как можно заметить, появление связной вербальной последовательности, сопровождаемой мелодической линией из звуков определенной высоты, отмечает второй раздел секвенции. Эффект мелодичного, протяжного пения спокойного характера создается благодаря замедлению темпа, преобладанию таких ремарок как *distant and dreamy* (*издалека и мечтательно*, англ.), *wistful* (*задумчиво*, англ.), *tender* (*нежно*, англ.), *languorous* (*томно*, англ.)

В общем плане музыкально-вербальной композиции этот раздел выполняет функцию «экспозиционного» раздела, в основе которого лежат наиболее важные смысловые мотивы и целостные синтаксические последовательности из стиха Маркуса Куттера: это последовательности «*Give me a few words for a woman*», «*allowing us to sing a truth*» (звучащая как «*to sing a truth*»), отдельные мотивы из последовательностей «*before night comes*» (слово *night*, записанное как [na] [ait], слоги *be* и *co* из слов *before* и *comes*) и «*to build a house*» (слово *build*).

Как можно заметить, принцип комбинаторики ярко выражен в воссоздании Берно текста стиха Куттера в вербальной ткани секвенции. Чередование различных фрагментов стиха Маркуса Куттера, предпосланного сочинению, апеллирует к памяти и восприятию слушателя/читателя партитуры.

За «экспозиционным» разделом следует третий раздел, который можно назвать «разработочным». В свою очередь, этот раздел членится на несколько эпизодов. Для 1-го эпизода «разработочного» раздела характерно использование быстрых пассажей на звуках неопределенной высоты, а также разложение на

составляющие элементы ранее воссозданных в речи солистки целостных вербальных последовательностей (Рис. 3).

Рис. 3. Л. Беро «Секвенция III». 3-й раздел: «разработка».

В этом эпизоде можно говорить о присутствии составляющих стиха Куттера, таких как «*a few*», «*to me*», «*to be*», «*to sing*», «*for*», так же, как и фонематического варианта слова «*words*» (/wor/). Стих Куттера как последовательность элементов, соединенных согласно синтаксическим правилам английского языка, получает следующее выражение: «*to sing a [r] (truth), for a (woman) be/co (before night comes)*»³¹⁷. Появление фрагментов стиха Куттера, отмеченных синтаксической целостностью, сменяется растворением семантики языка в ускоренном повторении одного слога, что подчеркнуто ремарками *urgent* (торопливо, англ.), *gasping* (задыхаясь, англ.), *very tense* (очень напряженно, англ.), *increasingly desperate* (все более отчаянно, англ.), *extremely tense* (чрезвычайно напряженно, англ.)³¹⁸. Происходит, таким образом, нивелирование смысловой стороны слова и, напротив, акцентирование исключительно звуковых его качеств (Схема 13).

(be to) be a — to sing a [r] [] for [a] [a] (be to) [be] to [a] [ʔ] [u] (to/co/) to (e) (/ta /ta/ [] [] [] [] [ʔ])

[ka] [ka] [ka] [ka] [ka]

(to/co/ be [Lo]..) (me to/co/..) (be/lo/..) (be/lo/..)/fo/ ([bl]...)

³¹⁷ В приведенной схеме выделены курсивом синтаксические последовательности, такие как *to be* и *to me*.

³¹⁸ См. вторую половину второй строки приведенного нотного примера.

/ta/ (to/co/me/lo/be few)

Схема 13. Л. Берно. Секвенция III. Расположение фрагментов вербального текста в 1-м эпизоде «разработки».

На общем фоне ускоренного бормотания выделяются фрагменты мелодической линии на звуках неопределенной высоты (на словах *a few to me, to sing*) в приближенной к академической манере пения. Неслучайным представляется и использование слова *sing* (*петь*), фактически пропеваемого солистской на звуках неопределенной высоты в приведенном эпизоде. Ускоренное бормотание (*/to co/, /be lo/, /to co me lo be few/*) приводит к кульминации, которая завершает 1-й эпизод «разработки»: повторение звуко сочетания *[bl...]* в высоком регистре разговорного голоса, практически переходящем в визг, сменяется тянущимся звуком неопределенной высоты.

Весь рассматриваемый эпизод отмечен приемами письма, характерными для «разработочных» разделов формы. Так, ранее используемые смысловые элементы фразы Куттера – мотивы *a few, to me, to sing*, пропеваемые на звуках определенной высоты, – сочетаются по принципу «мотивной разработки». Характерным является и принцип остигатного повторения отдельных слогов-составляющих стиха Куттера: чередование частиц *to/co* (а также слога *ka*), *be/lo* звучит во все более ускоряющемся темпе в захлебывающейся речитации солистки. Достигает своего максимума и разброс регистров певческого голоса во взлетающих вверх и нисходящих пассажах. Все это сопровождается усилением эмоционального напряжения, что отражается в исполнительских ремарках³¹⁹.

Анализируемый «разработочный» эпизод «Секвенции III» концентрирует некоторые характерные черты, свойственные зрелому вокальному стилю композитора. Так, П. Стейси, анализируя произведение Берно крупной формы 1965 года, – «*Laborintus II*» – говорит об «определенной взаимосвязи между

³¹⁹ Напомним об использовании аналогичных приемов письма в заключении 1-го – вступительного – раздела секвенции.

вокальным стилем и литературным первоисточником»³²⁰. Быстрый темп, взволнованный, беспокойный характер речитации, «разговорный стиль, который характеризуется как торопливый и немного истеричный»³²¹, использование паралингвистических элементов (таких как крик или визг)³²², «психологическая мобильность, выражающаяся в частых и внезапных сменах настроения и динамики в разговорных партиях актеров»³²³ согласно наблюдению исследователя отличают эпизоды «Laborintus II», связанные с переложением на музыку современных текстов. Отмеченные исследователем черты ярко выражены и в «Секвенции III», получая наиболее концентрированное выражение в «разработочном» разделе формы.

Возвращение мелодической линии, опирающейся на звуки определенной высоты, символически совпадает с успокоением эмоционального состояния солистки, что подчеркнуто ремаркой *serene* (безмятежно, англ.) и отмечает начало 2-го эпизода. Принадлежащий зоне «разработки», этот эпизод, тем не менее, не отмечен характерными используемыми в «разработочных» разделах формы приемами письма. Его можно рассматривать, таким образом, как некое «лирическое отступление», самостоятельный эпизод внутри «разработки» (Рис. 4).

Рис. 4. Л. Берิโอ «Секвенция III». 3-й раздел: «разработка».

Нота «es» становится началом мелодической линии, основанной на звуках определенной высоты. Так же, как и в начале «Секвенции», появлению

³²⁰ Stacey P. Contemporary tendencies in the relationship of music and text with special reference to *Pli selon pli* (Boulez) and *Laborintus II* (Berio). P. 263. См. также Прил. А, 111.

³²¹ *Ibid.* P. 263 – 264. См. также Прил. А, 112.

³²² *Ibid.* P. 228 – 229. См. также Прил. А, 113.

³²³ *Ibid.* P. 235. См. также Прил. А, 114.

мелодической линии, на звуках которой пропеваются связные последовательности из стиха Куттера, предшествует бессвязное бормотание на звуках неопределенной высоты (см. Рис. 3, Рис. 4). Возвращается и спокойный, меланхолический характер протяжного пения, отмеченный ранее в отношении второго раздела секвенции.

Следующий третий эпизод «разработки» является концентрированным выражением фрагментов речи, отмеченных синтаксической целостностью и использованных в предыдущих разделах пьесы. В этом эпизоде возвращаются и характерные для «разработочных» разделов формы приемы письма. Таким образом, этот эпизод объединяет в себе черты «разработки» и динамизированной «репризы» в наиболее полном изложении материала «экспозиционного» раздела, так же, как и других разделов музыкально-вербальной композиции (Рис. 5).

Рис. 5. Л. Берิโอ «Секвенция III». 3-й раздел: «разработка».

Присутствие в вербальной ткани секвенции составляющих фразы «*give me a few words to sing*» в этом эпизоде становится очевидным. Слово «*night*», записанное в фонетической транскрипции, представленной ранее – *(Na) [it]* – вновь вкрапляется в речь солистки. Впервые появляется слово *before*, которое в предыдущих эпизодах использовалось в своем неполном варианте (элемент *be*), а также последовательность «*to build a house*». Заключительный фрагмент стиха

Куттера («*to build a house before night comes*») получает, таким образом, свое наиболее полное выражение, сочетаясь с ранее представленными связными вербальными последовательностями. Вновь можно говорить и о приеме слияния текстовых элементов, изначально разнесенных в стихе Куттера (при условии его традиционного прочтения по горизонтали): *give me to sing a few words* (дайте мне несколько слов, англ.), *before night comes* (перед тем, как придет ночь, англ.) и *to build a house* (построить дом, англ.³²⁴) (Схема 14).

to [u] + ³²⁵ build a to be to to me to sing a few words before to be us before a few words

before to be us before give me to sing before (Na) [it] before [?] [be/co..] be ([to]/co/be..) [r] [L] [e] [Lo] [a] [u]

[o] [a] [u] [i] [?] + [?] [b] ([to]co/be/lo/me..) [L] [r] (/tru/be/to/co/be) (/Lo/me..) [i] (be/Lo/..) + [?] [?]³²⁶ be [me][me]/fo/

[?] to to [i] [i][a] me me me

Схема 14. Л. Берлио. «Секвенция III». Расположение фрагментов вербального текста в 3-м эпизоде «разработки».

Как можно заметить, остигатное повторение одних и тех же связных вербальных последовательностей создает особый ритм этого эпизода. На всем его протяжении повторяется часть стиха Куттера *to sing a few words*, сочетаемая со

³²⁴ С помощью разных шрифтов в примере графически отображены группы повторяемых синтаксически правильных последовательностей, чередующихся в партии солистки.

³²⁵ Знак, обозначающий пение с закрытым ртом в партитуре «Секвенции»: «+ = with mouth closed» (Berio L. *Sequenza III, per voce femminile*. P. 4).

³²⁶ Знак, обозначающий «взрывы смеха, на любой произвольно выбранной гласной» в партитуре «Секвенции»: «[?] = bursts of laughter to be used with any vowel freely chosen» (*Ibid.*).

словом *before*, глаголами *to be*, *to sing*, последовательностью *to me: to be to to me to sing a few words before to be us before a few words before to be us before give me to sing before*.

При этом особенно наглядным становится действие принципа ассонанса: на основе повтора гласных *e* и *i*, звучащих в фонетической транскрипции как [i] объединяются слова *before*, *give*, *sing*, *me*, гласный звук [o] является общим фонетическим элементом слов *before* и *words*, многократно повторенных и следующих непосредственно одно за другим в вербальной ткани рассматриваемого эпизода.

Подчеркнем, что действие ассоциативного (парадигматического) ряда становится очевидным благодаря ритмическому остилато в многократном повторении слогов, слов и словосочетаний. Воссоздание смысловой стороны слова неразрывно связывается с действием музыкального фактора.

Формируются и новые связные вербальные последовательности: наряду с ранее отмеченной последовательностью «*to sing a few words*» звучит последовательность «*give me to sing*». Представляется, что подобная кульминация семантики речи в использовании осмысленных вербальных последовательностей была подготовлена предыдущими эпизодами «Секвенции». Так, последовательность «*to sing a few words*» дополняется повторением составляющих ее элементов «*a few words*» подобно тому как за фразой «*Give me a few words for a wo/man*» следует дополнение «*a few wor/*» во 2-м разделе «Секвенции». Порядок появления элементов [na] [ait] и *truth (tru)* также повторяет порядок их следования во 2-м разделе пьесы.

Эпизод завершает чередование связных последовательностей из стиха Куттера, таких как «*give me a few words for a woman* [все три слова написаны слитно в партитуре], «*before*», «*to build a house* [все три слова написаны слитно в партитуре]» и «*to sing*». При этом лейтмотивная последовательность «*give me a few words for a woman to sing*» суммирует ранее представленные неполные варианты фразы: «*give me a few words for a woman*» и «*give me to sing few words*» (см. 2-й раздел «Секвенции»). Впервые появляется последовательность «*to build a*

house» как результат ее постепенного «собираения» из составляющих элементов в предыдущих эпизодах пьесы. Можно проследить и единую линию постепенного формирования слова *before*, ведущую свое начало от едва намеченных его очертаний в нерасчлененном фонетическом потоке (*be/co*) до многократного скандированного повторения солисткой в рассматриваемом разработочном эпизоде секвенции.

Формирование осмысленных вербальных последовательностей подчеркивается комплексом агогических выразительных средств. Так, повышение синтаксической связности последовательностей *give me to sing, give me a few words for a woman* символически выражает идею мольбы о словах, которые нужно успеть сказать, настойчивого повторения одной и той же мысли. Ускорение темпа речи солистки включает и настойчивое повторение слова *before*³²⁷. Слово *before* многократно повторяется в составе вышеотмеченных связных вербальных последовательностей, которые скандируются на звуке неопределенной высоты во второй октаве, что создает определенный периодичный ритм (напомним аналогичный эпизод во 2-м разделе секвенции, в котором регулярный ритм повторяемой ноты «*b*» на словах *we build for us be us* подчеркивается с помощью прищелкивания языком, хлопков). Взволнованный характер усиливается ремарками *apprehensive* (тревожно, англ.), *extremely intense* (чрезвычайно напряжено, англ.), *urgent* (торопливо, англ.), *frantic* (неустово, англ.), *increasingly desperate* (все более отчаянно, англ.), *anxious* (с беспокойством, англ.).

Фрагменты мелодической линии на звуках неопределенной высоты сопровождают последовательности *to me, give me a few words, to sing*, прерываемые ускоренным бормотанием и впервые использующимся в произведении шепотом (на словах *give me a few words, for a woman, to build a house*), что можно расценивать как отголосок предшествующей кульминации, некое послесловие, знаменующее собой начало последнего 4-го раздела секвенции. В общем плане музыкально-вербальной композиции этот раздел выполняет функцию «коды» (Рис. 6).

³²⁷ Из последовательности *before night comes* (перед тем как придет ночь, англ.).

Рис. 6. Л. Берิโอ «Секвенция III». 4-й раздел: «кода».

Слово *before*, приобретающее особо важное значение в эпизоде предшествующей кульминации, выделяется и в заключительном разделе секвенции, будучи пропеваемым на звуках определенной высоты. Оно подчеркивается усилением динамики в исполнении Кэти Берберян, а также ремаркой *ecstatic*³²⁸. В целом заключительный раздел секвенции отличается общим меланхолическим характером, что подчеркивается ремарками *tender*³²⁹, *relieved*³³⁰, *distant*³³¹ (а также многократно используемым *wistful*³³²), сопровождающими возвращение целостной мелодической линии (см. последнюю строку партитуры).

Вербальный текст заключительного раздела дополняется неполным вариантом второй половины стиха Куттера: «*allowing us to build a house without worrying before night comes*» («*позволяющую нам построить дом не беспокоясь, до того как придет ночь*», англ.). Он получает воплощение как «*allowing (al Lo (o) wing), before night comes*». Вместе с тем, в сочетании с предшествующим эпизодом (см. фрагменты «*give me a few words for a woman*», «*to build a house*») данная последовательность из стиха Куттера предстает в практически полном варианте. Возвращается при этом и мелодическая линия из 2-го («экспозиционного») раздела и 2-го эпизода «разработки».

³²⁸ Восторженно, исступленно (англ.).

³²⁹ Нежно (англ.)

³³⁰ Облегченно (англ.)

³³¹ Издалека (англ.)

³³² Задумчиво (англ.)

Дважды повторенный глагол *to sing* заключает пьесу, что позволяет сформулировать ее основную идею как «*to sing a words*»: «пропеть слова» (англ.) или положить текст на музыку³³³. Эта идея символически реализуется в возвращении мелодической линии, состоящей из звуков определенной высоты, в заключении «Секвенции III».

В заключительном разделе секвенции получает выражение названный нами «каденционным» комплекс выразительных средств и используемый Беріо, в частности, в заключительном разделе «Темы. Приношения Джойсу». Для заключительных разделов рассмотренных произведений типичны снижение уровня динамики, тяготеющего к тишине³³⁴, что проявляется в использовании шепота, обилии шипящих и свистящих звуков, нисходящая интонация певческого и разговорного голоса, образный строй, который характеризуется в ремарках меланхолии, печали в отличие от более активных разаботочных эпизодов, зачастую отмеченных драматической образностью.

Характерно, что этот комплекс музыкально-выразительных средств используется и в заключительном разделе произведения крупной формы – «*Laborintus II*». П. Стейси отмечает по этому поводу: «Текст повествует о спящих, видящих сны детях, приглушенных голосах родителей, разговаривающих шепотом. В заключительной секции читаемость текста, произносимого шепчущими голосами, очень низкая. Это голоса внутреннего “я”»³³⁵. Отмеченное Стейси повторение шепотом слов “*i bambini dormendo songnando adesso*”³³⁶ (“*дети спящие, видящие сны*”) и постепенное растворение в свистящей *S* в заключении «*Laborintus II*» сопоставимо с заключительным разделом «Темы», со звучанием отдельных фрагментов стиха Куттера, исполняемых солистской шепотом и растворяющихся в свистящей *S* (из дважды повторенного слова *sing*, заключающего «Секвенцию III»). Типично и превалирование свистящей *s* (*adesso*,

³³³ Напомним, что мотив *слова* (*word*) играет роль одного из основных образно-смысловых мотивов и в заключительном разделе «Приношения Джойсу».

³³⁴ Символично в этом смысле само использование слова *silent* (*тихий*, англ.) из оригинального текста «Сирен» и растворяющейся в тишине многократно повторенной *S* в заключении «Темы. Приношения Джойсу».

³³⁵ Stacey P. Contemporary tendencies in the relationship of music and text with special reference to *Pli selon pli* (Boulez) and *Laborintus II* (Berio). P. 265. См. также Прил. А, 115.

³³⁶ *Ibid.* P. 270.

sing, silent) в тембровой текстуре заключительных эпизодов «Приношения Джойсу», «Секвенции III» и «Laborintus II».

Отметим, в то же время, что свистящая *S* может использоваться и в начале произведения, становясь своего рода отправной точкой для дальнейшего музыкального высказывания или его своеобразной преамбулой в вокальных опусах Беріо. Так происходит, например, в «Passaggio» – крупном сценическом произведении начала 1960-х годов. Свистящая *S* многократно звучит и в начальном фрагменте из главы «Сирены», открывающем «Тему. Приношение Джойсу».

Использование многократно повторенной *S*, таким образом, можно рассматривать как важный «сигнал» начала или окончания действия, аналога «белого шума», из которого возникает и в котором растворяется музыкальный дискурс. Но, все же, наиболее ярко использование свистящей *S* проявляет себя именно в комплексе средств, названным нами «каденционным»³³⁷.

С точки зрения архитектоники музыкально-вербальной композиции характерным для Беріо является наиболее полное изложение предпосланного сочинению текста к концу произведения. Таково использование полного варианта заключительной секции начального фрагмента текста «Сирен» в последнем разделе «Приношения Джойсу», наиболее полное звучание стиха Куттера в заключительном разделе «Секвенции III». Типичным для творческого почерка Беріо является и прием «предвосхищения» наиболее важного смыслового мотива «репризы-коды» в предшествующем ему разделе (см. мотивы *to sing, before* в «Секвенции III», мотив *soft word* в «Приношении Джойсу»).

Особенности построения заключительного «кодового» раздела «Секвенции III» позволяют провести аналогию с заключительным разделом «A-Ronne», который, по мнению Н. Хорват, выполняет музыкальную функцию «коды» или финальной «каденции»³³⁸. Вместе с тем, в кодовом разделе

³³⁷ Напомним, что «каденционное» значение свистящей *S*, ставящей последнюю точку в музыкальном дискурсе «Темы. Приношения Джойсу», подчеркивает сам композитор в статье «Поэзия и музыка: опыт».

³³⁸ «Сангвинети завершает свой “A-Ronne” строфой (III), которая, по всей видимости, берет на себя музыкальные функции “коды” или финальной “каденции”. Воссозданный в ней текст последней сцены (12) сочетается в музыкальном плане с неким итогом, суммирующим процессы сегментации, жестикулирования и аллитерации».

«Секвенции III», концентрирующем заглавную мысль пьесы, отсутствует некий синтез процессов сегментации, жестикулирования и аллитерации предыдущих сцен, подобный тому, который описан Хорват в заключительном разделе «A-Ronne». Синтез жестов и экспрессивных выражений представлен не в кодовом, но в кульминационном эпизоде разработки, сочетаясь с воссозданными в предыдущем развитии связными последовательности из стиха Маркуса Куттера.

Особый смысл приобретают выводы В.В. Громадина в отношении «Лика», подтверждающие выявленные нами в «Секвенции III» тенденции формообразования. Музыковед отмечает: «Материал выстроен от отдельных бессвязных гласных и согласных звуков в начале до мощного электронно-хорового пения в заключительном фрагменте, причем выстроен маскированно логически, чтобы явственно обнаруживалась связь звучаний»³³⁹. По мысли Громадина, подобная композиционная особенность «Лика» вписывается в тенденцию «выведения всех звуков из какого-то общего прародителя»³⁴⁰ в произведениях электронной музыки.

Композиция «Секвенции III», так же как и композиция «Лика», основывается на тесной логической связи звучаний вербального языка. Вербальная ткань «Секвенции III» целиком и полностью вырастает из стиха Маркуса Куттера.

В контексте всего вышесказанного важным представляется и то, что, по мнению М. Рамазотти, в «Секвенции III» находят свое применение все ранее найденные Берิโอ композиционные приемы, связанные с использованием звуковыразительных ресурсов вербального языка и представленные, в частности, в электроакустических опусах Берิโอ – «Лике» и «Приношении Джойсу»³⁴¹.

предыдущих сцен» (Horvath N. The «Theatre of the Ear»: Analyzing Berio's Musical Documentary *A-Ronne*. P. 106. См. также Прил. А, 116).

³³⁹ Громадин В. В. «Visage» Л. Берิโอ: начало электронной музыки.

³⁴⁰ «Такой подход симптоматичен для электронной музыки; позже (с развитием технологий) это преобразуется в распространенное требование выведения всех звуков из какого-то общего прародителя (соответствует выведению целой акустической пьесы из одного мотива или фразы)» (Громадин В. В. «Visage» Л. Берิโอ: начало электронной музыки).

³⁴¹ «Секвенция III» Берิโอ – произведение, в котором синтезируются все ранее используемые композиционные приемы, связанные с разрешением звуковых дихотомий. На основе природного звучания голоса он смог реализовать те же звуковые процессы, которые были получены в «Приношении Джойсу» посредством электроакустической трансформации, в «Лике» – с помощью синтетических звуков, а в «Кругах» – в звучании

Как показал наш анализ, рациональная основа в постепенном формировании связных вербальных последовательностей наряду с использованием фонического потенциала звучащего слова играет важную роль в секвенции. 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 солистки³⁴².

В то же время, восприятие секвенции с точки зрения воссоздания в ней смысловой стороны слова является наименее очевидным для слушателя, просвечивая сквозь последование разрозненных звучаний, насыщенных эмоциональным, жестовым содержанием, звукоизобразительными эффектами. Не только ассоциативное, но также и синтагматическое отношение получает значение виртуального и наименее очевидного для слушателя, будучи представленным *in absentia* (в отсутствии, заочно) в партитуре «Секвенции»³⁴³.

На основе двух ранее отмеченных магистральных тенденций в работе Берлио с текстом – деконструкции или разложении стиха Куттера на составляющие

ударных инструментов» (Ramazzotti M. Luciano Berio's *Sequenza III*: From Electronic Modulation to Extended Vocal Technique. P. 91. См. также Прил. А, 117).

³⁴² «Язык – это клад, практикой речи отлагаемый во всех, кто принадлежит к одному общественному коллективу, это грамматическая система, виртуально существующая у каждого в мозгу, точнее сказать, у целой совокупности индивидов, ибо язык не существует полностью ни в одном из них, он существует в полной мере лишь в коллективе» (Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. С. 21).

«Речь – сумма всего того, что говорят люди; она включает: а) индивидуальные комбинации, зависящие от воли говорящих; б) акты фонации, равным образом зависящие от воли говорящих и необходимые для реализации этих комбинаций» (Там же. С. 26).

«Разделяя язык и речь, мы тем самым отделяем: 1) социальное от индивидуального; 2) существенное от побочного и более или менее случайного» (Там же. С. 21).

³⁴³ Уровень восприятия синтагматической связи, в отличие от парадигматической или ассоциативной, является наиболее очевидным в разговорном языке по мысли Ф. де Соссюра: «Синтагматическое отношение всегда *in praesentia*, оно основывается на двух или большем числе членов предложения, в равной степени наличных в актуальной последовательности. Наоборот, ассоциативное отношение соединяет члены этого отношения в виртуальный, мнемонический ряд; члены его всегда *in absentia*» (Там же. С. 124).

элементы и его обратной реконструкции – проявляет себя типичный для эстетики постмодернизма феномен языковой игры. Множественные варианты изначально заданной вербальной последовательности, зашифрованные в бессмысленном, на первый взгляд, наборе составляющих стиха Куттера, предложены вниманию слушателя/читателя партитуры «Секвенции III».

В контексте этого наблюдения любопытной представляется аналогия между «Секвенцией III» и одним из самых показательных литературных произведений постмодернизма, в котором феномен языковой игры достигает своего апогея – последним романом Дж. Джойса «Поминки по Финнегану». В своем интервью с Россаной Дальмонте, продолжая рассуждение о критериях текста, которым должен был отвечать стих Куттера, Лючано Берлио отмечает: «Итак, я хотел “сценических слов”, считая, что “сценой” в данном случае являются скорее ограниченные и не очень двусмысленные фонетические и семантические ассоциации, на манер тех, которые мог бы воспринять и не очень просвещенный слушатель. Обобщая, “сцена” – это голова последнего, миниатюрная версия головы трактирщика³⁴⁴ в “Поминках по Финнегану”»³⁴⁵.

В «Секвенции III» ярко выражена идея амальгамы, слияния слова и музыки, апеллирующая к архаическим формам музыкального искусства. Так, осмысленные фрагменты стиха Куттера зачастую пропеваются солисткой на звуках определенной высоты. Сама форма может быть рассмотрена, таким образом, с позиций проведения 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.

В произведении Берлио получает воплощение толкование секвенции как расширение изначально данного напева прибавлением к нему вокально-текстовых импровизаций-вставок или юбилаций³⁴⁶. Подобное расширение трактуется

³⁴⁴ Имеется в виду главный герой романа Джойса – Финнеган, чьим прообразом послужил трактирщик из пригорода Дублина Хемфри Чимпден Эрвиккер. Его инициалы HCE расшифровываются как «here comes everybody» (англ. «сюда приходит каждый»).

³⁴⁵ Berio L., Dalmonte R. Entretien avec Rossana Dalmonte. P. 126 – 127. См. также Прил. А, 118.

³⁴⁶ См. вышеприведенные определения секвенции Т. В. Цареградской и Ю. Н. Холопова.

композитором в достаточно свободной манере. Наш анализ показал, что напев-первооснова и вокальные вставки-импровизации на основе текстового инварианта практически неразделимы. Иными словами, в произведении Берлио происходит инверсия в соотношении ролей напева-первоосновы и вокальной каденции-вставки в сравнении с жанром-первоисточником: распев-юбилея играет не подчиненное значение, но становится равноправным композиционным элементом «Секвенции» наряду с напевом-первоосновой.

Ниже приводится схема проведений темы в сочетании с элементами целостной вербальной последовательности на протяжении всей пьесы. Данные проведения темы выписаны как таковые с оригинальной партитуры «Секвенции III» (Схема 15).

Вариант на основе элемента основного ряда, появляющийся в 1-м разделе Секвенции



allowing

Основной ряд (или тема-инвариант), отмечающий собой 2-й раздел «Секвенции»:



Give me a few words for a woman to sing (we build for us)



a few words



Give me (to sing to be) few words to me to [na] [ait] to me words to me truth

Вариант на основе элементов основного ряда, представленный в продолжении 2-го раздела «Секвенции»:



allowing us to build a house

Вариант на основе элементов основного ряда, представленный в последнем 6-м разделе «Секвенции»:



allowing before night comes to sing

Схема 15. Л. Берно. «Секвенция III». Схема разделов музыкально-вербальной композиции.

Согласно специфически музыкальному определению термина секвенции произведение Берно может быть рассмотрено как непрерывное варьированное повторение мелодической линии из звуков определенной высоты. В частности, можно говорить о преломлении в нем принципа «проведения мелодических оборотов на определенный интервал выше или ниже первоначального»³⁴⁷

³⁴⁷ Мы ссылаемся на следующие определения секвенции: «Секвенция (от средневекового лат. Sequential – последовательность) 1) повторение мелодич. оборота или многоголосного музыкального построения на др. высотенепосредственно вслед за первым его проведением <...>. 2) Жанр ср.-век. *монодиш*, возникшей в практике подтекстовки *юбилаций* на последнем слоге слова аллилуйя (изредка всего напева) в *григорианском пении*» (Большой энциклопедический словарь / под ред. А. Прохорова. М., СПб.: Большая Российская Энциклопедия, Норинт, 1997. С. 1078). Интересным является и следующее определение секвенции Ю. Н. Холоповым: «Секвенция (позднелат. *sequentia*, букв. – то, что идет вслед; следование, от лат. *sequor* – следую). <...> Происхождение

аналогично жанру средневековой монодии. Символичным в данном контексте представляется то, что каждое новое проведение мелодической линии (или ее вариантов) дано на полутон выше предыдущего: *des (cis) – d – es – e*³⁴⁸.

Особое значение в контексте наших размышлений приобретают слова В. Б. Вальковой о преемственной взаимосвязи таких явлений как 12-тоновая техника XX столетия и средневековая монодия в рамках более общей проблемы рассредоточенного тематизма. Характеризуя рассредоточенный тематизм в контексте нового уровня «процессуальности мышления», исследователь отмечает: «В таких эстетико-стилистических системах как, например, Нововенская школа или авангард второй половины столетия рассредоточенный тематизм порой как бы имитирует средневековую сакральность интонационной основы»³⁴⁹.

Таким образом, принципы музыкальной организации секвенции вызывают ассоциацию как с системой интонационно-ладовых попевок в архаических формах музыкального творчества, так и со свободно трактованной организацией додекафонного ряда. Согласно творческому методу «комментария», широко представленному в творчестве Л. Берно как новая интерпретация исторически сложившихся музыкальных жанров, переосмысление средневекового жанра секвенции в контексте современной композиционной техники лежит в основе замысла данного сочинения.

Воплощение композиционных принципов средневековой секвенции как одна из возможных интерпретаций произведения Берно позволяет по-новому взглянуть и на проблему соотношения музыки и текста в «Секвенции III». Представляется, что отсутствие в «Секвенции III» принципов «взаимообобщающих формализаций»³⁵⁰ между текстом и музыкой, сложившихся как таковых на

термина “С.” связано с обычаем расширять песнопение Alleluia, прибавляя к нему ликующую юбилацию (jubilus) на гласные а-е-и-а (в особенности на последнюю из них). Добавляемая юбилация (sequentar jubilatio), первоначально бестекстовая, и была впоследствии названа С. Будучи вставной, как бы вокальной “каденцией”, С. является разновидностью *тропа* <...>. Специфика С., отличающая ее от обычного тропа, состоит в том, что она представляет собой относительно самостоят. раздел, выполняющий функцию расширения предшествующего песнопения». (Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. Келдыша. 4-й т. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1982. С. 903).

³⁴⁸ См. схему, приведенную выше.

³⁴⁹ Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура. С. 136 – 137.

³⁵⁰ Композитор, говоря о музыкальной и лингвистической «автономии» «Секвенции III», а также отсутствию в ней «памяти вокальной музыки» поясняет, что, «как следствие, в произведении отсутствуют ссылки на комплексную

протяжении многовековой истории западноевропейской музыки допускает, тем не менее, возможность проведения аналогии с одной из ранних форм соотношения музыки и текста: синкретическим единством музыки и слова, подобном тому, что было представлено в григорианском напеве.

Подводя итоги представленных в этой главе анализов, можно сделать вывод о том, что использование не только звуковыразительного, но и смыслового потенциала слова является определяющей чертой творческого мышления композитора в сочинениях малой формы 1950 – 1960-х годов. Звуковая и смысловая сторона слова играют важную роль в построении формы целого.

Все рассмотренные произведения обнаруживают с точки зрения особенностей построения музыкально-вербальной композиции. Как показал наш детальный анализ «Темы. Приношения Джойсу» и «Секвенции III», за сложностью и оригинальностью формы скрываются глубинные логические законы построения музыкального текста, предполагающие опору на свободно трактованные «экспозицию», «разработку» и «репризу-коду».

С точки зрения словесной архитектоники мотивов характерным является расщепление монодической линии соло на многократно повторяемые вербальные мотивы – слова и словосочетания, вычлененные из целостных вербальных последовательностей. Действие этого полифонического по своей сути приема усиливается благодаря разделению сонорной текстуры на звуковые пласты посредством сочетания фрагментов речи, наделенных контрастными фоническими характеристиками. В итоге цитируемый фрагмент оригинального текста «Сирен», так же, как и стих Куттера, в авторском прочтении композитора приобретает объемное, стереофоническое звучание в условиях реального многоголосия «Темы» и скрытого многоголосия «Секвенции III». Полифоническое расслоение в целом типично именно для срединных – «разработочных» – разделов формы, сравнимых с интермедиями традиционной полифонической формы. Характерно для них и постепенное ускорение темпа

историю взаимообобщенных формализаций, которые в истории нашей вокальной музыки отмечают взаимоотношения между текстом и музыкой» (Berio L. Remembering the future. P. 71. См. также Прил. А, 119).

речи, уплотнение звуковой текстуры, учащение ритмической пульсации, повышение тесситуры разговорного голоса.

В отличие от «разработки», для «экспозиции» и «репризы» рассмотренных произведений малой формы типичны монологическое изложение вербального материала, его тембровое, ритмическое и темповое единообразие, отсутствие приемов дробления на отдельные мотивы (повторяемые слова и словосочетания, вычлененные из более развернутых вербальных последовательностей).

В работе Берно со смысловой стороной слова в произведениях малой формы отражаются общие закономерности построения не только формы-схемы, но и формы-процесса. Для творческого почерка Берно характерно постепенное становление на протяжении произведения одного из его центральных образов-мотивов, несущих важную смысловую нагрузку. Такую роль играет мотив *before* в «Секвенции III», олицетворяющий женщину, пытающуюся успеть сказать свое слово, мотив *listen* в «Приношении Джойсу», который связывается с образом Леопольда Блума, слушающего «пение» Сирен. Таким образом, на уровне словесной драматургии рассмотренных сочинений осуществляется становление формы по чисто музыкальным законам.

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

«Симфония» Лючано Берико, написанная в 1968 году, является одним из самых известных музыкальных палимпсестов. XX столетия. Это произведение можно рассматривать с позиций метода структурного анализа мифов, предложенного французским антропологом Клодом Леви-Строссом. Одновременно оно обнаруживает множественные связи со Второй симфонией Г. Малера.

Вопрос вербального текста и его роли в «Симфонии» Берико неоднократно поднимался в музыковедческих исследованиях прежде всего с точки зрения его функционирования в условиях смыслового литературно-музыкального палимпсеста. Таковы работы Д. Осмонда-Смита³⁵¹, И. Стояновой³⁵², А. Г. Шнитке³⁵³, М. Хикса³⁵⁴, Н.А. Хрущевой³⁵⁵, А.Г. Коробовой³⁵⁶, Е.А. Коробейниковой³⁵⁷.

Кроме того, в работах музыковедов присутствуют и отдельные замечания о конструктивной роли вербального текста. Так, развивая мысль А.Г. Шнитке, Н.А. Хрущева³⁵⁸ и А.С. Рыжинский³⁵⁹ рассматривают роман Сэмюэла Беккета в качестве литературного *cantus firmus* третьей части «Симфонии» Берико. Интересным представляется и замечание Хрущевой о том, что «по

³⁵¹ Osmond-Smith D. Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's *Sinfonia*.

³⁵² Stoyanova I. Geste – Texte – Musique. Paris: Union générale d'édition, 1977.

³⁵³ Шнитке А. Третья часть «Симфонии» Л. Берико // Шнитке А. Статьи о музыке. Ред. сост. А. Ивашкин. М.: Композитор. 2004. С. 88 – 91.

³⁵⁴ Hicks M. Text, music and meaning in the Third movement of Berio's *Sinfonia* // Perspectives of new music. 1981 – 1982. Vol. 20(1/2). P. 199 – 224.

³⁵⁵ Хрущева Н. А. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берико, Дж. Джойса.

³⁵⁶ Коробова А. Г. Диспозиция вербального текста в третьей части Симфонии Л. Берико (составление, перевод с английского и примечания). С. 129 – 14; Коробова, А. Г. Симфония Л. Берико и Первая симфония А. Шнитке: диалоги в пространстве постмодернизма // Музыкальная культура России и Италии: из XX в XXI век: сб. научных тр. по материалам конференции в Неаполе, 19 – 27 сентября 2019, М., Кемерово. 2020. С. 56 – 69.

³⁵⁷ Коробейникова Е. А. «Симфония» Лючано Берико в ситуации «диалога культур» // Приношение музыке XX века. Сост. и ред.: А. Г. Коробова, М. В. Городилова. Екатеринбург: Издательство Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, 2003. С. 107 – 125.

³⁵⁸ Хрущева Н. А. «Симфония» Берико как открытое произведение // Opera musicologica. 2009. № 1. С. 126 – 127.

³⁵⁹ Рыжинский А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берико: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века. С. 168.

полифоническим законам организован в «Симфонии» проговаривающийся словесный текст»³⁶⁰.

Наше внимание сосредоточено на книге Леви-Стросса и романе Беккета – основных текстовых источниках «Симфонии»³⁶¹. 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.

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 Леви-Стросса и романа Беккета на отдельные вербальные мотивы, имитационно сочетаемые в условиях вокального многоголосия. Среди этих мотивов особое внимание уделено мотивам, приобретающим сквозное (лейтмотивное) значение в «Симфонии»: *eau* (вода), *vie* (жизнь), *pluie* (дождь), *sang* (кровь) из книги Леви-Стросса и словосочетаниям

³⁶⁰ Хрущева Н. А. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берлио, Дж. Джойса. С. 20.

³⁶¹ В таком аспекте «Симфония» Л. Берлио анализируется в ряде публикаций автора настоящей диссертации (См. список литературы: Никулина А. В. Музыкальный и вербальный *cantus firmus* в пятой части «Симфонии» Лючано Берлио // Музыкальная академия. 2019. №1 (765). С. 88 – 102; Никулина А. В. Третья часть «Симфонии» Л. Берлио в аспекте скрытой полифонии текста романа С. Беккета «Безымянный» // Музыка и время. 2020. №1. С. 12 – 20; 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. Берлио. Часть I // Музыка и время. 2020. № 5. С. 19 – 26; 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. Берлио. Часть II // Музыка и время. 2020. № 6. С. 23 – 29.

Where now? (Где сейчас?), Who now? (Кто сейчас?), When now? (Когда сейчас?), Keep going (Не останавливаться) из романа Беккета. При этом не только дробление на отдельные вербальные мотивы (слова и словосочетания), но и объединение, синтез ранее используемых элементов как составляющих целостной фразы/текстового фрагмента приобретают значение двух ключевых тенденций вербальной драматургии Беріо в «Симфонии»³⁶².

Важными в контексте проблематики настоящего исследования представляются «музыкальные» факторы речи, неразрывно связанные с разработкой вербальных мотивов в партиях хора. Так, ссылаясь на проведенный М. Зенком анализ беккетовской пьесы «Что есть слово», музыковеды Ф. Гольдбах и И. Жеоржеску отмечают, что, согласно наблюдениям исследователя, мелодичность в ней проявляется как «растяжение периодического ритма», использование «длинных фраз, сочетающихся с короткими фразами», как «динамика процесса ускорения и замедления в случае если каждая строка произносится на одном дыхании»³⁶³. Применяя принципы мелодизации беккетовского текста, выявленные Зенком, к анализу текста романа Беккета «Безымянный» в третьей части «Симфонии» Беріо, исследователи говорят, в частности, об эффекте *marcato* в «последовательностях нескольких слов, разделенных запятой и произносящихся на одном длинном выдохе»³⁶⁴ и об эффекте *crescendo* в «повторении сравнимых со звеньями музыкальной секвенции равновеликих коротких предложений»³⁶⁵.

Названные принципы работы с вербальным текстом раскрывают особенности общестилистических приемов, характерных для творческого почерка Беріо. Так, протяженность текста, его динамика, ритмическая структура выделяются самим Беріо как важнейшие факторы восприятия вербального текста «Сирен», читаемого Кэти Берберян в начале электроакустической композиции

³⁶² Напомним, что дефрагментация текста и последующее объединение текстовых фрагментов упоминаются самим композитором как лежащие в основе переработки оригинального вербального текста «Секвенции III».

³⁶³ Goldbach F. C., Georgescu I. B. Berio's interpretation and integration of Beckett's *The Unnamable* in *Sinfonia* // *International journal of mathematical models and methods in applied sciences*. 2011. Vol. 5(5). P. 909. См. также Прил. А, 120.

³⁶⁴ *Ibid.* См. также Прил. А, 121.

³⁶⁵ *Ibid.* См. также Прил. А, 122.

«Тема. Приношение Джойсу»³⁶⁶. Беріо подчеркивает значение фонизма звучащего слова в композиции «Темы», особо отмечая роль финальной S ³⁶⁷, а также играющей важную роль в создании эффекта ритмической периодичности увулярной вибранты r из фразы на французском языке³⁶⁸.

Роль ритма и рифмы, тембровой текстуры, фонетики как средств поэтизации текста Леви-Стросса в первой и пятой частях «Симфонии» отмечает Д. Осмонд-Смит. Музыковед говорит о «поэтизации текста посредством выявления его музыкальных качеств: простых фонических оппозиций, ассонанса и рифмы»³⁶⁹, об «иннервирующем вокальные партии повторении определенных слов или фраз определенное количество раз»³⁷⁰, о «различных способах артикуляции: от пения до шепота», об «изолированных словах» и о «ритмической текстуре»³⁷¹. Упоминается исследователем и протяженность текста – от отдельных слов до целостных фрагментов мифа, цитируемых в партиях хора.

В настоящей работе протяженность построений вербальной структуры, роль ритма, динамики, особенности членения речи, а также ее фонические характеристики рассматриваются как ключевые факторы в оформлении кульминационных полифонических эпизодов «музыкально-вербальной разработки». Особое внимание уделено эмоциональным характеристикам голоса, читающего текст, также многосторонне используемым композитором.

³⁶⁶ См. ранее приведенную цитату.

³⁶⁷ См. цитату ранее приведенную цитату.

³⁶⁸ Композитор уточняет, в частности, в отношении «Темы. Приношения Джойсу»: «Наконец, на фоне общей ритмической прерывности все больше добавлялись периодические элементы. По этой причине мы также вернулись к тексту на французском языке, частично использованному в качестве модели динамической модуляции во фразах, которые, благодаря их ритмической характеристике, могли бы достаточно ярко и определенно видоизменить континуальные звуки, извлеченные из текста на английском языке (например: *Petites ripes, il picore les petites ripes, d'un pouce rèche, petites ripes*)» (Berio L. *Poésie et musique*. См. также Прил. А, 123).

³⁶⁹ Osmond-Smith D. *Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. P. 14. См. также Прил. А, 124.

³⁷⁰ *Ibid.* См. также Прил. А, 125.

³⁷¹ *Ibid.* P. 15. См. также Прил. А, 126.

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

Текст книги Клода Леви-Стросса «Сырое и приготовленное» – первый том фундаментального четырехтомного труда «Мифологии»³⁷² – является основным текстовым источником «Симфонии». Труд Леви-Стросса и «Симфонию» Берно разделяет временной промежуток всего в пять лет. Так, книга «Сырое и приготовленное» вышла в 1964 году. «Симфония» Берно была написана в 1968 году и дополнена пятой частью в 1969 году. И книга Леви-Стросса, и «Симфония» Берно являются типичными для своего времени произведениями, эстетической платформой для которых послужили идеи структурализма, достигшие расцвета в науке и искусстве 1960-х годов.

Оригинальность метода структурного анализа мифов, открытого Леви-Строссом, состоит в том, что все мифы анализируются им исходя из определенного набора повторяющихся смысловых элементов, ситуативных контекстов. Иными словами, все многообразие мифов в своей основе подчиняется единой схеме-инварианту. Как следствие, парадигматическая связь в единовременном сопоставлении множества элементов на основе точного повторения или инверсии одного и того же смыслового мотива преобладает над синтагматической линейной последовательностью мифического повествования. В качестве «отличительной черты мифов» Леви-Стросс указывает «напряженную выразительность, возникающую из умножения одного уровня другим или даже несколькими»³⁷³. Ученый подчеркивает: «Многослойная структура мифа, на что мы уже обращали внимание [...], позволяет увидеть в нем некую матрицу значений, распределенных по строчкам и по колонкам, но при любом прочтении каждый его план постоянно отсылает нас к иному плану»³⁷⁴. «Аналогично каждая

³⁷² IV тома «Мифологии» в хронологическом порядке: «Сырое и приготовленное» (1964), «От мёда к пеплу» (1966), «Происхождение застольных обычаев» (1968), «Человек голый» (1971).

³⁷³ Леви-Стросс К. Мифологии. Том I. Сырое и приготовленное. М.: Университетская книга, 2000. С. 323.

³⁷⁴ Там же. С. 124.

матрица значений отсылает нас к другой матрице, каждый миф – к другому мифу»³⁷⁵ – заключает исследователь.

В объяснении принципов структурного анализа не последнюю роль играют аналогии с музыкальным искусством. Так, тесная взаимосвязь музыки и мифа раскрывается в словах Леви-Стросса о том, что «анализ мифов подобен большой партитуре», и, в частности, о том, что «структура мифов раскрывается с помощью музыкальной партитуры»³⁷⁶. Неслучайной представляется и отсылка к жанру симфонии: «[...] согласно нашему проекту, мы рассматриваем последовательности каждого мифа и сами мифы в их взаимоотношениях как инструментальные партии музыкального произведения и уподобляем их изучение изучению симфонии»³⁷⁷.

В свете всего вышесказанного музыкально-вербальный палимпсест «Симфонии» может быть рассмотрен с одной стороны, как реализация музыкального начала, во многом вдохновлявшего рассуждения французского антрополога, с другой – с позиций многослойной многомерности труда Леви-Стросса, отраженной в особенностях работы композитора с произвольно избранными им вербальными мотивами³⁷⁸. В настоящем исследовании оригинальный текст книги Леви-Стросса анализируется прежде всего в контексте принципа мотивно-полифонической вербальной «разработки», который в

³⁷⁵ Там же. С. 323.

³⁷⁶ Там же. С. 123.

³⁷⁷ Там же. С. 33.

³⁷⁸ Внешним проявлением музыкального начала являются отсылки к названиям музыкальных форм и жанров в названиях частей книги Леви-Стросса. При этом их употребление носит, как правило, метафорический характер. Так, предваряемая «Увертюрой» первая часть озаглавлена «Темой с вариациями». Далее следуют вторая часть – «Соната хороших манер», третья часть – «Фуга пяти чувств», четвертая часть – «Хорошо темперированная астрономия» и пятая часть – «Деревенская симфония в трех частях».

В то же время, различные музыкальные названия, приведенные в книге «Сырое и приготовленное», можно рассматривать как обобщение принципа изложения, основанного на анализе определенных отобранных автором в повествовательной канве целого ряда мифов «повторяющихся тем», «других форм возвращений и параллелизмов», отождествляемых Леви-Строссом с повторяющимися на протяжении музыкального произведения музыкальными мотивами и темами. Так, характерно упоминание в качестве названий частей и глав работы наиболее интеллектуальных жанров музыкального искусства, в которых последование тем и мотивов следует строгой музыкальной логике – это полифонический жанр фуги, жанры сонаты и симфонии.

Интересно отметить, что названия «Увертюра» и «Тема с вариациями» (Первая часть) явственно указывают на вступительный характер этих разделов, экспонирующих основные принципы структурного анализа мифов (Увертюра) и тему – референтный миф. Следующие затем названия сонаты и симфонии, трехголосной инвенции, токкаты и фуги акцентируют более сложный характер взаимоотношений между элементами дискурса. В то же время, оговоримся, что К. Леви-Стросс не был профессиональным музыкантом и использование названий музыкальных форм и жанров в качестве названий частей научного труда можно расценивать не более как отдаленный намек на принципы организации, свойственные музыкальным формам и жанрам.

сочетании с факторами агогики звучащей речи раскрывает значение стилистического приема, характерного для творческого почерка Берлио. В целях воссоздания оригинального контекста мифического повествования в процессе анализа добавлены ссылки на соответствующие мифы из книги Леви-Стросса, послужившие текстовым источником анализируемых фрагментов «Симфонии»³⁷⁹.

Среди вербальных мотивов, составляющих основу мифа «Сырого и приготовленного» в «Симфонии», отметим следующие: *eau* (вода), *feu* (огонь), *sang* (кровь), *pluie* (дождь), *vie* (жизнь)³⁸⁰, словосочетания *doux appel* (тихий призыв) и *appel bruyant* (призыв оглушительный). Упомянутые лейтмотивные слова и словосочетания имеют сквозное значение в произведении Берлио: они постоянно присутствуют в вербальной ткани, раскрывая характер основных строительных компонентов вербальных структур имитационно-полифонического типа. Эти вербальные лейтмотивы одновременно играют роль основных сквозных мотивов повествования в книге Леви-Стросса. Представленные в первой части книги «Сырое и приготовленное», они постоянно звучат на протяжении всего повествования.

Названные вербальные мотивы впервые используются в начальном разделе первой части «Симфонии» (который также можно назвать «экспозиционным»), простирающемся до F³⁸¹. При этом уже в начале экспозиционного изложения слов-лейтмотивов из книги Леви-Стросса широко используются приемы их имитационной «разработки». Так, «экспозиция» вербальных мотивов *eau*, *feu*,

³⁷⁹ Генезис текстовых фрагментов «Симфонии» в контексте труда К. Леви-Стросса анализируется в монографии Д. Осмонда-Смита «Playing on words in Berio's *Sinfonia*» (см. также схему анализа Д. Осмондом-Смитом вербального текста из книги К. Леви-Стросса «Сырое и приготовленное» в статье «From Myth to Music: Levi-Strauss «Mythologiques» and Berio's «Sinfonia», Прил. Г). Выводы ученого в нашем анализе дополнены собственными наблюдениями. Для удобства читателя также приведены цитаты оригинального текста книги К. Леви-Стросса «Сырое и приготовленное». При ссылке на мифы, цитируемые Леви-Строссом, так же, как и в книге «Сырое и приготовленное» будет указываться порядковый номер мифа, следующий за заглавной буквой М, обозначающей слово «миф».

³⁸⁰ Д. Осмонд Смит символически называет эти мотивы «базовыми темами мифического повествования» (См. Osmond-Smith D. *Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. P. 12).

³⁸¹ Интересно отметить, что порядок появления мотивов *eau* (вода) и *feu* (огонь) воссоздает порядок их упоминания в книге Леви-Стросса «Сырое и приготовленное»: см. Часть первая. Тема с вариациями. в) *Первая вариация*: М2 Бороро: происхождение воды, украшений и погребальных ритуалов. г) *Интерлюдия дискретного*: М3 Бороро: после потопа. Часть первая. Вариации Же (шесть вариаций с речитативом) – о происхождении огня (мифы М7 – М12). Следующий лейтмотив *крови* (*sang*) не упоминается в названии мифов, исследуемых французским антропологом, но постоянно присутствует в ситуативном контексте книги «Сырое и приготовленное», сопровождая также и появление упомянутых лейтмотивов *воды* и *огня* в первой части.

*sang*³⁸² (их постепенное «собрание» на фоне звучания отдельных гласных в начальных тактах «Симфонии») сменяется вслед за этим интенсивной «разработкой» в многократном остигатном повторении целостных вербальных мотивов: слова *feu* и *sang* (Рис. 7).

Рис. 7. Л. Берно «Симфония». I часть. 1-й раздел: «экспозиция».

В приведенном эпизоде сочетаются нескольких смысловых пластов вербальной полифонии на основе двух структурно оформленных элементов: слов *feu* и *sang*. Повторение слов *feu* и *sang* в разных голосах многоголосного целого создает пространственный эффект в звучании вербальных лейтмотивов из книги Леви-Стросса. Подобно тому как многократно повторяются слова *feu* и *sang* в партиях первого тенора и первого сопрано, трижды повторяются мотивы *Il y avait* (как-то раз), *un jour* (однажды) в партии первого баса, читающего фрагмент оригинального текста из книги Леви-Стросса: «*Il y avait une fois un indien marié et père de plusieurs fils adultes à l'exception du dernier né qui s'appelait Asaré. Un jour, un jour que cet indien était à la chasse, les frères, les frères à la chasse*» («Как-то раз женатый индеец и отец множества взрослых сыновей

за исключением последнего, которого звали Азарэ, отправился на охоту»)³⁸³. Аналогично повторяются в разных голосах составляющие их звуки, служащие фоном для звучания основных («тематических») элементов: *s, f, o, a*³⁸⁴.

Рассматриваемый эпизод отмечен некоторыми характерными для творческого почерка Берлио чертами. В исследовании П. Стейси, посвященном другому произведению Берлио крупной формы 1960-х годов, – «Laborintus II» – приводится пример повторов отдельных словосочетаний как средства поэтизации изначально прозаического текста. Музыковед отмечает усиление принципа повторности в «Laborintus II» по сравнению с текстом литературного первоисточника на примере первой строки из «Vita nuova» – «In quella parte del libro della mia Memoria», – которая в «Laborintus II» звучит так: «In quella parte; in quella parte della mia memoria; in quella parte del libro della mia memoria»³⁸⁵.

Ценным представляется заключение Стейси о том, что «повторение слов “in quella parte” составляет первый шаг на пути объединения языка, поэзии и музыки», создавая «такую лингвистическую избыточность, благодаря которой звукообраз начинает выполнять музыкальную функцию»³⁸⁶. Сопласуется с нашими наблюдениями и следующий вывод исследователя в отношении «Laborintus II»: «Есть много других аспектов синтеза, когда повторение создает лингвистическую избыточность, а музыкальный звукообраз выражается посредством разговорного языка»³⁸⁷.

Как видим, аналогичный принцип повтора отдельных словосочетаний действует и в вышерассмотренном эпизоде первой части «Симфонии». Так же, как и в «Laborintus II» музыкальный звукообраз воссоздается на основе просодических особенностей разговорного языка.

³⁸³ Цитата начала М124. Шеренте: история Азарэ из четвертой части «Хорошо темперированная астрономия» (см. I. Трехголосная инвенция).

³⁸⁴ Мотивы *крови, огня и воды* – основные мотивы мифического повествования – вплетены в ткань повествования истории Азарэ в книге Леви-Стросса. Точно также их повторение в голосах хора накладывается на солирующую партию баса, читающего фрагмент истории об Азарэ в партитуре «Симфонии» Берлио.

³⁸⁵ «Поэтизация текста достигается далее благодаря повтору определенных элементов. Первая строка из *Vita nuova* In quella parte del libro della mia Memoria звучит в *Laborintus II* как In quella parte; in quella parte della mia memoria; in quella parte del libro della mia memoria» (Stacey P. Contemporary tendencies in the relationship of music and text with special reference to *Pli selon pli* (Boulez) and *Laborintus II* (Berio). P. 216. См. также Прил. А, 127).

³⁸⁶ *Ibid.* P. 269. См. также Прил. А, 128.

³⁸⁷ *Ibid.* См. также Прил. А, 129.

С точки зрения приема расслоения хоровой фактуры на несколько структурных, смысловых линий показателен следующий эпизод начала первой части «Симфонии» (Рис. 8).

Рис. 8. Л. Берิโอ «Симфония». I часть. 1-й раздел: «экспозиция».

Новый вербальный лейтмотив – слово *pluie* – также многократно повторяется в партии первого альты, сменяясь ранее используемым словом *feu* в партии второго тенора. Фраза в партии первого баса сопровождается вычлененными из нее мотивами, многократно повторяемыми в партиях второго баса: *de la saison* (сезона), *de pluie* (дождя), *vers le ciel* (к небу)³⁸⁸. Прием дробления начала текста в партии солирующего голоса, читающего текст, на отдельные повторяемые вербальные мотивы получает выражение, таким образом, и в данном эпизоде.

Повторение отдельных мотивов в партии второго баса сопровождается ремаркой композитора «*very quick artic.*» («с очень быстрой артикуляцией»). Аналогично, повторение слова *feu* в партиях второго тенора подчеркивается ремаркой «*with anxiety*» («с беспокойством»), что характеризует более взволнованную речь.

³⁸⁸ В партии первого баса – основы вербальных мотивов в остальных голосах хора – представлена немного сокращенная цитата последней строки мифа об Азарэ: «И еще сегодня, к концу сезона дождей, с востока слышится шум, который они производят, резвясь в воде. Немного позже стало видно, как они появились на небе — чистые и обновленные — в виде семи звезд Суруру — Плеяд».

Благодаря расщеплению слов-лейтмотивов на отдельные согласные звуки (*plplpl* – составляющие слова *pluie*) создается впечатление быстрого движения внутри сонорного комплекса, становящееся фоном для звучания ключевых слов-лейтмотивов. Пульсирующая масса голосов в повторении сочетаний *plpl*, гласных *i*, *o*, самих слов *pluie* и *feu* создает впечатление прозрачной вибрирующей тембровой звучности. Зоны напряжения в определенных участках хоровой фактуры создаются на основе скопления согласных, благодаря чему также достигается пространственный эффект в звучании голосов. Отметим преобладание свистящей *s*, глухой плозивной *p*, сонорной *l*, объединяющих такие слова и словосочетания как *saison de pluies* (сезон дождей), *Pléiades* (Плеяды), *ciel* (небо) и создающих эффект мягкой шелестящей звучности в сочетании с вибрато струнных (характерными являются одновременные наложения *sept*³⁸⁹/*ciel*, *ciel/Pleiades* в партиях басов).

Как видим, ритмичное повторение односложных вербальных мотивов на звуках определенной и неопределенной высоты, также как составляющих их элементов (фонем, гласных звуков) раскрывает значение одного из основополагающих приемов вербальной драматургии «Симфонии». В то же время, отдельные приемы письма свидетельствуют о преломлении в «Симфонии» стилевых черт, сложившихся в более ранних сочинениях Берно, связанных с использованием вербального текста. Напомним, что ускоренное повторение согласных *Blblbl* (Из имени Леопольда Блума – *Bloom*) многократно используется в «Приношении Джойсу» в качестве своеобразной каденции, заключающей тот или иной эпизод. Аналогичный прием мы находим в «Секвенции III» – повторение сочетания *Blblbl* на ноте верхнего диапазона знаменует собой кульминацию, сопровождающуюся ускорением темпа, ритмической пульсации, повышением уровня эмоционального беспокойства солистки, сменяющуюся последующим успокоением. Расщепление слова *pluie* на отдельные составляющие его согласные звуки, повторяемые в быстром темпе, непосредственно предваряет

³⁸⁹ Семь (фр.).

собой беспокойную речитацию тенора в настойчивом повторении слова *feu* (см. вышерассмотренный эпизод первой части «Симфонии»).

Таким образом, в названных произведениях можно говорить об общих микропроцессах на уровне вербальной драматургии, выраженных в расщеплении слова на отдельные фонематические составляющие, в своеобразном уплотнении текстуры за счет чередования согласных звуков. При этом скорость проговаривания речи, а также ее эмоциональная окраска раскрывают важные смыслы в рассматриваемом «разработочном» по своей сути эпизоде «Симфонии», так же, как и в «разработочных» эпизодах «Секвенции III» и «Приношения Джойсу».

Представляется возможной и параллель с исследованием внутренней микроструктуры звука, выходящей на первый план прежде всего в электроакустической музыке, согласно признанию самого Берлио³⁹⁰. Так, пристальное внимание композитор уделяет мельчайшим составляющим слова – фонемам, исследуя выразительные звуковые возможности быстрой артикуляции согласных звуков в условиях развитой хоровой многоголосной фактуры.

Особо подчеркнем тот факт, что приемы работы Берлио с вербальным текстом не ограничиваются расщеплением отдельных слов на составляющие их согласные звуки. Подобно тому как за звукосочетанием *Blblbl* в «Приношении Джойсу» подразумевается имя Леопольда Блума (*Bloom*) а в «Секвенции III» – глагола *to build* (из словосочетания *to build a house* – *построить дом*, англ.), звукосочетание *plpl* в «Симфонии» раскрывает свой смысл в контексте слова *pluie* (*дождь*, фр.). Слово, наделенное смыслом, постоянно стоит «за кадром» как подразумеваемая композитором данность, участвуя в непрерывном процессе разложения и повторного собирания из отдельных фонем целостных лингвистических единиц³⁹¹.

Еще большее усложнение хоровой фактуры происходит в следующем эпизоде первой части благодаря звучанию целостных слов-лейтмотивов,

³⁹⁰ См. Berio L. *Poésie et musique: une expérience*.

³⁹¹ Одним из наиболее ярких примеров воссоздания целостности слова как ведущего приема вербальной драматургии является вторая часть «Симфонии» – «O Martin Luther King».

одновременно сочетаемых, а также их составляющих. Получается, таким образом, своеобразный шифр, аккорд-кластер, наделенный ярко выраженными фоническими свойствами в использовании разнообразных согласных звуков, на фоне которого выделяется рельефно подчеркнутое слово *vie* (Рис. 9).

Рис. 9. Л. Берно «Симфония». I часть. 1-й раздел: «экспозиция».

В «экспозиционном» разделе первой части представлены и вербальные мотивы «*Doux appel*» и «*appel bruyant*»³⁹², играющие важную роль в системе образно-смысловых координат «Симфонии» (Рис. 10).

³⁹² Мотивы *тихого* и *оглушительного* призывов анализируются Д. Осмондом-Смитом в контексте Третьей Вариации (M9 Апинайе: происхождение огня) из Шести вариаций же (см. первую часть книги Леви-Стросса). Так, согласно мифическому повествованию, герой не должен откликаться на «*мягкий зов гниющего дерева*», но только на призыв *скалы* или *дерева арозйра* (называемого также «*твердым деревом*»). Герой, забыв наставление, откликается на зов. По этой причине жизнь человека становится короткой или ограниченной. Интересным представляется и то, что эта смысловая связь воссоздается в произведении Берно: так, *оглушительный* и *тихий призыв* следуют непосредственно за впервые прозвучавшим мотивом жизни (*vie*) в предшествующем эпизоде «Симфонии».

The musical score is divided into two systems, E and F. System E shows the beginning of the piece with the vocalists and flutes. System F shows the continuation of the piece, with the vocalists repeating the word 'doux' and the flutes playing a melodic line. The score includes dynamic markings such as 'f', 'p', 'pp', 'ppp', 'sf', 'p', 'f', 'ppp', and 'segno'.

Рис. 10. Л. Берно «Симфония». I часть. 1-й раздел: «экспозиция».

В этом эпизоде получает выражение типичный для «Симфонии» прием имитационного сочетания коротких односложных мотивов (мотивы *appel*, *doux*) в разных хоровых партиях, а также оstinатный повтор односложного слова на звуке определенной высоты (см. повтор слова *doux* в партиях сопрано).

«Экспозиция» основных вербальных мотивов в первой части «Симфонии» сменяется кратким «разработочным» эпизодом (Рис. 11).

которого герой не имеет права отвечать³⁹³. Интересна и числовая символика цифры 7, отражающаяся в семи голосах хора. Создается, таким образом, дополнительная смысловая коннотация эпизода в контексте мифа о семи звездах, входящих в состав Плеяд.

Важным представляется использование мотива «затонувшего дерева» (*arbre résorbé sous l'eau*) из начального фрагмента М3 Бороро: после потопа: «После потопа земля заселялась снова; но к этому времени люди так размножились, что Мэри, Солнце, испугался и стал думать, как уменьшить их число. Он приказал всем жителям деревни пересечь большую реку по стволу дерева. Дерево Мэри сознательно выбрал непрочное. И оно действительно сломалось под тяжестью, и все погибли, за исключением человека по имени Акаруио Бокодори [...]»³⁹⁴. Мотив *затонувшего дерева* непосредственно следует за мотивами твердого дерева (*bois dur*) и скалы (*roc*) в партии речитирующего мужского голоса. Таким образом, в творческом прочтении композитора заново объединяются представленные в книге «Сырое и приготовленное» ситуативные контексты разных мифов на основе смыслового мотива дерева.

Вновь звучит в продолжении эпизода мотив «сына, лишённого матери и пищи» (М2 Бороро: происхождение воды, украшений и погребальных ритуалов). Таким образом, подобно тому как мифы М2 и М3 соседствуют в книге Леви-Стросса, вербальные мотивы из этих мифов (мотив *затонувшего дерева*, мотив *сына, лишённого матери и пищи*) непосредственно сменяют друг друга в рассматриваемом эпизоде «Симфонии» Берлио, будучи представленными в обратном порядке.

Эпизод заканчивается трехкратным повторением имени героя как *разгневанного героя* – *héros furieux* (мифы М1 и М2), стыдливого героя – *héros honteux* (в контексте обычая «стыдливого жениха», «закрывающегося в мужском доме из отвращения к переселению в женский мир, с чем неминуемо связан брак,

³⁹³ О генезисе вербальных мотивов, используемых в анализируемом эпизоде «Симфонии» см. также Osmond-Smith D. *Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*.

³⁹⁴ Леви-Стросс, К. Мифологии. Том I. Сырое и приготовленное / К. Леви-Стросс. М. : Университетская книга, 2000. С. 55.

путь к которому открывает инициация» из Второй вариации М5 – о происхождении болезней) и, наконец, *убитого героя (héros tué)*, образ которого можно рассматривать с позиций преломления общего ситуативного контекста различных мифов, анализируемых Леви-Строссом³⁹⁵.

Как можно заметить, в этом 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». Согласно мнению У. Брюдерман, латинские слова, зачастую перемешиваясь с итальянским вербальным рядом, «сами по себе складываются в значимую последовательность, которая точно отражает события в “Ифигении”»³⁹⁶.

С точки зрения используемого в рассматриваемом эпизоде комплекса музыкально-выразительных средств отметим, что быстрая ритмическая пульсация в партиях медных и деревянных духовых, арфы и органа сопровождает речитацию в партиях семи голосов и одного мужского голоса,³⁹⁷ включающих многократно повторяемые вербальные мотивы мифического повествования: *eau* (вода), *sang* (кровь), *pluie* (дождь), *eau céleste* (небесная вода), *eau terrestre* (земная вода), *pluie douce de la saison sèche* (слабый дождь засушливого сезона). Ритмизованное повторение многократно повторяемых вербальных мотивов в партиях 7-ми голосов хора, звучащих одновременно или вступающих в имитации, полностью исключает свободную просодию.

³⁹⁵ О генезисе мотива «героя» см. также монографию Д. Осмонда-Смита: Osmond-Smith D. *Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*.

³⁹⁶ Brüdermann U. *Das Musiktheater von Luciano Berio*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007. P. 68. См. также Прил. А, 130.

³⁹⁷ Эти определения приводятся композитором в партитуре «Симфонии»: *7 Voci* (семь голосов, ит.), *1 Voce masculine* (один мужской голос, ит.). Отметим также, что определения «партия» и «голос» являются взаимозаменяемыми в партитуре «Симфонии», так как произведение написано для 8 голосов хора (2 сопрано, 2 альты, 2 тенора, 2 баса) и оркестра.

Характерно при этом отсутствие разложения слов-лейтмотивов на отдельные составляющие звуки, отмеченное в начальных эпизодах первой части, что позволяет говорить о возрастании степени структурной завершенности вербального текста. Структурное членение вербального текста происходит исключительно на основе односложных слов и словосочетаний.

Интересно отметить в данном контексте, что аналогичным образом кульминационный эпизод «Секвенции III» основывается на чередовании слов и словосочетаний из стиха Маркуса Куттера как наименьших структурных единицах членения вербального текста. Иными словами, полностью исключается использование наименьших структурных единиц речи, лишенных смыслового значения (фонемы). Типичным для творческого почерка Берио является остигатное повторение одних и тех же чередующихся синтаксически целостных фрагментов речи. При этом все текстовые фрагменты являются концентрированным выражением ранее используемых синтаксически связных последовательностей в упомянутых эпизодах «Секвенции III» и (с небольшими изменениями) первой части «Симфонии». Названные эпизоды, таким образом, выполняют функцию итога развития, своеобразного резюме, насыщенного имитационно-полифоническими приемами в сочетании ранее использованных вербальных мотивов.

Порядок включения вербальных мотивов в приведенном примере из первой части «Симфонии» подчиняется определенной логике с точки зрения использования выразительного потенциала фонизма звучащей речи. Так, отметим преобладание свистящей *s* (*sang, terrestre, céleste, douce*), шипящей *sh* (*sèche*) в начале рассматриваемого эпизода. Далее происходит последовательное уплотнение звуковой текстуры в преобладании вокализированных эксплозивных согласных, вибранты *r* (*bois, arbre résorbé, bois pourri, un fils privé de mère, privé de nourriture, héros tué*)³⁹⁸ и возвращение более сухой, отрывистой звучности, основанной на преобладании глухих плозивных согласных *t, k*, глухой

³⁹⁸ Лес, затонувшее дерево, гнилой лес, сын, лишенный матери, лишенный пищи, убитый герой.

фрикативной *f*, (*héros furieux, héros tué, musique rituelle*,³⁹⁹ звуко сочетание *tk*) в конце эпизода.

Применяются и различные динамические оттенки звучащей речи. Так, слова *sang, terrestre, céleste* периодически повторяются шепотом в партиях 7-ми голосов, создавая ритмизованный контрапункт к партии мужского голоса. Характер звучания становится более драматичным, взволнованным, начиная с включения слов-лейтмотивов *bois, arbre résorbé* в партиях мужского голоса и 7-ми голосов хора (см. 3-ю строку примера), что приводит к кульминации. При этом ритмичные выкрики одних и тех же вербальных слов-лейтмотивов чередуются в партиях мужского голоса и 7-ми голосов хора, теперь уже говорящих не шепотом, а в полный голос.

Таким образом, более драматичный характер связывается с канвой мифического повествования в упоминании твердого дерева, погруженного в воду, ответ на зов которого уже не может спасти героя, гнилого дерева, явившегося причиной гибели героя или обретения им короткой жизни, сына, лишённого матери и пищи, разгневанного героя, убитого героя. Он отражается в напряженном, взволнованном звучании голосов, уплотнении фонической текстуры, создаваемом в использовании преимущественно звонких согласных. Иными словами, изменение эмоционального характера исполнения символически совпадает с уплотнением тембровой фонической текстуры: включением эксплозивных вокализированных согласных, увулярной вибранты *r* (характерным, в частности, является варьирование звуко сочетания *br* в словосочетании *arbre résorbé*). Происходит, таким образом, эмоциональное нагнетание, отраженное на уровне темповых, ритмических характеристик речи, плотности звуковой текстуры в одновременном сочетании голосов хора, динамическом крещендо.

Ярко выражено и разделение вербального текста на два плана, наделенных контрастными фоническими характеристиками в условиях хоровой фактуры (одновременное сочетание партий мужского голоса и остальных 7-ми голосов

³⁹⁹ *Разгневанный герой, убитый герой, ритуальная музыка.*

хора). Так, мотивы *sang, eau terrestre* в партиях 7-ми голосов звучат одновременно с фразой *pluie orageuse de la saison des pluies*⁴⁰⁰ (см. 3-ю строку примера).

Напомним, что подобный прием уже использовался Беррио в «Приношении Джойсу». Распределение между несколькими голосами односложных и двусложных вербальных лейтмотивов из текста «Сирен», многократно повторяемых и тем самым создающих определенную ритмическую пульсацию, было отмечено нами в качестве основополагающего приема в одном из кульминационных эпизодов этой электроакустической композиции. Аналогичным образом, эффект виртуального полифонического расслоения линии соло посредством попеременного чередования одних и тех же фрагментов фразы Маркуса Куттера создается Беррио в кульминационной зоне «Секвенции III». Расслоение массы голосов на несколько вербальных тематических линий – виртуальное в «Секвенции III» и квази-реальное в «Приношении Джойсу» – получает выражение в условиях развитого многоголосия «Симфонии».

С точки зрения использования речи как ряда структурно оформленных языковых единиц ярко выражена эволюция от простого повторения слов-лейтмотивов к постепенному включению словосочетаний, вычлененных композитором из оригинального текста книги К. Леви-Стросса: повторение слова *eau* сменяется словосочетаниями *eau céleste* и *eau terrestre*, за словом *pluie* следует *pluie douce de la saison sèche, pluie orageuse de la saison des pluies, bois dur, arbre résorbé sous l'eau, un fils privé de mère*. Как можно заметить, нарастание синтаксической связности речи в использовании целостных словосочетаний из мифического повествования подготавливает триумфально вступающий образ героя.

В целом весь рассматриваемый эпизод можно расценивать как концентрацию ритмической периодичности, используемой для передачи степени нарастания напряженности в сочетании с уплотнением звуковой текстуры. На фоне этого комплекса выразительных средств происходит концентрация

⁴⁰⁰ *Грозовой дождь сезона дождей* (фр.).

семантики речи посредством суммирования ранее использованных и новых вербальных мотивов, заимствованных из текста литературного первоисточника.

Кульминационный эпизод первой части «Симфонии» наиболее показателен с точки зрения принципов работы композитора с вербальным текстом в произведениях крупной формы. Так, принцип произвольного объединения ключевых вербальных мотивов, извлеченных из прозаического текста литературного первоисточника, ярко выражен в другом сочинении Берлио 1960-х годов – «Laborintus II».

Этот поэтический в своей основе принцип подробно описан в исследовании П. Стейси. Музыковед подчеркивает: «Фразы и слова из разных частей *Vita nuova* были собраны воедино с целью того, чтобы представить текст литературного первоисточника в новом свете»⁴⁰¹. Подобный прием, согласно мнению исследователя, лежит в основе «поэтизации» изначально прозаического текста в творчестве Берлио, наряду с ранее отмеченным принципом ритмической повторности⁴⁰². Стейси говорит, в частности, об «усилении поэтического характера» используемых Берлио оригинальных текстов благодаря их «изолированию из первоначального контекста и конденсации материала, приводящей к многозначности смыслов»⁴⁰³.

В сходном ключе характеризуются принципы работы Сангвинетти с текстом литературного первоисточника в монографии В. Сувини-Хэнд. Музыковед комментирует: «Сангвинетти фактически изменил текст Данте. Он творчески переработал короткие и разобщенные фразы из первой и второй глав *Vita nuova*, иногда расцвечивая или немного видоизменяя их с тем, чтобы создать новый глубоко целостный текст»⁴⁰⁴.

⁴⁰¹ Stacey P. Contemporary tendencies in the relationship of music and text with special reference to *Pli selon pli* (Boulez) and *Laborintus II* (Berio). P. 230. См. также Прил. А, 131.

⁴⁰² «Однако в “Laborintus II” границы между жанрами [поэзии и прозы] выражены не настолько ярко. Например, определенно прозаические оригинальные тексты “Vita nuova” (контрастирующие с поэтическими формами сонета, баллады и канцоны) становятся скорее поэтическими в “Laborintus II”» (*Ibid.* P. 216. См. также Прил. А, 132).

⁴⁰³ *Ibid.* P. 215. См. также Прил. А, 133.

⁴⁰⁴ Suvini-Hand V. Sweet Thunder: Music and Libretti in 1960s Italy. London: Legenda, 2006. P. 75. См. также Прил. А., 134.

В целом «поэтизация» текста посредством объединения в единое целое различных текстовых источников отмечается исследователями как характерный прием работы с текстом в творчестве Эдоардо Сангвинетти и Лючано Берियो. Наиболее показательными с этой точки зрения представляются выводы П. Стейси: «И для Сангвинетти, и для Берियो была глубоко характерной тенденция фрагментирования источников и текстов. Текст в их прочтении становится результатом творчества как поэта, так и композитора»⁴⁰⁵.

Так же, как и в «Laborintus II» в кульминационном эпизоде первой части «Симфонии» композитором подчеркиваются новые смыслы на основе творческого прочтения текста книги Леви-Стросса «Сырое и приготовленное» благодаря новому объединению мотивов мифического повествования. Поэтический потенциал вербального текста из книги К. Леви-Стросса усиливается в «Симфонии» посредством изолирования из контекста отдельных слов и словосочетаний, конденсации материала, повышающей смысловую многозначность. Смысловая многозначность создается благодаря возможности интерпретации одних и тех же мотивов мифического повествования в контексте разных мифов.

Подобная тенденция «поэтизации» текста литературного первоисточника ярко заявила о себе в более раннем сочинении Берियो малой формы на текст выдающегося писателя XX века – Дж. Джойса. Начальный фрагмент главы «Сирены» из романа Дж. Джойса «Улисс», положенный в основу электроакустической композиции Берियो «Тема. Приношение Джойсу», предстает как в высшей степени поэтический, демонстрируя богатые звуковые и образно-смысловые возможности вербального текста, разрозненного на составляющие элементы⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ Stacey P. Contemporary tendencies in the relationship of music and text with special reference to *Pli selon pli* (Boulez) and *Laborintus II* (Berio). P. 230. См. также Прил. А, 135.

⁴⁰⁶ Напомним, что в основе начального фрагмента главы «Сирены» лежат изолированные из контекста слова, словосочетания и фразы. Принципы их связи позволяют провести параллель с другим эпизодом «Laborintus II», в котором, согласно мнению П. Стейси, фрагменты текста объединены с целью «подчеркнуть внутренние противоречия». Исследователь подкрепляет свои слова следующим примером: (*сладкий сон*); *веселье; в таком веселии; дивное видение; видом своим страшного; горький плач; вкушала боязливо (облако огненного цвета)*. (*Ibid.* P. 215 – 216. Перевод на русский язык А. Эфроса. Данте Алигьери, Новая жизнь. М.: Academia. 1934. См. также Прил. А, 136).

Принцип фрагментации текста литературного первоисточника можно рассматривать и как экспансию аналогичного принципа расчленения и объединения в новое целое составляющих частиц фразы Маркуса Куттера в «Секвенции III», слов, словосочетаний и фраз из начального фрагмента главы «Сирены» в «Теме. Приношении Джойсу». Так же как и в «Теме. Приношении Джойсу», в анализируемом эпизоде «Симфонии» речь идет о так называемом принципе объединения коротких расчлененных текстовых единиц, упоминаемом в исследовании П. Стейси.

Использование смысловых мотивов текста Леви-Стросса в качестве остигато повторяющихся мотивов в кульминационном эпизоде первой части «Симфонии» позволяет провести и более конкретную аналогию с одним из эпизодов «Laborintus II». Анализируя оригинальные первоисточники текстов «Laborintus II», П. Стейси отмечает, что «в “Canto XLV”⁴⁰⁷ слова “with usura” повторяются настойчиво, если не сказать навязчиво»⁴⁰⁸. Размышление ученого подкрепляется следующей цитатой (Схема 16).

*«With usura hath no man a house of good
stone/ ...
/with usura/ ...
/with usura/
...
/with usura sin against nature/ ...
/
with usura the line grows thick/with usura
is no clear demarcation/ ...
/WITH USURA/
...
/sheep bringeth no gain with usura»⁴⁰⁹*

Схема 16. Действие принципа повтора вербальных мотивов в “Canto XLV” Э. Паунда.

⁴⁰⁷ Из поэмы «Песни» («Cantos») Э. Паунда.

⁴⁰⁸ *Ibid.* P. 219. См. также Прил. А, 137.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

Принцип ритмического повтора в соответствующем эпизоде «Laborintus II» рассматривается П. Стейси как изначально присущий цитируемому композитором фрагменту текста литературного первоисточника⁴¹⁰ (Рис. 12).

Рис. 12. Л. Берно. «Laborintus II». Эпизод «with usura».

Как можно заметить, в приведенном эпизоде «Laborintus II» принцип ритмического повтора достигает своего апогея так же, как и в кульминационном эпизоде первой части «Симфонии». Подобно тому как «решительно и исступленно» повторяется словосочетание *with usura* в «Laborintus II», повторение отдельных словосочетаний, заимствованных из книги Леви-Стросса «Сырое и приготовленное», приводит к скандированным выкрикам словосочетаний, включающих слово *héros*. Характерно, что указанные слова (*usura*⁴¹¹ и *héros*⁴¹²) – одни из ключевых образно-смысловых мотивов в названных произведениях⁴¹³.

Кульминационный эпизод первой части «Симфонии» раскрывает некоторые общие черты с одним из начальных эпизодов «Laborintus II» с точки зрения

⁴¹⁰ «Эта повторность, изначально присущая тексту литературного первоисточника, получает аналогичный статус в «Laborintus II» (см. страницы 27 – 28 партитуры). (Ibid. См. также Прил. А, 138).

⁴¹¹ *Стажательство* (ит.).

⁴¹² *Герой* (фр.).

⁴¹³ При этом возникает прямая аналогия с одним из камерных сочинений Берно для голоса 1960-х годов – «Секвенцией III». Напомним, что многократно повторенное солисткой слово *before*, рельефно подчеркнутое на фоне связанных последовательностей, извлеченных из предшествующего развития, раскрывает свое ключевое значение в заключительном эпизоде «разработочного» раздела в «Секвенции III». Таким образом, принцип постепенной кристаллизации центрального смыслового образа-мотива, типичный для произведений Берно крупной формы, – «Симфонии», «Laborintus II» – формируется в камерном вокальном сочинении этого же периода.

распределения вербальных мотивов между голосами многоголосного целого⁴¹⁴. Особое значение в контексте нашего рассуждения приобретает наблюдение В. Сувини-Хэнд о подобии полифонической техники в «Laborintus II», воплощенной на основе вербального материала. Ряд цитат, пропеваемых первым из певцов-актеров, сравнивается исследователем с музыкальной темой. Дальнейшее последовательное проведение «темы» в остальных голосах многоголосного целого позволяет Сувини-Хэнд заключить об использовании Берлио техники фуги исключительно на материале вербального текста⁴¹⁵. Согласно выводам музыковеда в основе полифонической техники лежит принцип «кумулятивного повторения» и использование повторов⁴¹⁶.

Так же, как и в приведенном фрагменте, в кульминационном эпизоде первой части «Симфонии» слова и словосочетания, представленные в сольной партии мужского голоса, затем подхватываются остальными семью голосами. Развитие «темы» приводит к унисонному скандированию ключевого словосочетания *héros tué*.

Важны и некоторые выводы относительно использования средств агогики звучащей речи в «Laborintus II». Приведем наблюдение В. Сувини-Хэнд над особенностями организации вербального текста «Laborintus II»: «На материале первой фразы Сангвинетти создал последовательность, в основе которой лежит принцип ккумулятивного повторения: In quella parte; in quella parte della mia memoria in quella parte del libro in quella parte del libro della mia memoria incipit vita nova (партитура, с. 1)»⁴¹⁷. Музыковед подчеркивает: «Текст движется назад больше, чем вперед, постоянно возвращаясь, чтобы повторить начальную фразу

⁴¹⁴ «Sion speculato
a Babylone urbe
vocata vocata est Hierusalem
ab urbe Salem in Syri a
et Iebus et Salem vocata est Hierusalem
Solyrna noncupata est
Aelia vocitata est
Hierusalem pacifica
a Babylone urbe ab urbe (score pp. 2-3)».

Suvini-Hand V. Sweet Thunder: Music and Libretti in 1960s Italy. P. 77.

⁴¹⁵ *Ibid.* P. 77. См. также Прил. А, 139.

⁴¹⁶ *Ibid.* См. также Прил. А, 140.

⁴¹⁷ Suvini-Hand V. Sweet Thunder: Music and Libretti in 1960s Italy. P. 75. См. также Прил. А, 141.

(“in quella parte”) или слова, постепенно добавляемые к ней (“memoria” и “libro”)⁴¹⁸. Со своей стороны, Стейси также отмечает принцип «использования коротких фразеологических единиц» и принцип «кумулятивного повторения, создающего нагнетание и приводящего к кульминации»⁴¹⁹ в этом эпизоде «Laborintus II».

Подобный принцип кумулятивного повторения ярко выражен в организации вербального текста в другом произведении крупной формы 1960-х годов – «Passaggio». В цитируемом ниже фрагменте из «Stazione I» текст постоянно «возвращается назад» благодаря повтору словосочетания *noi presenti*, затем – *in questo ordine* (с небольшими видоизменениями) (Схема 17).

*[...noi] che ordinate adesso
assistiamo qui,
noi, presenti! presenti nel
silenzio:
ad nunc quidem;
ma adesso, noi presenti
nos praesentes;
in questo ordine (noi)
in his ordinatis gradibus (nos)
in questa ordinate gerarchia;
in his scaenis atque spectaculis;
noi, immagine, dio! adesso!
Imago, nos, nunc, dues!
Di una ordinate societa'⁴²⁰*

Схема 17. Л. Берлю. Laborintus II. Заключительный фрагмент Stazione I. Хор В.

⁴¹⁸ *Ibid.* См. также Прил. А, 142.

⁴¹⁹ Stacey P. Contemporary tendencies in the relationship of music and text with special reference to *Pli selon pli* (Boulez) and *Laborintus II* (Berio). P. 221. См. также Прил. А, 143.

⁴²⁰ Заключительный фрагмент Stazione I. Хор В.

Постепенное добавление новых текстовых элементов типично для кульминационного эпизода первой части «Симфонии». При этом так же, как и в «Laborintus II», «Passaggio» создается впечатление текста, движущегося не только вперед, но и назад благодаря постоянному повтору ранее используемых слов и словосочетаний. Аналогичный прием получает выражение и в ранее рассмотренном кульминационном эпизоде «разработки» в «Секвенции III».

Особое значение, по мнению Стейси, приобретает скорость чтения фрагментов текста в эпизодах, отмеченных отсутствием звуковысотной нотации и ритмических указаний. Ученый говорит, в частности, о том, что скорость чтения определяется тем или иным характером исполнения. Так, «спокойный характер исполнения отмечен более медленным темпом, чем фрагменты взволнованного или встревоженного характера»⁴²¹. Противопоставленный шепоту, крик рассматривается исследователем как типичный выразительный оттенок звучащей речи, используемый в кульминациях⁴²². Еще раз подчеркнем, что ускорение темпа речи в совокупности с взволнованным звучанием голоса в целом типично для кульминационных эпизодов. Подтверждением этому может служить рассмотренный кульминационный эпизод первой части «Симфонии», кульминационные эпизоды произведений малой формы – «Секвенции III», «Темы. Приношение Джойсу», «Лица», «A-Ronne».

Что касается принципа объединения текстовых элементов на основе общей звуковой текстуры, отмеченного нами в процессе анализа камерных произведений Берно для голоса – «Темы. Приношение Джойсу» и «Секвенции III», – вновь показательными представляются обобщения П. Стейси в отношении «Laborintus II». Анализируя группу современных текстов в этом произведении крупной формы, Стейси приходит к выводу о том, что «слова связаны в большей степени своим сходством по звучанию, нежели какой-либо логической связью»⁴²³. По

⁴²¹ *Ibid.* P. 235. См. также Прил. А, 144.

⁴²² *Ibid.* «В перечислительных текстах, лишенных возможности синтаксической прогрессии, как правило, создается нагнетание, приводящее к кульминации. В эти моменты манера проговаривания текста приближается к крику. В остальных случаях текст проговаривается шепотом, что представляет другой полюс выразительных возможностей звучащей речи». (*Ibid.* См. также Прил. А, 145).

⁴²³ *Ibid.* P. 223. См. также Прил. А, 146.

мысли исследователя, связь между словами осуществляется в том числе посредством «нескольких общих букв или звуков»⁴²⁴. Стейси отмечает, в частности, что «в Тексте *Inferno*, описывающем наказание грешников [...], преобладают взрывные согласные /p/ /t/ и /c/s “*si percotean non pur con mano ma con la testa e col petto e col piedtrencandosi col denti brano*”»⁴²⁵. Принцип сочетания слов на основе общих звуков (глухих эксплозивных согласных, дополненных звонкими согласными, вибранты *r*, свистящей *s*) получает широкое применение и в кульминационном эпизоде первой части «Симфонии».

Продолжая аналогии с ранее написанными сочинениями Берно для сольного голоса, отметим, что следующий исключительно инструментальный раздел первой части «Симфонии», не предполагающий использование вербального текста, сравним с переходными разделами, подготавливающими заключительный раздел формы, который можно охарактеризовать как «кода-послесловие» в «Секвенции III» и в «Теме. Приношении Джойсу». Так, концентрированное выражение смысловой стороны слова сменяется в «Секвенции III» шумовой кульминацией в использовании стремительных восходящих и нисходящих пассажей в вокальной партии солистки, в «Теме. Приношении Джойсу» – разложением всех ранее созданных целостных вербальных последовательностей посредством прокручивания ленты в быстром темпе. Подобно этому шумовая кульминация в первой части «Симфонии», будучи представленной словосочетанием *musique rituelle* (*ритуальная музыка*)⁴²⁶,

⁴²⁴ *Ibid.* См. также Прил. А, 147.

⁴²⁵ *Ibid.* P. 223 – 224. См. также Прил. А, 148.

⁴²⁶ Ритуальная музыка присутствует в разных мифических ситуациях на протяжении книги Леви-Стросса. Так, в М1 отец посылает сына в «гнездо духов» за большой и за малой погремушкой, а затем за колокольчиками. Особо же символическим представляется упоминание звуков барабана в М3, мотив «затонувшего дерева» из которого был проанализирован ранее в рассматриваемом «разработочном» эпизоде первой части. Ритуальная музыка при этом связывается с идеей воскресения, противопоставления жизни и смерти, получающей особый размах в пятой части «Симфонии». Так, в конце М3 упоминается, что «[...] Акатуио Бокодори воскресил всех своими заклинаниями, сопровождаемыми звуками барабана» (Леви-Стросс К. Мифология. Том I. Сырое и приготовленное. С. 55). Далее следует: «Но в живых он оставил только тех, что принесли ему дары. Остальных же убил стрелами, за что получил прозвище Мамуагуэксуба, “убийца”, или Эвидоксеба, “причиняющий смерть” (Там же).

Таким образом, *убитый герой* и *убивающий герой*, упоминание которых отмечает собой конец рассматриваемого эпизода, могут быть рассмотрены в контексте этого мифа, основные смысловые мотивы которого получают достаточно полное выражение в эпизоде «разработки» первой части «Симфонии». Впервые намечена, таким образом, и идея воскресения, связанная с сюжетной ситуацией цитируемого мифа.

звукосочетанием *tktkk*⁴²⁷ в унисонном звучании хора и, далее, оркестровым эпизодом⁴²⁸ сменяет «разработочный» эпизод, обладающий наибольшей смысловой многозначностью и структурной завершенностью

Следующая затем «кода-послесловие», транслирующая основную смысловую идею первой части «Симфонии» (слова *héros tué* или *убитый герой*, фр.), сопоставима с концентрацией основной мысли «Секвенции III» в последних словах солистки: фраза «*Give me a few words for a woman before night comes*» завершается двукратным повтором оборота «*to sing*» (*петь*). Интересна при этом почти буквальная аналогия между «Секвенцией III» и первой частью «Симфонии»: двукратный повтор оборота *to sing* сравним с двукратным повтором слова *tué*, предваряемым вариантом двукратного повторения данного глагола как *tuant* (*убивающий*, фр.) и *tué* (*убитый*, фр.) в последних тактах первой части (Рис. 13).

Рис. 13. Л. Берно «Симфония». I часть. 3-й раздел: «кода».

⁴²⁷ Д. Осмонд-Смит упоминает о том, что это ономастическое звукосочетание также используется в оригинальном тексте труда Леви-Стросса из M127 Бороро: о происхождении мягкого дождя (см. «Трехголосная инвенция» из четвертой части «Хорошо темперированная астрономия»). Имеется в виду следующий фрагмент мифического повествования: «Мужчины клана бокодори половины села, к которым дурно относились их матери и сестры, превратились в птиц *ксинадатау* («*galinha do bigre*») и исчезли в небесах. Женщины смогли сохранить у себя одного ребенка. Птицы сказали своему маленькому брату, что если тот будет испытывать жажду или если ему станет слишком жарко, то достаточно будет кричать так, как кричат они: *тока, тока, тока, тока, ка, ка*. Тогда, узнав, что он нуждается в воде, они вызовут тучу, носительницу мягкого и тихого дождя. Такой род дождя ассоциируется с духами Бутаудоге, в то время как сильные дожди, сопровождаемые ветром и грозой, ассоциируются с духами Бадогеге» (Там же. С. 203).

Таким образом, использование звукосочетания *tktkk* объясняет использование словосочетаний *pluie douce de la saison seche* (мягкий дождь засушливого сезона) и *pluie orageuse de la saison de pluies* (грозовой дождь сезона дождей) в начале «разработочного» эпизода первой части «Симфонии» не только в контексте мифа о Плеядах, но и в контексте приведенного мифа из четвертой части книги «Сырое и приготовленное».

⁴²⁸ См. восходящие и нисходящие пассажи в быстром темпе во всех оркестровых партиях.

3.2. Вербальные лейтмотивы из книги Самюэла 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.

В подобной концепции видится параллель с трудом Леви-Стросса: как известно, система оппозиций, проявляющаяся на всех уровнях чувственного восприятия (вкусовые, тактильные, зрительные, слуховые и т. д.), трактуется как основа организации мифического повествования в книге «Сырое и приготовленное». Таким образом, в романе Беккета на новом уровне переосмыслены элементы, организующие мифическое первобытное сознание в рамках сознания личности XX века – главного героя романа. Среди всех этих категорий особое значение для композитора приобретают эпизоды, связанные со слуховыми ощущениями героя, основывающиеся на противопоставлении шума и молчания⁴²⁹.

⁴²⁹ Противопоставление шума и тишины в романе Беккета можно расценивать как трансформацию мифической оппозиции *шум/молчание* из книги К. Леви-Стросса «Сырое и приготовленное» (подробнее об этом см. на с. 178 диссертации).

The musical score is divided into several systems. The first system includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Bass 1 (B 1), and Bass 2 (B 2). The lyrics are in German: "sol mi do re mi fa fa sol si do re" and "do mi re do si la". The second system continues the vocal parts with lyrics like "and now?", "where now?", and "keep going". The third system features instrumental parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Oboe (Ob.), with lyrics like "[ri - pe - th...]", "than two flutes", and "than flute". The fourth system includes vocal parts with lyrics like "who now?", "when now?", "I, say I", and "where now?". The fifth system continues the vocal parts with lyrics like "la re fa la sol do mi do si si re si la".

Рис. 14. Л. Берно «Симфония». III часть. 1-й раздел: «экспозиция».

Очевидна при этом организующая целое роль повторяющихся коротких вербальных мотивов из романа С. Беккета, создающих определенную ритмическую пульсацию – *who now? where now? when now?* Эти мотивы звучат в самом начале третьей части, сопровождая появление вербальных последовательностей на немецком и французском языках: *Sehr gemächlich nicht eilen* (Очень неторопливо, без спешки, нем.), *nicht eilen bitte* (не спешите, пожалуйста, нем.), *les jeux de vagues* (игры волн, фр.), *deuxième symphonie* (вторая симфония, фр.), *quatrième symphonie* (четвертая симфония, фр.), *première partie* (первая часть, фр.), *deuxième partie* (вторая часть, фр.), *troisième partie* (третья часть, фр.), *quatrième partie* (четвертая часть, фр.). *Keep going, where now, and now*, а также *I, say I* (Я, предположим, я) – вербальные мотивы из приведенного

Рис. 15. Л. Берно «Симфония». III часть. 1-й раздел: «экспозиция».

Одновременно звучат фразы «*You are nothing but an academic exercise*» («*Это всего лишь учебный эзерсис*», АНГЛ.), «*no time for chamber music*» («*сейчас не до камерной музыки*», АНГЛ.), «*For though the silence here is almost unbroken it is not completely so he emerges from heavy hangings. Hardly a resurrection*» («*Несмотря на то, что тишина здесь почти непроницаема, она не является полной, так он выходит из тяжелых занавесей. Тяжело воскрешение*», АНГЛ.), «*It seems there are only repeated sounds*», («*Кажется, здесь только повторяющиеся звуки*», АНГЛ.), «*I am not deaf, of that I am convinced, that is to ay half-convinced*», («*Я не глухой, в этом я уверен, то есть наполовину уверен*», АНГЛ.),⁴³¹ «*So after a period of immaculate silence there seemed to be a violin concerto being played in the other room in three quarters*», («*Итак, после мгновений непроницаемой тишины кажется, в соседней комнате, в трех кварталах отсюда, исполняют скрипичный концерт*», АНГЛ.), «*We need to do something*» («*Нужно что-то предпринять*», АНГЛ.), «*Something is going to happen*» («*Что-то должно произойти*», АНГЛ.). Эти фразы сочетаются с более короткими построениями: «*I prefer a wake*» («*Я предпочитаю пробуждение*», АНГЛ.), «*We want that*» («*мы хотим этого*», АНГЛ.), вопросами *who?* (*кто?*) *why?* (*почему?*), *what?* (*что?*). Наиболее слышимой является фраза в партии первого тенора, звучащая в заключении эпизода: «*With*

⁴³¹ Смысловые мотивы глухоты, тишины, воскресения, почерпнутые в оригинальном тексте романа «Безымянный» С. Беккета, играют важную роль в последующем развитии.

not even a small mountain on the horizon, a man would wonder where his Kingdom ended» («Если бы на горизонте не было даже маленькой горы, человек задумался бы, где кончается его королевство», англ.).

В общем плане музыкально-вербальной композиции анализируемый вступительный раздел третьей части играет роль «экспозиции» основных вербальных мотивов. Подобно тому как многократное повторение односложных слов-лейтмотивов из мифического повествования в начале первой части «Симфонии» лежит в основе вербально-полифонических структур, повторение односложных слов и словосочетаний из романа С. Беккета в сочетании с постоянно присутствующим в музыкальной ткани мотивом Скерцо из Второй симфонии Г. Малера выполняет функцию ритмизации «потока сознания», создавая определенную степень ритмической периодичности внутри него (характерно при этом, что звучащие в разных голосах фрагменты текста отмечены чертами свободной просодии).

Роль коротких вербальных мотивов из романа Беккета в создании определенной степени ритмической периодичности многократно возрастает в «разработочных» разделах формы, представляющих собой настоящие имитационно-полифонические эпизоды. Показателен с этой точки зрения следующий эпизод третьей части⁴³² (Рис. 16).

The image shows a musical score for the third movement of Luciano Berio's Sinfonia. It features multiple staves for different voices and instruments. The lyrics are: "it is as if we were rooted, that's bonds if you like - the earth would have to quake. it isn't earth." The score includes performance instructions such as "(Aggressive) keep going", "(Complaining) keep going", "(Tense)", and "(Discouraged)". The score is divided into sections with time signatures and key signatures.

⁴³² Исследователи рассматривают этот эпизод как цитату «Выплясывания земли» из «Весны священной» и «Агона» И. Стравинского. См. Hicks M. Text, music and meaning in the Third movement of Berio's Sinfonia // Perspectives of new music. 1981 – 1982. Vol. 20(1). P. 199 – 224; Коробова А. Г. Диспозиция вербального текста в третьей части Симфонии Л. Берно (составление, перевод с английского и примечания). С. 129 – 141.

A 1 (*Impatient*) But you all know
 T 1 one doesn't know what it is
 (Snd) that they will surely bring me to the surface one day or another and there will be a brief dialogue in the dunes.
 (rather tense) maybe a kind of competition on the stage, with just eight female dancers and words falling, you don't know where where

A 1 under the sun
 T 1 (7) who now? But now I shall say my old lesson, if I can remember it. I must not forget this. I have not forgotten it. But I must have said this before, since I say it now.

Рис. 16. Л. Берно «Симфония». III часть. 2-й раздел: «разработка».

Ряд крещендо в партиях хора и оркестра, получающих выражение в ускорении темпа, учащении ритмической пульсации, уплотнении звуковой текстуры, сменяется звучанием вербальных мотивов *Keep going*, *It is*, имитационно повторяющихся в разных голосах и предваряющих далее слова в партии тенора, повествующие о «своего рода сценическом состязании» («*maybe a kind of competition on the stage*», англ.).

С точки зрения музыкально-вербальной композиции отметим концентрацию мотивов *You don't know where* (Ты не знаешь, где, англ.) *who now?* в продолжении партии тенора, предваряющих слова *But now I shall say my old lesson* («А сейчас я повторю свой давний урок», англ.), с которых начинается ускорение темпа речи. Таким образом, отмеченные повышением регистра разговорного голоса и являясь отправным моментом ускорения темпа речи, мотив *who now?* и видоизмененный мотив *where now?* звучат на вершине кульминационной волны в партии тенора.

Показательна с этой точки зрения ремарка в партии первого тенора – *rather tense* или *довольно напряженно*, *impatient* (нетерпеливо, англ.) в партии первого альты (см. 2-ю строку примера). Отметим и контрастные эмоциональные характеристики голосов хора, произносящих отдельные повторяемые вербальные мотивы в начале эпизода: *aggressive* (воинственно, англ.), *complaining* (жалобно, англ.), *lamenting* (причитаяще, англ.), *discouraged* (обескуражено, англ.).

Динамическое крещендо, ускорение темпа, усиление ритмической пульсации в хоре и в оркестре сменяется словосочетанием *Keep going*,

знаменующим собой начало нового этапа «разработки». Начиная с цифры N меняется и характер речитации в партии тенора: отдельные слова выкрикиваются солистом, они подчеркиваются также с помощью динамического нюанса *sf* и акцентов в партитуре «Симфонии», сочетаясь с постепенным ускорением темпа речи, нарастанием напряжения в голосе чтеца (Рис. 17).

(N) you wait for the compulsory show to begin, it takes time, you hear a voice, perhaps it is a recitation, that is the show, someone reciting, selected passages, old favourites, or
 someone improvising, you can barely hear him, that's the show, you can't leave, you are afraid to leave, you make the best of it, you try and be reasonable, you come
 (Sombre) He is only prelude, clearing his throat, alone in his dressing room, or it's the stage-manager giving his instructions, his last recommendations
 re do do si si la re re do do si la mi re re that is the show
 too early, here we'd need latin, it's only beginning, it hasn't begun, he'll appear any moment, he'll begin any moment that is the show
 re do do si si la re re do do si la mi re re (self.) that is the show
 re do do si si la re re do do si la mi re re (self.) that is the show

Рис. 17. Л. Берно «Симфония». III часть. 2-й раздел: «разработка».

Ремарка, используемая далее в партии первого тенора, читающего текст — *more and more tense* (все более напряженно, англ.), *very tense* (очень напряженно, англ.) — сопровождается следующий фрагмент вербального текста (Рис. 18).

before the curtain rises
 (More and more tense) that's the show waiting for the show, to the sound of a murmur, you try and be reasonable, perhaps it is not a voice at all, perhaps it's the air, ascending, descending.
 (subsiding) flowing, eddying, seeking exit, finding none, and the spectators, where are they, you didn't notice, in the anguish of waiting, never noticed you were waiting alone, that is the show, for the fools, in the palace
 waiting waiting alone that is the show that is the show waiting alone, in the restless air, for it to begin, while every now and
 the bright test star that is the show mi re re do do
 that is the show mi re re do do

Рис. 18. Л. Берно «Симфония». III часть. 2-й раздел: «разработка».

Эпизод завершается постепенным успокоением, замедлением темпа в партиях чтеца и оркестра, нисходящей интонацией голоса, подчеркнутой ремаркой *subsiding* (ниспадающая, англ.). Многократно повторяются словосочетания

waiting alone (ожидающий в одиночестве, англ.), that's the show (это шоу, англ.).
(Схема 18).

*...that the show you can't leave, you are afraid to leave, you make best of it, you try and be reasonable, you came to early, here we'd need latin. It's only beginning. It hasn't begun, he'll appear any moment, he'll begin any moment».*⁴³³

*«that's the show waiting for the show, to the sound of a murmur, you try and be reasonable, perhaps it is not a voice at all, perhaps it's the air, ascending, descending, flowing, eddying, seeking exit...»*⁴³⁴.

Схема 18. Действие принципа повтора вербальных мотивов в эпизоде «разработки» III части «Симфонии» Берлио.

Напомним, что ремарки *tense* и *very tense* отмечают собой нарастание напряжения в кульминационных эпизодах «Секвенции III», в то время как ремарки *subsiding* (*ниспадающая, англ.*), *serene* (*безмятежно, англ.*), символизируют успокоение эмоционального состояния солистки. Таким образом, можно говорить об общих, характерных для творческого почерка Л. Берлио приемах оформления кульминационных эпизодов «разработки» в нарастании волны напряжения и спаде, отраженных в психоэмоциональных характеристиках голоса. Разнообразие ремарок, относящихся к эмоциональному состоянию солиста, произносящего или пропевающего текст, характерно для названных сочинений итальянского композитора⁴³⁵.

Периодические повторения отдельных вербальных мотивов в рассматриваемом эпизоде «Симфонии» свойственны и речи солистки в кульминационном эпизоде «Секвенции III»: таковы повторения слов *you* (*вы,*

⁴³³ «... это шоу, вы не можете уйти, вы боитесь уйти, вы делаете все возможное, вы пытаетесь быть благоразумным, вы пришли слишком рано, здесь нам нужна латынь. Это только начало. Оно еще не началось, оно может появиться в любой момент, оно может начаться в любой момент» (англ.).

⁴³⁴ «Это шоу, ожидающее само себя под звуки шороха, вы пытаетесь быть благоразумным, возможно, это вовсе не голос, возможно, это воздух, восходящий, нисходящий, льющийся, вихрящийся, ищущий исхода» (англ.).

⁴³⁵ Можно выявить, в частности, буквальные соответствия между «Секвенцией III» и третьей частью «Симфонии» на основе эмоциональных характеристик голоса.

Рис. 19. Л. Берно «Симфония». III часть. 2-й раздел: «разработка».

Слова *blind* и *deaf*⁴⁴⁰ являются буквальным повтором ранее использованного текстового фрагмента из романа Беккета (см. 1-ю строку примера), но звучат они на этот раз гораздо более напряженно. Происходит нагнетание эмоционального напряжения, повышение регистра разговорного голоса, ускорение темпа речи. Резкие аккорды фортепиано сопровождают партию тенора, вместе с другими голосами хора являясь своеобразным ритмизованным аккомпанементом к ней. Характерна и ремарка в партиях сопрано, одновременно читающих другой фрагмент из романа Беккета, – *tense and hissing* (*напряженно и свистяще*, англ.) – вновь акцентирующая степень нарастания напряженности в голосе, своеобразное драматическое крещендо.

Отметим, что именно слова *where now? who now? when now? keep going* – ключевые вербальные мотивы из романа Беккета, являющиеся неизменной

⁴⁴⁰ Интересно отметить, что тема «глухоты» затрагивается и в работе Леви-Стросса, ассоциируясь молчанием, противопоставленным шуму. Исследователь приходит к выводу о том, что «во всех мифах успешность действий героя [...] непосредственно или опосредованно поставлена в зависимость от определенных мер предосторожности по отношению к шуму: не провоцировать шум самому и не быть спровоцированным шумом; для упрощения скажем так: *поведение под знаком молчания* или *поведение под знаком глухоты*». (Леви-Стросс К. Мифологии. Том I. Сырое и приготовленное. С. 271).

вербальной составляющей третьей части, появляются в конце построения на волне крещендо в партиях теноров, альтов и басов. Эти мотивы подхватываются и повторяются по принципу имитации. Так, за *where now?* в партиях теноров следует *who now?* в партиях альтов, *when now?* в партиях теноров, слово *now* дублируется в партии в партиях басов вслед за *keep going*. Они звучат драматично, наполненно по сравнению с их появлением в начальных эпизодах третьей части. Драматизм связывается и с самими смысловыми мотивами одиночества, слепоты, глухоты, ожидания, затронутыми в повествовании: «*Waiting alone, blind, deaf, you don't know where, you don't know for what, for a hand to come and draw you away, somewhere else, where perhaps it's worse*» («*Ожидаящий в одиночестве, слепой, глухой, вы не знаете где, вы не знаете зачем, руки, которая будет ниспослана для того, чтобы увести вас отсюда, куда-нибудь, где, возможно, будет еще хуже*», АНГЛ.).

Драматическая образность еще более усиливается в продолжении кульминационного эпизода третьей части, связываясь с упоминанием «*всего лишь небольшого убийства*» (*Just a small murder*, АНГЛ.), «*крови*» (*blood*, АНГЛ.). (Рис. 20).

The musical score is for five parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), and Bass (B). The lyrics are in English, with Russian translations provided below. The score includes dynamic markings such as *soff.*, *f*, and *p*, and performance instructions like *(shouting)* and *(Tense)*. The lyrics are: *Just a small murder*, *keep going*, *they don't know who they are either*, *keep going*, *blood*, *hardly worth it.*, *yet, what can you expect*, and *did you hear?*

English lyrics:
 S: (soff.)
 A: 1^o Just a small murder (soff.) 2^o (shouting) stop!
 T 1: 1^o keep going 2^o they don't know who they are either 3^o keep going
 T 2: (7)
 B: 1^o blood 2^o hardly worth it. yet, what can you expect (Tense) did you hear?

Russian translation:
 («Ожидаящий в одиночестве, слепой, глухой, вы не знаете где, вы не знаете зачем, руки, которая будет ниспослана для того, чтобы увести вас отсюда, куда-нибудь, где, возможно, будет еще хуже», АНГЛ.)
 «всего лишь небольшого убийства» (Just a small murder, АНГЛ.), «крови» (blood, АНГЛ.)

Рис. 20. Л. Берิโอ «Симфония». III часть. 2-й раздел: «разработка».

Вербальные мотивы *keep going*, *did you hear*, *stop* многократно повторяются по принципу имитации в хоровых партиях⁴⁴¹.

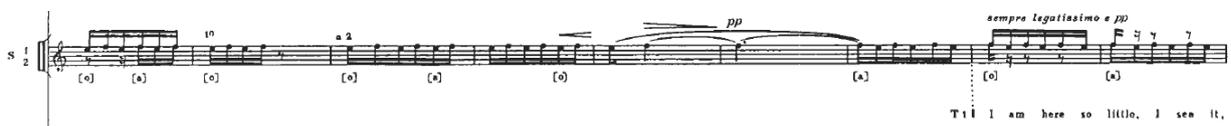
Расщепление линии соло, читающей текст, на отдельные имитационно повторяемые в разных голосах вербальные мотивы – прием, отмеченный нами в отношении работы композитора с текстом книги К. Леви-Стросса – типично для кульминационных эпизодов третьей части «Симфонии». Показательны при этом и характеристики голоса – *shouting* (кричаще, англ.), *tense* (напряженно, англ.), *fearful* (испуганно, англ.), *very harsh* (очень резко, англ.), *frantic* (неустово, англ.) – знаменующие собой высокую степень напряженности, взволнованности в намеренно резком звучании голосов хористов, произносящих отдельные вербальные мотивы на английском и немецком языках. Все это сопровождается крещендо в оркестре, выраженным с помощью имманентно музыкальных средств: повышение тесситур во взлетающих вверх коротких пассажах, ритмическое остинато, быстрый темп.

⁴⁴¹ Исследователи рассматривают этот эпизод как цитату 4 сцены из III акта «Воццека» А. Берга (См. Hicks M. Text, music and meaning in the Third movement of Berio's «Sinfonia». P. 199 – 224; Коробова А. Г. Диспозиция вербального текста в третьей части Симфонии Л. Берิโอ (составление, перевод с английского и примечания). С. 129 – 141.

Рассматриваемый кульминационный эпизод обнаруживает общие черты с некоторыми эпизодами «Темы. Приношения Джойсу», «Laborintus II», а также первой части «Симфонии». Напомним, что ритмичное повторение в остальных голосах отдельных мотивов, вычлененных из основной тематической линии в сочетании с постепенным повышением регистра разговорного голоса солистки, ускорением темпа речи было отмечено нами в одном из кульминационных эпизодов «Темы. Приношения Джойсу». Оstinатное повторение отдельных слов и последовательностей слов в сочетании с ускорением темпа речи, взволнованным и драматично напряженным звучанием голосов отличает кульминационный эпизод первой части «Симфонии». Названный комплекс музыкально-выразительных средств действует и в одном из эпизодов «Laborintus II» (см. скандирование словосочетания «*with usura*») ⁴⁴².

Характерно то, что все названные эпизоды отмечены драматической образностью, акцентируемой в канве повествования. Так, «герой, лишенный пищи и матери», «затонувшее дерево» упоминается в эпизоде первой части. Вербальный мотив «натянутой резинки» (*rebound of garter*, англ.), раскрывающий свои смысловые значения в контексте агрессивной образности (связываясь в романе, в частности, с образом войны), разрабатывается в упомянутом эпизоде «Темы. Приношения Джойсу». Драматическая образность получает выражение в настойчивом повторении словосочетания «*with usura*», восходящего к видениям дантевского ада в «Laborintus II». Драматический образно-эмоциональный подтекст очевиден и в рассматриваемом эпизоде третьей части. Все эти эпизоды, таким образом, выполняют функцию драматической кульминации в общем плане музыкально-вербальной композиции.

Переход к заключительному разделу третьей части отмечен замедлением темпа речи, успокоением эмоционального фона солистов (Рис. 21).



⁴⁴² *Стяжательство* (ит.) – один из семи смертных грехов в христианстве.

S 1
2
(1) [o] [o] [o] [o] [o] [o] [o] [o]

T 1 2
10 I feel it round me it enfolds me, it covers me, if only this voice would stop, for a second, it would seem long to me, a second of silence

1 I would listen, I'd know if it was going to start again it's late now, and he is still talking incessantly, any old thing, repetition after repetition, talking
2 of silence I would listen, I'd know if it was going to start again or if it was stilled for ever what would I know it with, I'd know.

1 unceasingly, in yourself, outside yourself [It's late now, he shall never hear again
2 And I'd keep on listening

T the lowing cattle, the rush of the stream. In a chamber, dimensions unknown, I do not more and never shall again on long road or short. The fact is I trouble no one. But I did. And after each group disintegration, the name of Majakowsky hangs in the clean air.

Рис. 21. Л. Берิโอ «Симфония». III часть. 2-й раздел: «разработка».

Рассматриваемый эпизод можно расценивать и как некую каденцию — постепенно замедляющееся повторение секунды $e - f$ в оркестре и в партиях сопрано сопровождает повторы вербальных мотивов в речитирующих партиях первого и второго тенора, отмеченных преимущественно нисходящей интонацией разговорного голоса: «*It's late now*»,⁴⁴³ «*to start again*», «*repetition*» («*repetition after repetition*»),⁴⁴⁴ «*I would listen*»,⁴⁴⁵ *yourself* («*inside yourself outside yourself*»)⁴⁴⁶. Впечатление повторов на основе коротких вербальных мотивов создается и благодаря перечислению глаголов в начале эпизода, характеризующих слуховые ощущения главного героя: «*I am here so little, I see it, I feel it round me it enfolds me, it covers me*» («*Я, такой маленький, вижу, как это окружает, обволакивает, накрывает меня*», англ.). В целом смысловое содержание этого эпизода можно определить как мольбу о тишине, прекращении шума (см. «*If only this voice would stop, for a second, it would seem long to me, a second of silence*» — «*Если бы только этот голос стих на мгновение, секунда тишины показалась бы мне вечностью*», англ.).

⁴⁴³ Уже поздно (англ.)

⁴⁴⁴ Репетиция за репетицией (англ.).

⁴⁴⁵ Я бы послушал (англ.).

⁴⁴⁶ Внутри, снаружи (англ.)

Наряду с повторами на основе грамматических оборотов, в построении эпизода задействуется и фонический потенциал звучащего слова. Так, избыток свистящей *S*, в целом характерное для всего эпизода, наиболее сконцентрировано в средней части эпизода на взлете крещендирующей волны в партии тенора (см. *listen, silence, stop, talking incessantly, inside yourself, outside yourself*). Подобный прием напоминает аналогичное использование звука *S* в «каденционных» построениях «Темы. Приношения Джойсу»⁴⁴⁷.

Упоминание имени Маяковского (*The name of Majakovsky*)⁴⁴⁸ служит своеобразным водоразделом, обозначающим начало нового раздела музыкально-вербальной композиции – «репризы-коды». Скандированные выкрики хора, лежащие в основе динамического крещендо, подводят к кульминационному эпизоду – звучащей в партии тенора вербальной последовательности (Рис. 22).

S 2 | la mer, la mer toujours recommencée

T 1 | And when they ask, why all this, it is not easy to find an answer. For, when we find ourselves, face to face, now, here, and they remind us that all this can't stop the wars,

(hard)
A 1 | say it again, louder!

T 1 | can't make the young older or lower the price of bread

(desperate)
T 1 | it can't stop the wars, can't make the old younger, or lower the price of bread, can't erase solitude or dull the tread outside the door, we can only nod, yes, it's true.

⁴⁴⁷ Нами были отмечены, в частности, своеобразные органые пункты в заключении этой электроакустической композиции на основе многократно повторяемой *S*.

⁴⁴⁸ Имя Маяковского, так же, как и следующий за ним текст, интегрировано в основной вербальный текст из романа Беккета посредством использования английского языка.

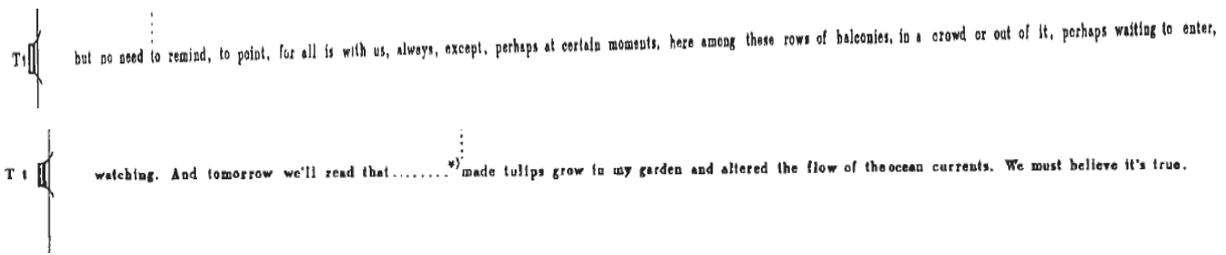


Рис. 22. Л. Берио «Симфония». III часть. 2-й раздел: «разработка».

Вербальные мотивы – *when, now*, а также видоизмененный мотив *I, say I* – звучат на этот раз в контексте целостных вербальных последовательностей⁴⁴⁹ (Схема 19).

«*And when they ask, why all this, it is not easy to find an answer*» («И когда они спрашивают, зачем все это, нелегко найти ответ», англ.), «*For, when we find ourselves, face to face, now, here...*» («Ибо, когда мы оказываемся лицом к лицу, здесь...», англ.), «*I say it again, louder!*» («Я повторю это еще раз, громче!», англ.).

Схема 19. Действие принципа повтора в заключительном разделе III части «Симфонии» Л. Берио.

Иными словами, ключевые вербальные мотивы из начального фрагмента романа Беккета, многократно используемые ранее в эпизодах вербально-полифонической «разработки», оказываются зашифрованными в целостной вербальной последовательности. Они получают выражение в контексте вечных вопросов бытия, имеющих отношение как к судьбам человечества, так и к вопросам повседневной жизни. Показательно в этом смысле продолжение вербальной последовательности, включающее ранее используемое слово *stop*, как составляющую словосочетания *stop the wars*: «*...and they remind us that all this can't stop the wars, can't make the young older or lower the price of bread*» (...и они

⁴⁴⁹ Повторяющиеся ключевые мотивы из начального фрагмента Беккета подчеркнуты в примере сплошной линией.

напоминают нам, что все это не может прекратить войны, сделать молодого старше или ниже цены на хлеб», англ.).

С точки зрения приемов вербальной драматургии отметим то, что повторное исполнение тенором вербальной последовательности (начиная со слов «*It can't stop the wars*») с некоторыми изменениями (используется выражение «*can't make the old younger*»⁴⁵⁰ вместо «*can't make the young older*»⁴⁵¹) подчеркнуто акцентами, динамикой, ускорением темпа. В тексте партитуры композитором выписаны ремарки, характеризующие эмоциональное состояние исполнителя, читающего текст: *desperate* (отчаянно, англ.), *hard* (жестко, англ.). Таким образом, используется прием, примененный ранее в отношении последовательности *waiting alone, blind, deaf*, также звучащей во второй раз более драматично, что достигается посредством изменения динамических, темповых характеристик речи.

В рассматриваемом эпизоде можно распознать другие смысловые мотивы из начального фрагмента романа Беккета «Безымянный». Так *Unbelieving* (Неверующий, англ.) трансформируется в мотив «веры»: «*We must believe it's true*» («мы должны верить, что это правда», англ.). Мотив вопроса (*questions, hypotheses*)⁴⁵² звучит как «*And when they ask, why all this, it is not easy to find an answer*» («И когда они спрашивают, зачем все это, нелегко найти ответ», англ.) в контексте поисков ответов на вопросы.

В заключительном разделе третьей части «Симфонии» появляется и начальный фрагмент из романа Беккета в своем наиболее целостном виде (Схема 20).

«Unquestioning. But it can't go on. It, say it, not knowing what. It's getting late. Where now? When now? I have a present for you. Keep going, page after page. Keep going, going on, call that going, call that on. But wait»⁴⁵³.

⁴⁵⁰ «Это не может сделать старого моложе» (англ.).

⁴⁵¹ «Это не может сделать молодого старше» (англ.).

⁴⁵² Вопросы, гипотезы (англ.).

⁴⁵³ «Вопросов не задавать. Но здесь должно быть что-то еще. Иначе это было бы совершенно безнадежно. Но все и так безнадежно. Вопросов не задавать. Но так не может продолжаться. Все, предположим, все, не зная»

Схема 20. Действие принципа повтора вербальных мотивов в заключительном разделе III части «Симфонии» Л. Берио.

Этот фрагмент дополнен цитатой текста, следующего далее в романном повествовании: «*There must be something else. Otherwise it would be quite hopeless. But it is quite hopeless*» («Должны быть и другие средства, иначе все окажется безнадежным. Но все и так безнадежно»). Обе эти цитаты оказываются вплетенными в речь тенора в следующем эпизоде⁴⁵⁴ (Рис. 23).

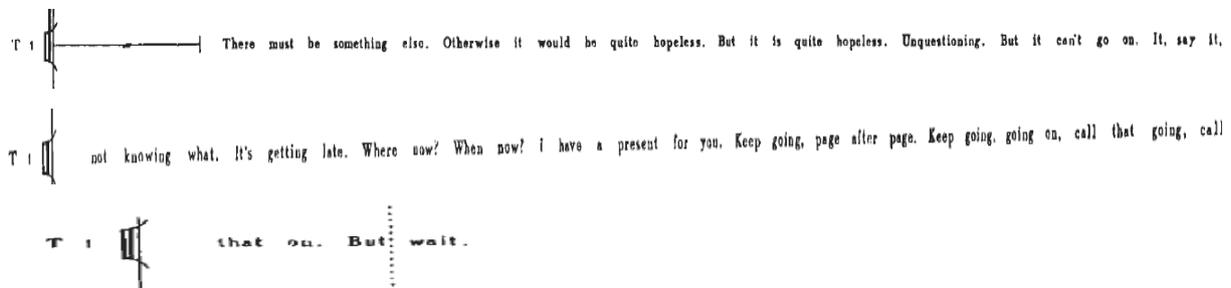


Рис. 23. Л. Берио «Симфония». III часть. 3-й раздел: «реприза».

Присутствуют и мотивы *It's getting late* (звучащего ранее как *It's late now*), *I say, I, I say it*, так же, как и в предыдущих двух эпизодах многократно повторяющиеся в речи тенора.

Таким образом, наиболее целостное звучание начального фрагмента из романа Беккета подготовлено целым комплексом ранее используемых вербальных мотивов. При этом Берио отдает предпочтение свободному алеаторному порядку последования цитат, не соблюдающему порядок, заключенный в текстовом оригинале.

С точки зрения используемого комплекса выразительных средств отметим, что, как и в ранее рассмотренных эпизодах «Симфонии», мотивы *Where now? When now?* звучат на пике кульминации в речитирующем голосе тенора,

что. Уже поздно. Куда сейчас? Когда сейчас? У меня есть для тебя подарок. Только не останавливаться, страница за страницей. Только не останавливаться, двигаться дальше, назовем это движением, назовем это движением дальше. Но подожди» (англ.).

⁴⁵⁴ Повторяющиеся ключевые мотивы из начального фрагмента Беккета подчеркнуты в примере сплошной линией.

сопровождаясь ускорением темпа речи, эмоциональной взволнованностью. Начиная со слов *Keep going* происходит постепенное успокоение, выраженное в замедлении темпа речи, нисходящей интонации голоса.

Перечисление имен певцов – исполнителей хоровых партий⁴⁵⁵ – приводит к последнему разделу музыкально-вербальной композиции – «коде-послесловию», в которой сконцентрированы смысловые мотивы смерти, воскресения, окончания представления⁴⁵⁶ (Рис. 24).

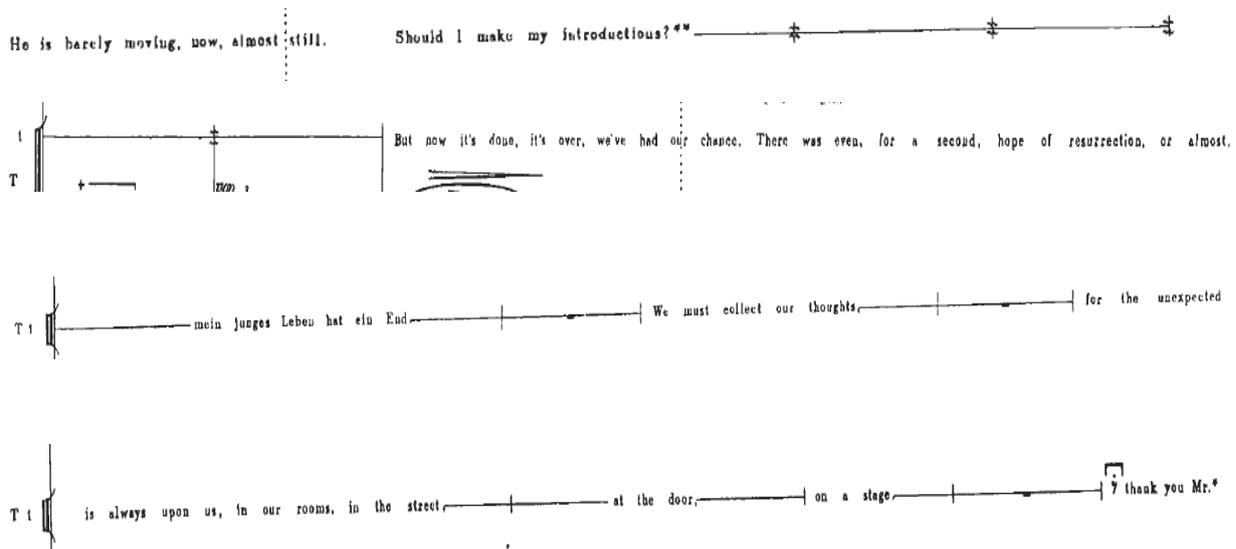


Рис. 24. Л. Берิโอ «Симфония». III часть. 4-й раздел: «кода».

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

В макро-плане всей «Симфонии» пятая часть выполняет функцию синтетической репризы-коды, объединяющей ранее используемые элементы, почерпнутые в двух основных литературных источниках «Симфонии» – книге Леви-Стросса «Сырое и приготовленное» и романе Беккета «Безымянный». Наиболее полно представлены в ней вербальные мотивы из первой, третьей и

⁴⁵⁵ После слов «*Should I make my introductions?*» звучат имена остальных семерых певцов – исполнителей хоровых партий в 8-голосной «Симфонии» согласно ремарке композитора в партитуре.

⁴⁵⁶ См. «*the hope of resurrection*» («надежда на воскресение», англ.), «*mein junges Leben hat ein End*» («моя юная жизнь имеет свой конец», нем.).

четвертой части. При этом основополагающую роль играет текст книги Клода Леви-Стросса.

В отличие от начала первой части, в начале пятой части одновременно звучат не отдельные слова-лейтмотивы, но целостные фразы, рифмующиеся короткими повторяемыми вербальными мотивами (Рис. 25).

Рис. 25. Л. Берно «Симфония». V часть. 1-й раздел: экспозиция.

Вербальная последовательность *Rose de sang* в партии первого тенора сочетается с фразами, произносимыми разговорным голосом в остальных партиях хора: «*il y avait une fois un jeune garçon*» («как-то раз молодой юноша»),⁴⁵⁷ «*Listen now, are you going already*» («Послушай, ты уже уходишь»), «*Let me see your face once more*» («Позволь мне увидеть твое лицо еще раз»)⁴⁵⁸.

⁴⁵⁷ Начало мифа М1 из «Сырого и приготовленного».

⁴⁵⁸ Цитаты из романа С. Беккета «Безымянный».

С точки зрения принципов организации вербального текста в рассматриваемом эпизоде можно говорить о подобию вербального контрапункта, воссоздаваемого исключительно средствами произносимого слова: целостные фразы на французском и английском языках дробятся на короткие мотивы, такие как *where now* (*где сейчас*), *who now* (*кто сейчас*), *and now* (*и сейчас*), *voilà* (*вот*), *il y avait une fois* (*однажды*), *jeune garçon* (*молодой юноша*), *qui suivit sa mère* (*который шел за своей матерью*). Каждый из мотивов многократно повторяется, создается, таким образом, эффект мультиполярного эхо, что подчеркивается пространственным расположением голосов. При этом только один мотив становится наиболее слышимым в тот или иной момент звучания. Так, многократное повторение практически во всех хоровых партиях слова *voilà* (оно говорится как обычным разговорным голосом, так и шепотом), сочетающееся с *Listen, Rose de sang*, сменяется *where now?* в начале эпизода. Далее наиболее слышимыми становятся мотивы *jeune garçon qui suivit sa mère*, накладывающиеся на мотивы *where now, and now, who now?, let me see your face once more*.

Подобный прием дробления на мотивы, их повторения и одновременного наложения уже был неоднократно отмечен ранее в отношении принципов работы композитора с вербальным текстом из книги Леви-Стросса, читаемым хористами (см. анализ первой части «Симфонии»). Многообразно используются при этом экспрессивные возможности звучания разговорного голоса – текстовые фрагменты произносятся как обычным разговорным голосом, так и шепотом (что дает особый выразительный эффект в сочетании с многократно используемой свистящей *s*).

Одновременное сочетание вербальных последовательностей-цитат древних мифов, заимствованных композитором из книги К. Леви-Стросса (так же, как и в экспозиционном разделе первой части), сопоставимо с наложением множества фрагментов романа С. Беккета, словосочетаний на французском и немецком языках в начале третьей части «Симфонии». В свою очередь, как фрагменты мифического повествования, так и фрагменты романа Беккета сравнимы с чередой фундаментальных тем, персонажей и событий, заключенных, согласно

словам самого Берлио, в начальном фрагменте главы «Сирены», который послужил основой для электроакустической композиции «Тема. Приношение Джойсу». Композитор замечает по этому поводу: «Это (неполное) начало главы представляет собой своего рода увертюру, экспозицию тем, которая предшествует настоящей композиции главы. В скоплении звуков, посредством которых охарактеризованы персонажи и события, автор выбирает серию фундаментальных тем и изолирует их из контекста в последовательности лейтмотивов, лишенных как связей между собой, так и дискурсивного значения»⁴⁵⁹. Так же, как и «Тема» из «Приношения Джойсу», экспозиционный раздел первой и третьей частей «Симфонии», начало пятой части «Симфонии» может быть охарактеризовано как «серия фундаментальных тем, изолированных из контекста в последовательности лейтмотивов», экспозиция основных мотивов повествования.

В начале пятой части представлены и центральные образы-мотивы из первой (*il y avait une fois, appel bruyant*⁴⁶⁰) и четвертой части – (*rose de sang*,⁴⁶¹ *appel bruyant*). Так, звучание фразы *Rose de sang* в партии первого тенора (см. вышеприведенный пример) сменяется вербальными последовательностями *appel bruyant*, *Il y avait une fois* в унисонном звучании хора.

В отношении последовательностей *rose de sang*, *appel bruyant* отметим тот факт, что в первой части «Симфонии» используется только многократно повторяемое в партиях хора слово *sang* (см. кульминационный эпизод первой части), так же, как и слово *appel*. Таким образом, в крупном плане «Симфонии» можно говорить о принципе постепенного формирования структурно оформленных вербальных последовательностей. Словосочетания *rose de sang*

⁴⁵⁹ Berio L. Poésie et musique. См. также Прил. А, 149.

⁴⁶⁰ Напомним, что эти мотивы звучат и в «экспозиционном» разделе первой части «Симфонии».

⁴⁶¹ Эту вербальную последовательность, используемую ранее в четвертой части «Симфонии», можно рассматривать как трансформацию мотива крови из мифического повествования в контексте стихотворения «Красная розочка», используемого в четвертой части Второй симфонии Г. Малера. Таким образом, принцип объединения разных ситуативных контекстов на основе одного и того же смыслового мотива (в данном случае, мотива крови) выносятся Берлио за рамки книги Леви-Стросса. Этот принцип играет важнейшую роль в объединении текстов XX века с текстами древних мифов и легенд.

Отметим также тот факт, что в первой части «Симфонии» используется лишь многократно повторяемое в партиях хора слово *sang* (см. кульминационный эпизод первой части), так же, как и слово *appel*. Таким образом, на протяжении всей «Симфонии» можно говорить о принципе постепенного формирования структурно оформленных вербальных последовательностей. Фразы «*Rose de sang*», «*Appel bruyant*» в целостном виде появляются лишь в четвертой и пятой части, предвосхищаясь в первой части посредством многократного повторения ключевых слов – *sang* и *appel*.

части значительна динамизирована по сравнению с аналогичным разделом первой части: в ней ярко выражена тенденция усложнения хоровой фактуры в сочетании множества тематических вербальных планов.

Следующий – «разработочный» – раздел пятой части «Симфонии» простирается от D до J. В музыкальном плане этот раздел формы основывается на постепенной кристаллизации интонаций темы-символа *O King* из второй части «Симфонии» в партиях хора и оркестра⁴⁶³. В плане музыкально-вербальной композиции – на постепенном утверждении образа-мотива «героя» (Рис. 27).

The image displays a complex musical score for Luciano Berio's *Sinfonia*, specifically the section from D to J. It features multiple staves for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts. The score is annotated with dynamic markings such as *ff*, *p*, *pp*, and *ppp*. The lyrics are presented in both French and English, with phonetic transcriptions in brackets. The French lyrics include: "mais pourtant les thèmes sont là", "feu feu feu r", "pluie douce", "sang", "doux appel doux ap", "Partiel ou provisoire, ce dernier commentaire n'est pas convaincant.", "bois pour-ri bois", "douce pluie douce", "mais pourtant, mais pourtant, mais pourtant les thèmes sont là, qui affirment la priorité", "listen, let me see your face once more.", "peuhoidarboispour-ri appel bru-yant ap-pel bru-yant". The English lyrics include: "where now? Keep going". The score is marked with a large number '4' at the bottom center of the first system.

⁴⁶³ По признанию самого композитора, «вторая часть Симфонии – это дань памяти Мартина Лютера Кинга». Звучание темы «O King» во второй части сопровождается «последовательным воспроизведением из звуков-составляющих полного имени темнокожего мученика» (см. аннотацию Лючано Берико к «Симфонии». Berio L. *Sinfonia* (author's note) [Electronic source] // Centro Studi Luciano Berio. URL: <http://www.lucianoberio.org/sinfonia-authors-note?1683069894=1> (accessed 20.02.2021) См. также Прил. А, 150).

Согласно мнению Д. Осмонда-Смита, «Сердце пятой части – музыкальная тема *O King*. Эта тема служит скрепляющим остовом для множества других используемых элементов» (Osmond-Smith D. *Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. P. 76. См. также Прил. А, 151).

Partout, ailleurs, les thèmes inversent la valeur de leur termes selon qu'il s'agit de retarder la mort ou d'assurer la résurrection

Avant de terminer d'une façon provisoirement définitive (à Vienne on dit "définitivement provisoire") il faudrait résoudre quelque contradiction

Рис. 27. Л. Берно «Симфония». V часть. 2-й раздел: «разработка».

Вышеприведенный эпизод представляет собой неточную реминисценцию кульминационного эпизода первой части в имитационном проведении мотивов, многократно усложненном в условиях развитой хоровой фактуры. Вербальные мотивы распределяются между восемью самостоятельными голосами вместо разделения на два основных плана – солирующего голоса и вторящей ему хоровой массы остальных семи голосов, исполняющих одну партию. Эти мотивы интонируются на оstinato повторяемом звуке определенной высоты в отличие от их скандирования на звуке неопределенной высоты в кульминационном эпизоде первой части «Симфонии». Аналогично кульминационному эпизоду первой части, приведенный эпизод основывается на вербальных последовательностях *bois pourri*, *arbre résorbé*, *eau céleste*, *pluie orageuse de la saison de pluies*. Подобно тому как использование названных целостных вербальных последовательностей предваряется в кульминационном эпизоде первой части многократным повторением мотива *sang*, слово *sang* повторяется в партиях тенора, сопрано и альтов, сочетаясь с мотивами *doux appel* и *appel bruyant* в начале «разработочного» эпизода пятой части.

Подобное наложение вербальных мотивов концентрирует важные образно-смысловые параллели. В качестве одной из допустимых аналитических трактовок представляется возможным рассматривать мотивы *призыва* (*doux appel appel*

bruyant), *крови* (*sang*) как в контексте мифического повествования, так и в связи с образом Мартина Лютера Кинга. Эта мысль подтверждается тем, что названные вербальные мотивы сочетаются в музыкальном плане с темой-символом «O King» из второй части «Симфонии».

Как и в предыдущих эпизодах пятой части, сложная хоровая вертикаль воссоздается на основе звонких вокализированных согласных (*pluie orageuse, bois dur, arbre résorbé*), свистящей *S* (*eau céleste, sang*), будучи усложненной многократными имитациями вербальных мотивов в разных голосах.

Вербальные последовательности *un fils privé de nourriture, un fils privé de mère*, звучащие в заключении кульминационного эпизода первой части «Симфонии», появляются и в продолжении рассматриваемого эпизода пятой части (Рис. 28).

The image displays a musical score for a choral ensemble, consisting of two systems of staves. The first system includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), each with two staves (1 and 2). The piano accompaniment is shown below the vocal parts. The lyrics are in French and include: "un fils un fils un fils un fils un fils un fils pri", "vé de nour-ri-tu-re pri vé un fils", and "vé de nour-ri-tu-re pri vé un fils". The score features various musical notations, including dynamics (p, f, ff), articulation (accents), and phrasing slurs. The second system continues the vocal and piano parts, with lyrics: "vé de nour-ri-tu-re pri vé un fils", "vé de nour-ri-tu-re pri vé un fils", and "vé de nour-ri-tu-re pri vé un fils".

1
S un fils un fils pri - vé

2
[i] [e] [i] [e]

1
A les thèmes qui affirment la priorité

2
[i] [t.k...] [e] [i] [f.t...]

1
T un

2
[i] [t.k...] [e] [i] mais pourtant les thèmes sont là, qui affirment

1
B un

2
[i] [t.k...] [e] [i] [p]

1
S de mè - re de mè - re

2
[i] un fils pri - vé

1
A un fils pri - vé de mè - re

2
[i] les thèmes qui affirment la priorité de la discontinuité universelle des thèmes sur la continuité de

1
T fils

2
[i] [e] [i] [e]

1
B fils

2
[i] [e] [i] [e]

S 1 de mè - re [7] [e]

S 2 un fils pri - vé de mè - re [7] [e]

1
A de mè - re [7] [e]

2
[i] un fils pri - vé de mè - re [7] [e]

1
T (culm) [t:] [t:] [t:] il y avait, il y avait, il y avait une fois, un jeune, un jeune garçon qui suivit sa mère en

2
[t:] [t:] [t:] sur la continuité de l'organisation, de l'organisation interne à chacun cachette, la surprit et la viola.

1
B (with anxiety) [t:] [t:] [t:] il y avait une fois un indien marié, père de plusieurs fils adultes à

2
[t:] [t:] [t:] sur la continuité de l'organisation interne à chacun l'exception du dernier né qui s'appelait Asaré.

Рис. 28. Л. Берно «Симфония». V часть. 2-й раздел: «разработка».

В заключении рассматриваемого раздела пятой части «Симфонии» звучит мотив «убитого героя» подобно тому как этот мотив заключает ранее

1 S [i] [e] [o] hé - ros hé - ros
 2 [i] [e] [o] [r] [e] [r] [e] [o] [t. k...]

1 A [i] [e] [o] [r] [e] [o] [t. k...]
 2 [i] [e] [o] [o] [o]

1 T [i] [e] [r] [e] [o]
 2 [i] [e] [r] [e] [r]

1 B un: les crocodile. A se demande les oiseaux plus le dissimulent sous un tas
 2 [e] un: les âmes (y) la grand-mère lui recommande d'obtenir l'aide de l'oiseau moucho

1 S ros [i] [e] hé - ros
 2 [o] [i] [e] [o] [y] [r]

1 A [e] [i] [r] [o] [y] [r]
 2 [e] [i] [r]

Trois: Asaré se cache sous les épluchures des gousses de yatoba. Quatre:

1 (y) deux: Il lui échappe grâce aux perroquets qui consentent à le cacher sous la paille
 2 [f]

1 d'écources [f]
 2 [f]

deux: l'animal secourait cette fois la colombe au vol rapide. Trois: il est aidé par la grande sauterelle, dont le vol est plus

1 S hé - ros hé - ros
 2 [e] [f] hé - ros hé - ros

1 A [r] [e] [f] hé - ros hé - ros
 2 [e] [f] hé - ros hé - ros

au beau milieu du fleuve il rencontre un crocodile né d'une multitude de lézards qu'il avait lui-même tués pendant le voyage, et que les eaux grossissantes ont entraînés. Cinq:

1 S tu - é [t-] an jeune qui couchait en plein
 2 tu - é [t-]

1 A tu - é [t-]
 2 Peu après, on les voit apparaître dans le ciel tout propres et rênoués sous l'apparence des sept étoiles des Pléiades. Assez

1 T [i] [i] Six: Asaré arrive enfin chez son oncle qui attend le crocodile de pied ferme et l'inoué de son fluide
 2 [i] [i] [i] Listen

1 B poumons qui suraigent sous forme de plantes aquatiques dont les feuilles dit-on ressemblent à poumons. Six: la grand-mère ne sait trop comment parler à ce nouveau danger, mais elle remet à son petit fils un bâton magique non, pas ça

Рис. 29. Л. Берно «Симфония». V часть. 2-й раздел: «разработка».

Вступление вербального лейтмотива *héros* подготовлено в пятой части комплексом вербальных лейтмотивов из книги Леви-Стросса, широко используемых в первой части «Симфонии». Устанавливается, таким образом, смысловая арка с первой частью, репрезентирующей образ героя мифического повествования. Одновременно это словосочетание можно рассматривать в контексте образа трагически погибшего героя современности – Мартина Лютера Кинга⁴⁶⁶.

Так же как кульминационный эпизод первой части «Симфонии» сменяется оркестровым эпизодом, основанным на использовании восходящих и нисходящих пассажей, использование общих форм движения в оркестре, разложение структурно оформленных вербальных единиц на составляющие их фонемы и слоги знаменует собой начало «коды» в пятой части (Рис. 30).

The image shows a musical score for Luciano Berio's *Sinfonia*, featuring vocal parts and phonetic annotations. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a corresponding phonetic transcription below it. The phonetic transcriptions use square brackets to denote phonemes and asterisks to indicate specific phonetic features. The vocal parts are labeled S (Soprano), A (Alto), T 1 (Tenor 1), and B 1 (Bass 1). The lyrics are in French and English. The phonetic annotations include: [t] [p] [d]*, [t] [g] [t], [p] [d] [g] [t] [t] [t] [d] [g], [d] [b] [d] [g] [t] [b], [t] [g], [t]*, [t] [p] [t] [t] [t] /tal/ [a] [b] [d] [g] [t] [b] [g], [d]*, [t] [g] [t], [b] [g] [t], [d] [p] [t]*, [t].

⁴⁶⁶ Дополнительным обоснованием такой интерпретации служит тот факт, что мотивы «убитого героя», «кровавой розы» рассматриваются Д. Осмондом-Смитом как в контексте мифического повествования, так и в контексте трагической судьбы героя современности – Мартина Лютера Кинга. Исследователь отмечает: «Фрагменты, заимствованные Беро из «Сырого и приготовленного» Леви-Стросса в качестве текстовой основы первой и пятой частей, относятся к мифам о происхождении воды. Из этих текстов композитор извлекает образ «убитого героя», который появляется в заключении первой части, одновременно воздавая дань уважения трагически погибшему Мартину Лютеру Кингу» (Osmond-Smith D. *Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. P. 6 – 7. См. также Прил. А, 152). В отношении последовательности *Rose de sang* Д. Осмонд-Смит отмечает: «Эти слова перекликаются со словами из четвертой части симфонии Малера – *O Röschen rot*, – но, в то же время, напоминают об огнестрельных ранениях, убивших Мартина Лютера Кинга и теме крови, пронизывающей всю первую часть» (*Ibid.* P. 74. См. также Прил. А, 153).

Подобная игра смыслов в произведении Беро реализует идею книги Леви-Стросса как объединения образов героев разных мифов на основе одного и того же повторяющегося ситуативного контекста.

A 1 [d] [t] [wa] [wa] [e] [i] ... bon [o] [b] [t] [d] [t] [d] [t]

A 2 | qui est un animal fort lent | la nouvelle qu'ils étaient mortels

T 1 (d) [t] (e) [o] (a) /ta/ (ca) [d] [b](d) (d) [b](d)(t) (d)(b) (t)(d)

T 2 *sempre f* /da/wa/ /i/ /da/ /wa/ [o] /bo/

B 1 [d] [o] /ta/ /ma/ /ca/ [d] [b](d)

B 2 il choisit le caméléon | Voyant cela, l'esprit malin

S 1 [k] [d] [b] (k) [d] (b) [d] (t)(b) (k) [m] (k) [m] (m) [b](d)(k) (m) [d] (k)

S 2 | mais ils finirent par se résigner

A 1 [k] [d] [b] [d] (t) [b] (k) (k) [m] [d](m) [k] (m) [d] [k]

T 1 (b) [d](b) (k) [d] (k) [d] [k] (d)(t) [b] (m) [d] Solo (d)[k] [b] [d] [k] [e] /ma/

T 2 7 Listen, are you going?

B 1 (d)(b) [k] [d] [k] (d) [k] [b] (d) [k] (d)(t) (m) [d] (d)[k] [b] (d)[k] [b] /da/ /da/ go you

B 2 qu'ils étaient mortels | 7 Cela ne leur plut pas énormément

S 1 (t) (t)(b) [d] (b)(k) [d] (k) [d] [p] (o) (a) /spe/ /do/

S 2 tant bien que mal (d) [b] (u) (d)(k) [d] [t] (a) /spe/ /do/

A 1 [d] [t] (t) (b)(k) [d] [k] [k] [d] (b)(m) [d]

A 2 Et l'esprit créateur n'y pouvait plus rien

T 1 /si/ /ta/ /i/ [m] [d] (d) [k] [d] [b] [d] [k]

T 2 7 Let me see your face once more

B 1 /ma/(k)(m) [d] [k] [m] [d] (k) [d] [b] [d] [k]

B 2 Alors, alors, pour consoler les hommes, il créa un esprit spécial.

S 1 (a) [o] (u) /pa/ [o] (a) /ta/ /da/ *(sempre f)* [d] [p](d) [p] (b)(d)(k)

S 2 [o] (a) [o] *(sempre f)* [d] [p](d) [p] (b)(d)(k)

A 2 *(sempre f)* [d] [p](d) [p] [d] (m) (b)(d)(k)

T 1 *(sempre f)* [p] [d] [k] [d] [m]

B 1 *(sempre f)* [d] [k] [d] [m]

B 2 dout le rôle était | de leur apporter | de leur apporter... *(sempre f)* [d] [k] [d] [m]

Рис. 30. Л. Берно «Симфония». V часть. 3-й раздел: «кода».

В отличие от «кодового» раздела первой части – исключительно оркестрового – характерным является использование вербального текста в аналогичном разделе пятой части «Симфонии»: мотивы из романа Беккета *Listen, Are you going already, Let me see your face once more* сочетаются с мотивами из мифа о творении из книги Леви-Стросса, акцентирующими идею смертности человека (см. мотивы *Que les hommes étaient immortels*⁴⁶⁷, *La nouvelle qu'ils étaient mortels*⁴⁶⁸, *l'esprit malin alla porter la nouvelle aux hommes la nouvelle*⁴⁶⁹, *la nouvelle qu'ils étaient mortels*⁴⁷⁰, *Et l'esprit createur me pouvait plus rien*⁴⁷¹, *Alors pour consoler les hommes il crea un esprit spécial don't le rôle était de leur apporter...*⁴⁷²). Напомним, что мотивы смерти и воскресения звучат и в заключении третьей части «Симфонии» (см. *There was even, for a second, hope of resurrection, or*

⁴⁶⁷ «О том, что люди были бессмертны» (фр.) – преобразованная Берлио вербальная последовательность, открывающая М 76. Чипайа: короткая жизнь: «Демииург намеревался сделать людей бессмертными» (Леви-Стросс К. Мифология. Том I. Сырое и приготовленное, С. 150).

⁴⁶⁸ *Известие о том, что они смертны* (фр.). По мнению М. Хипа, эта вербальная последовательность происходит из мифа Банту о духе творения, в котором злой дух приходит к человеку, чтобы сказать ему о том, что он смертен: «Осмонд-Смит справедливо утверждает, что этот миф никак не связан с “Мифологиями” Леви-Стросса. Как показало проведенное исследование, он происходит из мифа Банту, но у меня не получилось найти точный вариант, который использует Берлио. Поэтому я предполагаю, что Берлио взял миф Банту в качестве основы и изменил его для своих собственных целей, предоставив аудитории решать, что именно творческий дух дал человеку в качестве утешения» (Heар M. Keep going: narrative continuity in Luciano Berio's *Sinfonia* and Dillinger: an *American oratorio*. PhD, Pittsburgh, 2012. P. 98. См. также Прил. А, 154).

Одновременно приведенная вербальная последовательность перекликается с мифом М76 Чипайа: короткая жизнь из книги Леви-Стросса «Сырое и приготовленное» (см. ранее приведенную цитату из книги «Сырое и приготовленное»). Таким образом, подобно тому как имя Маяковского было интегрировано в вербальный текст романа Беккета в третьей части «Симфонии», миф Банту ассимилируется с мифом из «Сырого и приготовленного» на основе использования французского языка, а также общей для обоих мифов идеи о вечной жизни, обещанной духом творения или демииургом.

⁴⁶⁹ *Злой дух принес людям известие* (фр.), миф Банту (здесь и далее см. ссылку на миф Банту в исследовании М. Хипа, приведенную на с. 203 диссертации).

⁴⁷⁰ *Известие о том, что они смертны* (фр.), миф Банту.

⁴⁷¹ *И творческий дух ничего более не мог сделать* (фр.), миф Банту.

⁴⁷² *Итак, чтобы утешить людей, он создал особого духа, чья роль состояла в том, чтобы принести им...* (фр.). В мифе Банту, согласно исследованию М. Хипа, «Творец посылает к человеку другого духа, который дает ему что-то в утешение, но сюжетная нить повествования постепенно теряется» (Heар M. Keep going: narrative continuity in Luciano Berio's *Sinfonia* and Dillinger: an *American oratorio*, P. 108. См. также Прил. А, 155).

Отметим, что, подобно тому, как теряется нить повествования в мифе Банту о творении, в «Симфонии» остается некая недосказанность: последний цитируемый фрагмент мифа Банту («*de leur apporter*» – «чтобы принести им», фр.) завершается многоточием (см. Рис. 29). Предположительно, здесь имеется в виду один из важнейших образно-смысловых мотивов «Симфонии» – слово «воскресение», не произнесенное солистами, как будто остается за кадром, а возможность воскресения подразумевается композитором в качестве «утешения», преподнесенного людям в мифе Банту о творении. Таким образом, творчески переработанные Берлио мотивы мифа Банту и МЗ (Боро: после потопа) из книги К. Леви-Стросса объединяются в вербальном тексте «Симфонии».

almost)⁴⁷³. Становится явной, таким образом, аналогия с «кодовым» разделом третьей части.

Подобно тому как словосочетание *héros tué* включает первую часть, звучит оно и в завершении пятой части, сочетаясь с мотивом *périrépéties* из третьей части «Симфонии» (Рис. 31).

The image shows a musical score for the 'Coda' section of the fifth part of 'Symphony' by Luciano Berio. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *p*, and *ppp*. The lyrics are in French and include the phrase "héros tué" repeated in various forms. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 147. The vocal parts are highly synchronized, and the piano accompaniment provides a dense, rhythmic texture.

Рис. 31. Л. Берно «Симфония». V часть. 3-й раздел: «кода».

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

⁴⁷³ Была даже на секунду почти что надежда на воскресение (англ.) – мотив воскресения из ранее цитируемого мифа МЗ.

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». Имитационная «разработка» вербальных мотивов на французском и английском языках в разных голосах (переход вербального мотива из одной хоровой партии в другую) создает множественные пространственные эффекты. Характерной является крещендирующая динамика заключительного эпизода основной части, ведущая от утверждения вербальной последовательности *appel bruyant*⁴⁷⁴ в разных голосах многоголосного целого к утверждению музыкального мотива *O King*, дублируемого оркестром, а также словосочетания *héros tué*.

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 Берлио произведениям искусства мировой художественной культуры (как литературным, так и музыкальным). Последовательность «*doux appel appel bruyant*» раскрывает свое значение в контексте мифа Банту о творении в исследовании М. Хипа. Музыковед поясняет в отношении словесной последовательности, открывающей пятую часть: «Миф, о котором идет речь, повествует о духе творения (или, возможно, о творческом духе), который посылает хамелеона сказать человеку о том, что он награжден вечной жизнью. Злой дух приходит к человеку сказать ему о том, что он смертен, во что он верит, так как дух прибывает раньше хамелеона»⁴⁷⁵.

Именно с вечной жизнью, обещанной добрым духом творения, Хип связывает «оглушительный призыв» («*appel bruyant*»). «Тихий призыв» («*appel doux*») воплощает идею смертности человека, запечатленной в словах злого духа.

⁴⁷⁴ Интересной представляется параллель с достигающей своего апогея темой «шума» в пятой части книги Леви-Стросса «Сырое и приготовленное».

⁴⁷⁵ Hear M. Keep going: narrative continuity in Luciano Berio's *Sinfonia* and Dillinger: an American oratorio. P. 107. См. также Прил. А, 156.

Ученый поясняет в отношении словесной последовательности, открывающей пятую часть: «Здесь есть два оглушительных призыва и два тихих призыва, которые олицетворяют равновесие жизни и смерти»⁴⁷⁶. «Это равновесие, ранее не имевшее места, позволяет говорить о сосредоточенности на идее воскресения, которая может быть выявлена и в отношении других цитат, используемых на протяжении части»⁴⁷⁷ – заключает Хип.

С идеей бессмертия музыковед связывает и последовательность «*nid des âmes*» («убежище душ»), олицетворяющую в мифическом повествовании переход героя через озеро душ и его победу над смертью. Тот факт, что данная словесная последовательность объединяется в одном из эпизодов пятой части с темой-символом из второй части «O King», подтверждает гипотезу возможной смысловой коннотации образа Мартина Лютера Кинга в ореоле значений бессмертия или воскресения. Общественный деятель XX столетия предстает в образе жертвы, мученика, пострадавшего за свои идейные убеждения и в этом качестве отождествляется с убитым героем мифического повествования. Представляется, что типичная для эстетики постмодернизма «игровая» концепция, проявившаяся, в частности, в различных перестановках и комбинациях, составляющих имя Мартина Лютера Кинга фонем и слогов, в отсутствии текста как такового (вплоть до конца второй части), не препятствует подобной трактовке. Многократные смысловые пересечения между мифическим повествованием и образом политического лидера 1960-х годов посредством использования элементов как вербального, так и музыкального ряда подтверждают эту мысль.

Что касается других цитат, связанных с идеей воскресения, особо символическим представляется упоминание М. Хипом Второй симфонии Малера, названной также «Resurrection». В соответствии с программой малеровской симфонии исследователь определяет программу «Симфонии» Берлио как воскресение силой искусства.

⁴⁷⁶ *Ibid.* P. 99. См. также Прил. А, 157.

⁴⁷⁷ *Ibid.* P. 99. См. также Прил. А, 158.

Философский смысл последовательности «*rose de sang appel bruyant*» в контексте Второй симфонии Малера еще более проясняется в исследовании А.С. Рыжинского. Согласно мнению музыковеда, последовательности «*rose de sang*», и «*appel bruyant*» могут быть интерпретированы как скрытые цитаты одного из вербальных мотивов, содержащихся в пятой части симфонии Малера, – «*Der Große Appell*»⁴⁷⁸: «В основу четвертой части положена фраза “*Rose de sang*”, заимствованная из текста четвертой части симфонии № 2 Г. Малера в переводе на французский язык. Использование не оригинальной, а переводной фразы во многом связано с необходимостью создания переключки этого текста с вербальным франкоязычным рядом первой части. В частности, Берно создает имитацию словосочетания К. Леви-Стросса “*appel bruyant*” в близком ему германоязычном названии пятой части Второй симфонии Г. Малера (*Der große Appell*), присоединяемом к словосочетанию “*Rose de sang*”: “*Rose de sang. Appel bruyant*”»⁴⁷⁹.

Смысловое наполнение последовательности «*appel bruyant*» («*оглушительный призыв*») в пятой части «Симфонии» Берно как модификация оригинального немецкоязычного текста симфонии Г. Малера уточняется в словах И.А. Барсовой: «Обратившись к одному из последних вопросов человеческого духа: жизнь – смерть, преходящее – вечное, – Малер воспользовался доступным для всех классическим, веками устоявшимся образом Нового Завета: картиной Страшного Суда, поразившей его воображение»⁴⁸⁰. Исследователь комментирует далее: «Р. Шпехт публикует приписываемую Малеру программу финала, отголоски которой мы действительно находим и в переписке композитора, и в партитуре симфонии. Таково, например, упоминание о “великом призыве” (“*der große Appell*”) <...>»⁴⁸¹. Интересной представляется и христианская подоплека мотива «кровавой розы» во Второй симфонии Малера: Барсова напоминает, что роза является символом Богородицы.

⁴⁷⁸ Последовательность «*Rose de sang*» служила также названием, изначально предпосланным Малером четвертой части. Это название, так же, как и названия остальных частей, было снято в окончательной редакции.

⁴⁷⁹ Рыжинский А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берно: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века. С. 120.

⁴⁸⁰ Барсова И. А. Симфонии Г. Малера. 2-е изд., доп., уточн., испр. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2010. С. 100.

⁴⁸¹ Там же.

Таким образом, 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 Берио посвященной памяти Мартина Лютера Кинга.

Важно то, что не только текстовая составляющая (фраза «*Der Große Appell*»), но и начальный мотив, открывающей финал Второй симфонии Г. Малера, переносится в «Симфонию» Берио. Получает в ней претворение и общая интонационная идея финала малеровской симфонии – в постепенном «просветлении» колорита, достигаемом последовательным включением звуков верхнего отрезка звукоряда (в частности, звуков *f*, *g*, *a* и *h*, лежащих также в основе темы «*O King*»). Данная интонационная идея в Симфонии Малера символизирует вознесение на небеса – основной образ стихотворения «*O Röschen rot*».

Пятая часть «Симфонии» Берио может быть интерпретирована как своеобразный комментарий программы пятой части Второй симфонии Малера, утверждающей идею воскресения и торжества жизни над смертью, одновременно

– мифа о творении, ссылка на который была дана выше. Иными словами, магистральная идея «Симфонии» Берлио – интерпретация философского мотива жизни и смерти – утверждается как языком мифа, так и музыки, приобретая особую глубину в контексте одной из важнейших установок Клода Леви-Стросса, полагавшего, что музыка говорит языком мифа.

Рассмотрение принципов работы с книгой Леви-Стросса как основным текстовым источником «Симфонии» Берлио позволяет провести параллели, связанные с использованием вербальных мотивов, прежде всего, как смысловых элементов на уровне целостной вербальной композиции. Подобно книге Леви-Стросса, «Симфония» Берлио предстает как сложная архитектура переплетающихся смысловых мотивов повествования. С другой стороны, так же, как и произведение Берлио, текст Леви-Стросса может быть назван Симфонией как «созвучием» тесно взаимосвязанных в смысловом отношении переплетающихся тем и мотивов мифического повествования.

В отношении распределения повторяющихся тем в канве повествования «Сырого и приготовленного» Леви-Стросс отмечает следующее: «Мы позволили себе свободно располагать наши темы в разных измерениях, и в результате получилось, что деление на примерно равные главы должно уступить место разбивке на менее многочисленные, но более объемные и сложные части, неравные по длине, каждая из которых была бы целостной в силу собственной внутренней организации, определяемой единством замысла»⁴⁸².

Определения ученого в равной мере применимы и к произведению Берлио. Так же, как книга Леви-Стросса, произведение Берлио может быть рассмотрено и как миф в значении повторяющейся и определенным образом организованной последовательности вербальных лейтмотивов, и как симфония, воплощенная средствами вербального языка, отмеченная единством художественного замысла, глубинной взаимосвязью всех составляющих ее частей.

Подобно пяти частям книги Леви-Стросса пять частей «Симфонии» Берлио неравны по протяженности и включают как более объемные и сложные первую,

⁴⁸² Леви-Стросс К. Мифологии. Том I. Сырое и приготовленное. С. 23.

третью и пятую части, так и менее протяженные вторую и четвертую части. Все части «Симфонии» Берно в их совокупности отмечены целостностью внутренней организации, в то же время они являются неразрывно связанными между собой составляющими единой концепции⁴⁸³. В вербальном плане «Симфонии» подобное единство реализуется главным образом благодаря использованию словесных лейтмотивов из книги Леви-Стросса⁴⁸⁴.

Представленные в первой части книги основные мотивы *огня, воды, крови, короткой и долгой жизни, тихого и оглушительного призыва* непрерывно «звучат» на протяжении всего труда Леви-Стросса. Этот набор основных смысловых мотивов мы находим и в экспозиционном разделе первой части «Симфонии».

Наибольшая концентрация смыслового содержания посредством использования вербальных последовательностей из разных мифов характерна для «разработочных» разделов «Симфонии». Постепенная концентрация смыслового содержания мифов и преданий происходит и в книге «Сырое и приготовленное» посредством включения в повествование все большего числа мифов, аналитически исследуемых ученым. Таким образом, «многослойность» смыслового содержания, достигнутая в разработочных эпизодах первой части и пятой части, является отражением многослойности мифа. При этом представляется возможным говорить о настоящей фабульной драматургии⁴⁸⁵ в объединении не только смысловых вербальных мотивов, но и стоящих за ними «контекстов» мифического повествования⁴⁸⁶.

⁴⁸³ Особенно ярко данная черта выражена в отношении второй части («O King»), нередко исполняемой как отдельное произведение.

⁴⁸⁴ Эти мотивы присутствуют в первой, четвертой и пятой частях произведения Берно, составляя, таким образом, основной фундамент вербального текста, использованного в «Симфонии».

⁴⁸⁵ Представляется, что по аналогии с интонационной фабулой, определяемой И. Барсовой в книге «Симфонии Густава Малера» как «цепь драматургически взаимосвязанных между собой событий, имеющих длительное и наглядное становление» (Барсова И. Симфонии Г. Малера. С. 40), можно говорить о цепи взаимосвязанных вербальных мотивов, становящихся на протяжении «Симфонии». Наиболее наглядным с этой точки зрения является постепенная кристаллизация мотива оглушительного призыва в пятой части «Симфонии», сопровождаемая в музыкальном плане постепенным становлением темы-символа «O King».

⁴⁸⁶ Эта черта отличает «Симфонию» от ранее проанализированных произведений малой формы. Так, «Секвенция III» представляет собой своеобразный экзерсис формирования фразы на основе ограниченного набора элементов и наиболее простых ассоциаций, предложенных слушателю, по словам самого Берно.

Показательно объединение разных мифических контекстов на основе одного и того же повторяющегося в них смыслового мотива. Берио глубоко ассимилирует самую суть принципа структурного анализа мифа, тщательно отбирая и группируя почерпнутые в книге повторяющиеся вербально-смысловые мотивы, сочетание которых подчиняется определенной логике, выявленной в тексте литературного первоисточника⁴⁸⁷. Иными словами, в «Симфонии» на основе творческой переработки композитором заново воссозданного им оригинального текста «Сырого и приготовленного», происходит объединение разрозненных фрагментов древних мифов, обнаруживающее стройную систему соответствий.

Леви-Стросс вплетает в свое повествование все новые и новые темы⁴⁸⁸, одни приобретают главенствующее значение, другие отходят на второй план в каждый момент повествования, чтобы завершиться космологической «Симфонией» последней пятой части (см. «Деревенская симфония в трех частях»), в которой своего апогея достигает тема шума⁴⁸⁹. Трансформация идеи смыслового крещендо, связанного с использованием темы шума видится в использовании мотива *оглушительного* (или *шумного*) *призыва*, роль которого значительно возрастает в пятой части «Симфонии».

Можно говорить и о подобии своеобразной «динамизированной репризы», уравнивающей стройное целое как в книге Леви-Стросса, так и в произведении Берио. Так, в последней, пятой части книги «Сырое и приготовленное» Леви-Стросс формулирует основные выводы своей работы. Эта часть представляет собой некий синтез ранее использованных мотивов, резюме, подытоживающее принципы неразрывной логико-смысловой связи между всеми ранее использованными мотивами. В полной мере это относится и к пятой части «Симфонии» Берио.

⁴⁸⁷ Заметим, в то же время, что этот общий структуралистский в своей основе принцип подхода к тексту литературного первоисточника отличает и ранее рассмотренные произведения Берио, написанные для Кэти Берберян – «Тему. Приношение Джойсу» и «Секвенцию III».

⁴⁸⁸ Характерна при этом тесная смысловая взаимосвязь мотивов мифического повествования. Так, тема короткой жизни рождается в мифах об огне, в свою очередь тема происхождения Плеяд – в теме о короткой жизни.

⁴⁸⁹ Тема шума лейтмотивом проходит через пятую часть книги Леви-Стросса, на ней основывается объяснение фундаментальной связи между остальными лейтмотивами мифического повествования.

Проведенный анализ «Симфонии» позволяет прийти к определенным выводам относительно принципов построения музыкально-вербальной композиции в произведениях Берлио крупной формы. Так же, как форма проанализированных во второй главе камерных вокальных сочинений Берлио, форма «Симфонии» опирается на алгоритм построения композиции, состоящей из трех разделов – аналогов классической трехчастной структуры. В «экспозиции» первой и пятой части представлены основные мотивы мифического повествования, в «экспозиции» третьей части – лейтмотивы из книги Самюэла Беккета «Безымянный». Принцип имитационно-полифонического объединения смысловых мотивов получает выражение в «разработке». «Реприза» характеризуется видоизмененным возвращением вербального материала «экспозиции» в сочетании с характерными особенностями письма: использование целостных вербальных последовательностей в отличие от дробления на отдельные мотивы, унификация тембровой текстуры, темпа и ритма.

Были выявлены и ранее отмеченные в отношении произведений малой формы типичные для композиции Берлио разделы: «переходный раздел» между «разработкой» и «репризой», основанный на эпизодическом использовании отдельных фрагментов ранее созданных вербальных последовательностей, и «кода-послесловие», концентрирующая основную мысль произведения.

По сравнению с произведениями, написанными исключительно для сольного голоса Кэти Берберян, – «Приношения Джойсу» и «Секвенции III» – в условиях произведения большой протяженности, предполагающего участие большого состава исполнителей (хоровой ансамбль и оркестр), значительно усилены возможности раскрытия всего фонического потенциала звучащей речи. Одновременное наложение множества хоровых партий, использующих богатый спектр звуковых возможностей согласных (глухих и звонких, твердых и мягких, шипящих и свистящих), разнообразных манер звукоизвлечения (от шепота до крика) позволило прийти к заключению о воплощении принципа «полифонии пластов» на исключительно вербальном материале в некоторых эпизодах «Симфонии». Вербальная драматургия «Симфонии» основана и на принципе

постепенного преобразования качества звучания: типичным является уплотнение тембровой текстуры благодаря вокализированным согласным в кульминациях «разработки», постепенное рассеивание звучности в «репризе» и «коде» (посредством использования свистящей *s* и шипящей *sh*).

Значительно возрастает в «Симфонии» роль смысловой стороны слова: многообразие произвольно избранных композитором мотивов мифического повествования позволяет выстроить на их основе новую систему образно-смысловых связей, подсказанных текстом литературного первоисточника. В «Симфонии» ярко выражено и процессуальное начало, связанное с использованием слова как смыслового элемента: на основе целого комплекса используемых вербальных мотивов (слов и словосочетаний) происходит постепенная кристаллизация и победоносное провозглашение центрального образа-мотива в заключительном разделе формы первой, третьей и пятой частей. Новый «антропологический» миф, воссозданный Берлио и заново сконструированный им на основе вербальных мотивов – строительных элементов композиции, подчиняющейся музыкальным закономерностям – является выражением авторского прочтения композитором книги Леви-Стросса и романа Беккета.

Подчеркнем, что, так же, как и в произведениях малой формы, стилевые черты творческого почерка Берлио проявляются в «Симфонии» в процессе непосредственного *взаимодействия* звуковой и смысловой стороны слова. Комплекс эмоционально-звуковых характеристик речи вскрывает образно-смысловые подтексты мифического повествования (книга Клода Леви-Стросса), романа Сэмюэла Беккета.

Все указанные черты не являются принципиально новым качеством «Симфонии», но заостряют и укрупняют те особенности творческого почерка Берлио, которые уже проявились в его произведениях малой формы. Все это позволяет прийти к выводу о том, что вышерассмотренные сочинения малой формы 1950 – 1960-х годов в творчестве Берлио играют роль своеобразной творческой «лаборатории», в которых вырабатывались приемы письма,

кристаллизировались основные разделы музыкально-вербальной композиции, с особой мощью и размахом проявившиеся в «Симфонии».

Заключение

Особенности музыкально-вербальной композиции в произведениях Л. Берлио, 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 Берлио 1950-х – 1960-х годов.

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

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 Берлио 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 ее роль в становлении музыкальной формы-процесса. Наиболее показательные произведения Берлио малой и крупной формы – «Тема. Приношение Джойсу», «Секвенция III», «Симфония» – были рассмотрены с точки зрения зон тембрового усиления, уплотнения звуковой текстуры, (создаваемого посредством использования звонких согласных) и её разряжения в использовании глухих,

шипящих и свистящих звуков, связанных с меньшими усилиями голосового аппарата и закономерно отмеченных низким уровнем громкостной динамики.

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. Характерно при этом, что названные параметры в музыкальном произведении являются непосредственным отражением временного начала. Сама музыкальная форма в подобном аспекте раскрывает характер не заданной готовой структуры, но разворачивающейся во времени формы-процесса. 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 Берно 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 Берно этого временного периода: «Теме. Приношении Джойсу», «Секвенции III» и «Симфонии». Детально проанализированные в диссертации произведения подчиняются музыкальным закономерностям *конструирования* формы на основе вербальных смысловых мотивов. Результатом этой композиторской работы во всех рассмотренных произведениях является

глубоко продуманная Беррио мотивно-словесная архитектоника, 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 Беррио обнаруживает глубоко скрытую опору на универсальные логические компоненты музыкального развития: «экспозиция», «разработка» и «реприза-кода».

В начальном, «экспозиционном», разделе, как правило, излагаются основные вербальные мотивы – слова и словосочетания, используемые в последующем развитии. Роль экспозиционного раздела играет начальный фрагмент главы «Сирены» в «Теме. Приношении Джойсу», составляющие фонемы и слоги стиха Куттера в «Секвенции III», основные мотивы мифического повествования в «Симфонии». Было отмечено преимущественно монологическое (одноголосное) изложение мотивов в экспозиционном разделе формы в сочетании с умеренным темпом, спокойным эмоциональным характером исполнения.

В отношении комплекса используемых в «разработочных» разделах формы музыкально-выразительных средств был сделан акцент на рассмотрении аналогов традиционных приемов имитационно-полифонического письма в одновременном повторении коротких слов и словосочетаний, сопровождаемых, как правило, ускорением темпа, уплотнением тембровой текстуры, усилением эмоционального напряжения. Была проанализирована и характерная для «разработочных» разделов драматическая образность, выходящая на первый план. Таковы кульминационные «музыкально-драматические» хоровые сцены в первой, третьей и пятой частях «Симфонии», многочисленные имитационно-полифонические эпизоды «Темы. Приношения Джойсу», воссоздаваемые посредством электроакустических манипуляций в одновременном наложении фрагментов записи голоса Кэти Берберян, читающего начало главы «Сирены» из романа Дж. Джойса «Улисс». Подобный прием используется и в «Секвенции III»: виртуальное расслоение солирующего голоса певицы посредством быстрого

чередования двух основных мотивных последовательностей ярко выражено в кульминационном эпизоде «разработки».

С другой стороны, был выявлен тип изложения, условно обозначенный «каденционным», характеризующийся обильным использованием свистящих и шипящих звуков в тембровой текстуре, нисходящей интонацией голоса, спадом эмоционального напряжения. Такой тип изложения наиболее ярко проявляет себя в «репризе-коде» наряду с возвращением монологического (одноголосного) изложения целостных фрагментов вербального текста, представленных в «экспозиции».

Типично для произведений Берно с вербальным текстом включение оркестровых и вокально-оркестровых эпизодов в качестве переходного раздела к «репризе-коде» – шумовой кульминации, сменяющей собой «смысловую» кульминацию разработки. Сама же «реприза-кода», как правило, представляет собой краткое послесловие, резюмирующее основную смысловую идею произведения (как, например, упоминание «убитого героя» в заключении первой и пятой частей «Симфонии»).

Найденные композитором в опусах малой формы принципы работы со словом получают наиболее развернутое воплощение в «Симфонии». Это произведение крупной формы предстает как вершина мастерства Берно 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 Берно, 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. Мощное динамическое крещендо, утверждающее идею вокресения в комплексе взаимосвязанных смысловых

мотивов сопоставимо с кристаллизацией интонаций музыкальной темы-символа в традициях романтического симфонизма.

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, «Konx-Om-Pax», «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.

Список литературы

1. Аванесов, Р. И. Мелодия и речь (мысли и заметки) / Р. И. Аванесов // Проблемы структурной лингвистики / ред. В. П. Григорьев. – М. : Наука, 1986. – С. 232 – 267.
2. Адорно, Т. В. Философия новой музыки / Т. В. Адорно / пер. Б. Скуратов. – М. : Логос, 2001. – 352 с.
3. Акбалькан, Е. В. Голос как синтетический инструмент : камерно-вокальное творчество Лучано Берио / Е. В. Акопян // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2014. – № 4 (33). – С. 140 – 152.
4. Акопян, Л. О. Авангард // Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. О. Акопян – М. : Практика, 2010. – С. 16.
5. Акопян, Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 1995. – 256 с.
6. Акопян, Л. О. Берио // Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 2010. – С. 68 – 71.
7. Акопян, Л. О. Большие теоретические концепции в музыкознании : свет и тени / Л. О. Акопян // Музыкальное образование в контексте культуры : Вопросы теории, истории и методологии. Материалы Международной научной конференции 21 – 23 октября 2008 года. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2009. – С. 55 – 68.
8. Акопян, Л. О. Великие аутсайдеры в музыке XX века / Л. О. Акопян. – М. : Государственный институт искусствознания. – 320 с.
9. Акопян, Л. О. Джачинто Шельси / Л. О. Акопян // Искусство музыки : теория и история. – 2011. – №1 – 2. – С. 154 – 207.
10. Алексеева, М. В. Музыка и слово : проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Алексеева Мария Викторовна. – М., 2010. – 164 с.
12. Алябьева А. Г. Тембр как глубинная структура : вопросы изучения // Культурная жизнь Юга России. – 2007. – № 6 (25). – С. 19 – 21.

13. Амброс, А. В. Границы музыки и поэзии / А. В. Амброс. – СПб. : Бессель, 1889. – 144 с.
14. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Музыка, 1998. – 344 с.
15. Арановский, М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления : сб. статей / под ред. М. Г. Арановского. – М. : Музыка, 1974. – С. 90 – 128.
16. Арановский, М. Г. Симфонические искания : Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960 – 1975 годов / М. Г. Арановский. – Л. : 1979. – 288 с.
17. Архипова, М. В. Сценические композиции М. Ф. Гнесина : от «музыки слова» – к музыкальной интонации : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Архипова Маргарита Валерьевна. – М., 2006. – 24 с.
18. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
19. Асафьев, Б. В. Речевая интонация / Б. В. Асафьев. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – 136 с.
20. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М. : Советская энциклопедия. 1966. – С. 152.
21. Бараш, Е. В. Специфика оркестрового пространства в сочинениях Э. Денисова / Е. В. Бараш // Музыка Эдисона Денисова : Материалы научн. конф., посвященной 65-летию композитора / ред.-сост. В. Ценова / Науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 11. – М. : 1995. – С. 39 – 64.
22. Барсова, И. А. Музыкальная драматургия Четвертой симфонии Г. Канчели / И. А. Барсова // Музыкальный современник : сб. статей. – М. : Советский композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 108 – 134.
23. Барсова, И. А. Симфонии Густава Малера / И. А. Барсова. – 2-е изд., дополн., уточн., испр. – СПб. : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2010. – 584 с.
24. Бать, Н. Г. Полифония и форма в симфонических произведениях П. Хиндемита / Н. Г. Бать // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы / ред.-сост. И. Прудникова. – М. : Советский композитор, 1979. – С. 210 – 261.

25. Беккет, С. Трилогия : Моллой. Мэлон умирает. Безымянный / С. Беккет / пер. В. Молот, ред. А. Петрова. – СПб. : Издательство Чернышева, 1994. – 464 с.

26. Бергер, Л. Г. Контрапунктический принцип композиции в творчестве Хиндемита и его фортепианный цикл «Ludus tonalis» / Л. Г. Бергер // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / сост. Л. Г. Раппопорт. – М. : Музыка, 1971. – С. 187 – 221.

27. Берлио, Л. Отзвуки праздника : интервью / Л. Берлио // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 2. – С. 26 – 27.

28. Берлио, Л. Визуализация музыки / Л. Берлио, перевод Т. В. Цареградской // Слово композитора и о композиторе : сб. статей и материалов. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2016. – С. 70 – 84.

29. Берлио, Л. Постижение музыки – это работа души / Л. Берлио // Советская музыка. – 1989. – № 1. – С. 126 – 129.

30. Берлио, Л. Поэтика анализа / Л. Берлио / перевод Т. В. Цареградской // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2012. – Вып. 2. – С. 80 – 90.

31. Берлио, Л. Фрагменты из интервью и статей / Л. Берлио // XX век. Зарубежная музыка : Очерки и документы / ред. М. Г. Арановский и А. А. Баева. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 2. – С. 110 – 123.

32. Бершадская, Т. С. О некоторых аналогиях в структурах языка вербального и языка музыкального / Т. С. Бершадская // Статьи разных лет / сост. Руднева О. В. – СПб. : Союз художников, 2004. – С. 234 – 294.

33. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. Ивашкин. – М. : Классика-XXI, 2003. – 315 с.

34. Бобровский, В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы / В. П. Бобровский // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / сост. Л. Раппопорт. – М. : Музыка, 1971. – С. 26 – 64.

35. Бобровский, В. П. О переменности функций музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1970. – 227 с.

36. Бобровский, В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : Очерки / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1989. – Вып. 1. – 268 с.
37. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
38. Болашвили, К. Г. Сонористические средства и проблемы крупной инструментальной композиции : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Болашвили Кетеван Георгиевна. – М., 1994. – 29 с.
39. Бонфельд, М. Ш. Музыка : язык, речь, мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Ш. Бонфельд. – СПб. : Композитор, 2006. – 648 с.
40. Булез, П. Звук и Слово // Ориентиры I . Воображать. Избранные статьи / П. Булез / пер. Б. Скуратов, ред. К. Чухров. – М. : «Логос-Альтера», “ЕссеНомо”, 2004. – С. 132.
41. Булез, П. Идея, реализация, ремесло статьи / П. Булез // НОМО MUSICUS : Альманах музыкальной психологии ‘94 / ред.-сост. М. С. Старчеус. – М. : МГК им. П. И. Чайковского. – 1994. – С. 91 – 136.
42. Булез, П. Между порядком и хаосом / П. Булез // Советская музыка. – 1991. – № 7. – С. 23 – 28.
43. Булез, П. Музыкальное время / П. Булез // НОМО MUSICUS : Альманах музыкальной психологии ‘95 / ред.-сост. М. С. Старчеус. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 66 – 75.
44. Булез, П. Поэзия – Центр и отсутствие – музыка / П. Булез // Ориентиры. Воображать. Избранные статьи / пер. Б. Скуратов, ред. К. Чухров. – М. : «Логос-Альтера», “ЕссеНомо”, 2004. – С. 179 – 180.
45. Булез, П. Форма / П. Булез // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / пер. Т. В. Цареградская : сб. трудов / отв. ред и сост. Н. С. Гуляницкая. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2001. – Вып. 145. – С. 14 – 19.
46. Бундин, А. С. Теории электроакустической музыки на рубеже XX-XXI столетий : направления и исследования / А. С. Бундин // Известия российского

государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2013. – № 162. – С. 121 – 126.

47. Валькова, В. Б. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление / В. Б. Валькова // Музыка и миф : сб. науч. тр. – М. : РАМ имени Гнесиных, 1992. – Вып. 118. – С. 134 – 156.

48. Валькова, В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура / В. Б. Валькова. – Нижний Новгород : Издательство Нижегородского университета, 1992. – 163 с.

49. Валькова, В. Б. Рождение музыкальной темы из духа новоевропейского рационализма / В. Б. Валькова // Музыкальный язык в контексте культуры : сб. тр. / ред.-сост. А. В. Крылова. – М. : ГМПИ им. Гнесиных. – 1989. – Вып. 106. – С. 77 – 96.

50. Валькова, В. Б. Тема / В. Б. Валькова // Музыкальная энциклопедия / ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 487 – 488.

51. Валькова, В. Б. Тематизм и драматургия Второго концерта для скрипки А. Шнитке XX // Проблемы музыкальной драматургии XX века / В. Б. Валькова : сб. статей / отв. ред. В. Цендровский. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1983. – С. 100 – 118.

52. Валькова, В. Б. Тематическая организация в симфонических произведениях советских композиторов С. 60 – 70-е гг / В. Б. Валькова // Проблемы музыкальной науки : сб. статей. – М. : Сов. Композитор, 1983. – Вып. 5. – С. 45 – 64.

53. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово / В. А. Васина-Гроссман / Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – М. : Музыка, 1972. – 518 с.

54. Васирук, И. И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ирина Ивановна Васирук. – Саратов, 2008. – 225 с.

55. Веберн, А. Лекции о музыке. Письма / А. Веберн // Звучащие смыслы. Альманах. – СПб. : Издательство СПб университета, 2007. – С. 421 – 522.

56. Вейдле, В. В. Звучащие смыслы / В. В. Вейдле // Звучащие смыслы. Альманах. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007. – С. 574 – 641.
57. Вейдле, В. В. Музыка речи / В. В. Вейдле // Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 455 с.
58. Володкович, А. В. Эстетика парадокса в опере-скетче П. Хиндемита «Туда и обратно» («Hin und zurück») / А. В. Володкович // Музыкальный театр в пространстве культуры. Белорусская государственная академия музыки. – 2017. – Вып. 40. – С. 85 – 106.
59. Выготский, Л. С. Мышление и речь / Л. С. Выготский – М. : Лабиринт, 1999. – 352 с.
60. Высоцкая, М. С., Григорьева, Г. В., Новая техника вокального интонирования: Лючано Берио – «Circles», «O King», «Cries of London» («A-Ronne», «Coro») / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева // Музыка XX века : от авангарда к постмодерну. – М. : Московская консерватория, 2014. – С. 282 – 290.
61. Гаспаров, М. Г. О некоторых принципах структурного анализа музыки / М. Г. Гаспаров // Проблемы музыкального мышления : сб. статей / сост. и ред. М. Г. Арановский. – М. : Музыка, 1974. – С. 129 – 152.
62. Гервер, Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) / Л. Л. Гервер. – М. : Индрик, 2001. – 264 с.
63. Гервер, Л. Л. Теория музыки и литературное произведение / Л. Л. Гервер // Музыкальное образование в контексте культуры : Вопросы теории, истории, методологии. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 192 – 199.
64. Гецелев, Б. С. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века / Б. С. Гецелев // Проблемы музыкальной драматургии XX века / отв. ред. В. Цендровский. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1983. – С. 5 – 48.
65. Гецелев, Б. С. Факторы формообразования в крупных инструментальных произведениях второй половины XX века / Б. С. Гецелев // Проблемы музыки XX века. – Горький : Волго-Вятское книжное издательство, 1977. – С. 59 – 94.

66. Гончаренко, С. С. Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века / С. С. Гончаренко : учеб. пособие для теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. – Новосибирск : НТК им. М. И. Глинки, 1997. – 172 с.

67. Гончаренко, С. С. Интегрирующие процессы в музыкальной форме / С. С. Гончаренко // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 360. – С. 60 – 64.

68. Горбунова, И. Б. Музыка и электроника : некоторые аспекты проблемы в музыке XX века / И. Б. Горбунова // Общество : философия, история, культура. – 2016. – № 5. – С. 92 – 97.

69. Григорьева, Г. В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений» : учеб. пособие для студентов вузов / Г. В. Григорьева. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 175 с.

70. Григорьева, Г. В. Симфония и проблемы стиля / Г. В. Григорьева // Советская музыка. – 1987. – № 4. – С. 27 – 33.

71. Григорян, А. Р. К вопросу о фонизме / А. Р. Григорян // Советская музыка. – 1986. – №1. – С. 115 – 117.

72. Гризе, Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке / Ж. Гризе // Музыкальная академия. – 2000. – № 4. – С. 113 – 120.

73. Громадин, В. В. «Visage» Л. Берлио : начало электронной музыки [Электронный ресурс] / В. В. Громадин // Теория музыки. URL : <http://gromadin.com/texts/teoriya-muzyki/3066/> (Дата обращения: 15.05.2020).

74. Гуляницкая, Н. С. Гармония в системе художественно-выразительных средств: стилистика музыки советских композиторов (60-70-е годы) / Н. С. Гуляницкая // Современное искусство музыкальной композиции: сб. науч. тр. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 79. – С. 32 – 48.

75. Гуляницкая, Н. С. Музыкальная композиция : модернизм, постмодернизм (история, теория, практика) / Н. С. Гуляницкая – М. : Языки славянской культуры, 2014. – 367 с.

76. Гумовская, Г. Н. Ритм как универсальный закон построения языковых объектов / Г. Н. Гумовская – М. : РИПО ИГУМО, 2002. – 168 с.
77. Данте, А. Божественная комедия / А. Данте / пер. М. Лозинский – М. : Наука, 1967. – 628 с.
78. Данте, А. Новая жизнь / А. Данте / пер. А. Эфрос. – М. : Academia, 1934. – 240 с.
79. Данузер, Г. Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом / Г. Данузер // Музыкальная академия. – 1994. – № 1. – С. 140 – 151.
80. Денисов, Э. В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники / Э. В. Денисов // Музыка и современность: сб. статей. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 6. – С. 478 – 525.
81. Денисов, Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. В. Денисов. – М. : Советский композитор, 1986. – 206 с.
82. Денисов, Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие / Э. В. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М. : Советский композитор, 1986. – С. 112-136.
83. Джойс, Дж. Улисс / Дж. Джойс. Роман / пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. – СПб : Азбука-классика, 2007. – 992 с.
84. Дмитриев, Г. О драматургической выразительности оркестрового письма / Г. О. Дмитриев. – М. : Сов. композитор, 1981. – 136 с.
85. Долинская, Е. Б. Канонизация в рамках новаторства и традиции : стилистические тенденции отечественной музыки последней трети XX века / Е. Б. Долинская // М. Е. Тараканов : Человек и Феносфера : Воспоминания. Статьи. / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ, РАН. – М. ; СПб. : Алетейя, 2003. – С. 205 – 218.

86. Дубравская, Е. С. Луиджи Даллапиккола и его вокальная лирика : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Дубравская Екатерина Семеновна. – М., 2013. – 266 с.

87. Дувирак, Д. А. О сонорных аспектах музыкального восприятия XX / Д. А. Дувирак // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования : сб. статей / сост. А. Костюк. – Киев : Музычна Украина, 1986. – С. 100 – 114.

88. Дувирак, Д. А. Тембро-динамические аспекты музыкального мышления : Взаимодействие творчества и восприятия : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Дувирак Дагмара Андреевна. – Киев, 1987. – 24 с.

89. Екимовский, В. А. Оливье Мессиаан: жизнь и творчество / В. А. Екимовский. – М. : Сов. композитор, 1987. – С. 146 – 147.

90. Ершова, Е. Д. Черты формообразования в современной музыке / Е. Д. Ершова. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – 70 с.

91. Жеребило, Т. В. Словарь лингвистических терминов / Т. В. Жеребило. – 5-е изд., испр. и доп. – Назрань: издательство ООО Пилигрим, 2010. – 486 с.

92. Жинкин, Н. И. Язык – речь – творчество. Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике / Н. И. Жинкин. – М. : Лабиринт, 1998. – 364 с.

93. История зарубежной музыки. XX век / отв. редактор Н. А. Гаврилова. – М. : Музыка, 2005. – 572 с.

94. Кабялис, Р. И. Тембровая динамика в оркестровых сочинениях современных композиторов: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Кабялис Ричардас Игнович. – Вильнюс, 1989. – 136 с.

95. Кандинский, В. В. Размышления об искусстве / В. В. Кандинский. – М. : АСТ, 2018. – 336 с.

96. Карпец, М. И. Электронные аудиотехнологии в композиторском авангарде 50-х гг XX века : на материале творчества П. Шеффера, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Карпец Максим Иванович. – СПб, 2010. – 232 с.

97. Кейдж, Дж., Ценова, В. С. Интервью, которого не было / Дж. Кейдж, В. С. Ценова // Трибуна современной музыки. – 2006. – № 3. – С. 2 – 9.

98. Кириллина, Л. В. Лючано Берио / Л. В. Кириллина // Зарубежная музыка : Очерки и документы / ред. М. Г. Арановский, А. А. Баева / Российский гос. ин-т искусствознания. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 2. – С. 74 – 109.

99. Кириллина, Л. В. Лючано Берио / Л. В. Кириллина // История зарубежной музыки. XX век / отв. ред. Гаврилова Н. А. – М. : 2005. – С. 316 – 328.

100. Кириллина Л. Луиджи Ноно [Электронный ресурс] / Л. Кириллина. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/personalia/nono/index.html?id=3655> (дата обращения: 15.09.2018)

101. Ковтун, Е. Ф. «Победа над солнцем» – начало супрематизма. [Электронный ресурс] / Е. Ф. Ковтун. URL: <http://silverage/kovtun/> (дата обращения: 21.01.2021).

102. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 357 с.

103. Колмогорова, Н. В. Музыкальная форма в творчестве О. Мессиана : (Оркестровые сочинения) / Н. В. Колмогорова. – М. : МГДОЛК им. Чайковского, 1997. – 45 с.

104. Кон, Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки : Статьи и исследования / Ю. Г. Кон. – Л. : Советский композитор, 1982. – 150 с.

105. Коробейникова, Е. А. «Симфония» Лючано Берио в ситуации «диалога культур» / Е. А. Коробейникова // Приношение музыке XX века / сост. и ред. А. Г. Коробова, М. В. Городилова. – Екатеринбург : Уральская государственная консерватория, 2003. – С. 107 – 125.

106. Коробова, А. Г. Диспозиция вербального текста в третьей части Симфонии Л. Берио (составление, перевод с английского и примечания) / А. Г. Коробова // Приношение музыке XX века / сост. и ред. А. Г. Коробова, М. В. Городилова. – Екатеринбург : Уральская государственная консерватория, 2003. – С. 129 – 141.

107. Коробова, А. Г. Симфония Л. Берио и Первая симфония А. Шнитке : диалоги в пространстве постмодернизма А. Г. Коробова // Музыкальная культура

России и Италии: из XX в XXI век : сб. науч. трудов по материалам конференции в Неаполе, 19 – 27 сентября 2019 г. – М. ; Кемерово, 2020. – С. 56 – 69.

108. Ксенакис, Я. Пути музыкальной композиции / Я. Ксенакис // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / перевод Ю. Н. Пантелеевой : сб. трудов / отв. ред и сост. Н. С. Гуляницкая. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2001. – Вып. 145. – С. 22 – 31.

109. Кузнецов, И. К. Теоретические основы полифонии XX века / И. К. Кузнецов. – М. : НТЦ «Консерватория», 1994. – 286 с.

110. Кюрегян, Т. С. Нетиповые формы в советской музыке 50 – 70-х годов. Вып. 7. / Т. С. Кюрегян // Проблемы музыкальной науки. – М. : Советский композитор, 1989. – С. 71 – 89.

111. Кюрегян, Т. С. Новые формы изложения в музыке современных композиторов 60 – 70-х годов / Т. С. Кюрегян // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки. – М. : Московская консерватория, 1985. – С. 24 – 43.

112. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков / Т. С. Кюрегян. – М. : Сфера, 1998. – 344 с.

113. Кюрегян, Т. С. Эволюция принципов музыкальной формы в творчестве советских композиторов 50 – 70-х годов : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Кюрегян Татьяна Суреновна. – М., 1981. – 284 с.

114. Левая, Т. Н. Полифония в крупных формах Хиндемита / Т. Н. Левая // Полифония : сб. статей / ред.-сост. К. Южак. – М. : Музыка, 1975. – С. 141 – 173.

115. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 166 с.

116. Леви-Стресс, К. Мифологии. Том I. Сырое и приготовленное / К. Леви-Стресс. – М. : Университетская книга, 2000. – 400 с.

117. Лейпсон, Л. В. К вопросу новаторства в электронной композиции К. Штокхаузена «Песнь отроков» / Л. В. Лейпсон // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 33/2. – С. 120 – 127.

118. Лейпсон, Л. В. Музыкальный материал в творчестве представителей западноевропейского авангарда второй половины XX – начала XXI веков : от фонетической композиции к перформативности : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Лейпсон Людмила Викторовна. – Новосибирск, 2017. – 293 с.

119. Лигети, Д. Превращения музыкальной формы / Д. Лигети // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество : сб. статей / сост. Ю. В. Крейнина. – М. : РИИ, 1993. – С. 167–189.

120. Лигети, Д. Форма в новой музыке / Д. Лигети // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество : сб. статей / сост. Ю. В. Крейнина. – М. : РИИ, 1993. – С. 190–207.

121. Литвих, Е. В. Концепция формы в серийной музыке Антона Веберна в контексте визуальных искусств XX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Литвих Елена Вячеславовна. – СПб, 2009. – 210 с.

122. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве : сб. статей. – СПб. : «Искусство – СПб», 1998. – С. 14–287.

123. Мазель, Л. А. Метод анализа и современное искусство / Л. А. Мазель // Л. А. Мазель. Статьи по теории и анализу музыки. – М. : Советский композитор, 1982. – С. 307–324.

124. Мазель Л. А. О путях развития языка современной музыки / Л. А. Мазель // Советская музыка. – 1965. – № 8. – С. 6–20.

125. Маклыгин, А. Л. Фактурные формы сонорной музыки / А. Л. Маклыгин // LAUDAMUS : сб. статей / отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Композитор, 1992. – С. 129–137.

126. Малларме, С. «Кризис стиха» / С. Малларме // Верлен. Рембо. Малларме. Стихотворения. Проза / сост. О. Дорофеев, пер. И. Стаф – М. : Рипол Классик, 1998. – С. 579–588.

127. Манафова, М. М. Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова) :

автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Манафова Марина Маликовна. – СПб., 2011. – 22 с.

128. Мартынов, В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования / В. И. Мартынов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб статей / отв. ред. Б. Егоров. – Л. : Наука, 1974. – С. 238 – 248.

129. Маслова, В. А. Аудиальная поэзия : фоника стиха / В. А. Маслова // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2011. – № 13. – С. 185 – 194.

130. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 268 с.

131. Михайлов, А. В. Слово и музыка : музыка как событие в истории слова / А. В. Михайлов // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова : материалы научной конференции : сб. статей / ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. – М. : Московская консерватория, 2002. – 358 с.

132. Михайлова, И. Н. Музыкальное воплощение поэзии Серебряного века в камерном вокальном творчестве композиторов начала XX столетия (Р. Глиэр, А. Гречанинов): дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Михайлова Ирина Николаевна. – М., 2018. – 216 с.

133. Михалченкова, Е. М. Драматургия симфоний Канчели / Е. М. Михалченкова // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке : сб. науч. тр. / ред.-сост. А.Кандинский. – М., Московская консерватория, 1980. – С. 97 – 114 с.

134. Молчанов, А. С. «Симфония одного звука» Джачинто Шельси в контексте развития музыкального искусства XX века / А. С. Молчанов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 5 (79). – С. 106 – 111.

135. Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.

136. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
137. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия Назайкинский, Е. В. / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
138. Назайкинский, Е. В. Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии / Е. В. Назайкинский // С. С. Скребков : Статьи и воспоминания. – М. : Советский композитор, 1979. – С. 132 – 162.
139. Науменко, Т. И. Принцип прозы в отечественной вокальной музыке 60-80-х годов XX века: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Науменко Татьяна Ивановна. – М., 1989. – 155 с.
140. Нестьев, И. В. Аспекты музыкального новаторства / И. В. Нестьев // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / сост. А. М. Гольцман ; общ. ред. М. Е. Тараканов. – М. : Советский композитор, 1982. – С. 11 – 30.
141. Николаева, Ю. Е. Индивидуальные системы контрапункта в музыке XX века : на примере творчества И. Стравинского, А. Шнитке, Э. Денисова : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Николаева Юлия Евгеньевна. – М., 2009. – 267 с.
142. Никольская, И. И. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским / И. И. Никольская // Статьи, воспоминания. – М. : Тантра, 1995. – 208 с.
143. Никулина А. В. Акустические свойства звука и их формообразующая роль в инструментальных и вокальных произведениях Лючано Берио // 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.
144. 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. – Саратов : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2019. – С. 237 – 244.

145. Никулина А. В. Лючано Берлио. Поэзия и музыка : Опыт. *Poésie et musique – une expérience* / А. В. Никулина // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. Перевод с французского Анастасии Никулиной. – 2020. – №1 (32). – С. 79 – 90.

146. 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.

147. Никулина А. В. Музыкальная форма в комментариях Л. Берлио : 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.

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

149. 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. Берлио. Часть первая / А. В. Никулина // Музыка и время. – 2020. – № 5. – С. 7 – 14.

150. 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. Берлио. Часть вторая / А. В. Никулина // Музыка и время. – 2020. – № 6. – С. 23 – 29.

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

152. Никулина А. В. Третья часть «Симфонии» Л. Берлио в аспекте скрытой полифонии текста романа С. Беккета «Безымянный» / А. В. Никулина // Музыка и время. – 2020. – №1. – С. 12 – 20.

153. Новичкова, И. В. Тембро-сонорный параметр в музыке Эдисона Денисова: На примере оркестровых произведений композитора: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новичкова Ирина Викторовна. – М., 2005. – 191 с.

154. Овсянникова, Т. Н. Проблемы полифонического тематизма и полифонической формы в советской музыке : (на материале произведений 60-70-х годов) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Овсянникова Татьяна Николаевна. – Ленинград, 1982. – 163 с.

155. Опарина, Ю. М. Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов : дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Опарина Юлия Михайловна. – М., 2014. – 482 с.

156. Осецкая, О. В. Священное слово в музыке А. Пярта : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Осецкая Ольга Валериевна. – Нижний Новгород, 2008. – 167 с.

157. Остромогильский, И. В. Тембро-звуковые и визуальные аспекты фактуры произведений Д. Лигети 1960-80-х годов : дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Остромогильский Илья Вениаминович. – СПб., 2012. – 317 с.

158. Папенина, А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия / А. Н. Папенина // Новое в гуманитарных науках. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2008. – Вып. 36. – 152 с.

159. Переверзева, М. В. Алеаторные формы, покоренные организующим числам / М. В. Переверзева // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2017. – № 1. – С. 25 – 35.

160. Переверзева, М. В. Джон Кейдж : жизнь, творчество, эстетика. / М. В. Переверзева. – 2-е изд. – М. : Юрайт – 2019. – 292 с.

161. Переверзева, М. Музыкальные формы Джона Кейджа / М. В. Переверзева // Музыка XX века : вопросы истории, теории, эстетики : сб. науч. тр. / науч. редактор В. Ценова, М. Переверзева. – М. : Московская консерватория, 2005. – Сб. 54. – С. 35 – 54.

162. Переверзева, М. В. Новейшая полифония Джона Кейджа / М. В. Переверзева // От Гвидо до Кейджа : Полифонические чтения. – М. : ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова. – С. 261 – 285.

163. Переверзева, М. В. Новые формы новейшей музыки Кейджа / М. В. Переверзева // *Sator tenet opera rotas*. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа : сб. статей / ред-сост. В. Ценова. – М. : Московская консерватория, 2003. – С. 268 – 274.

164. Петриков, С. М. Закономерности современного музыкального композиционного мышления : учеб. пособие к спецкурсу / С. М. Петриков. – Новосибирск : Изд. НГПИ, 1991. – 146 с.

165. Петрусева, Н. А. – О двух тенденциях Новой музыки / Н. А. Петрусева // *Litera*. – 2013. – № 3. – С. 177 – 233.

166. Петрусева, Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции / Н. А. Петрусева – Москва-Пермь : Реал, 2002. – 408 с.

167. Понамарев, С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. / Понамарев Сергей Владимирович. – М. : 2011. – 265 с.

168. Просняков, М. Т. Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке / М. Т. Просняков // *LAUDAMUS* : сб. статей / отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Композитор, 1992. – С. 91 – 98.

169. Просняков, М. Т. «Плюс-Минус» К. Штокхаузена : символ и звучание / М. Т. Просняков // *Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия*. – Kassel : Gustav Bosse Verlag, 1994. – С. 185 – 192.

170. Решетняк Л. В. Очерк П. Палиндром в искусстве XX века : движение от периферии к центру [Электронный ресурс] // 8 очерков о феномене палиндрома. URL: <http://www.ashtray.ru/main/texts/palindrom/pal7.htm> (дата обращения: 21.01.2021).

171. Ровнер, А. А. Тристан Мюрай : Путешествия в микрокосме звука / А. А. Ровнер // *Музыкальная академия*. – 1999. – № 2. – С. 161 – 163.

172. Розенталь, Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. – 3-е изд. испр. и доп. – М. : Просвещение, 1985. – 337 с.

173. Ручьевская, Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музгиз, 1960. – 56 с.

174. Ручьевская, Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века / Е. А. Ручьевская // Вопросы современного музыкознания : сб. статей / ред. Е. М. Орлова. – М. : Музыка, 1976. – С. 146 – 206.

175. Ручьевская, Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская – Л. : Музыка : Ленинградское отделение, 1977. – 160 с.

176. Рыжинский, А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берио : пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Рыжинский Александр Сергеевич. – М., 2016. – 387 с.

177. Рыжинский, А. С. От «Gesang der Jünglinge» к «Carré» : рождение фонемной композиции в творчестве К. Штокхаузена / А. С. Рыжинский // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2019. – № 2. – С. 19 – 25.

178. Рыжкова, Н. А. О некоторых тенденциях формообразования в современной советской музыке / Н. А. Рыжкова // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности : сб. науч. тр. / отв. ред. Л. Н. Раабен, ред.-сост. А. Л. Порфирьева. – Л. : Советский композитор, 1981. – С. 43 – 59.

179. Рымко, Г. А. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Рымко Григорий Александрович. – М., 2013. – 375 с.

180. Сабанеев, Л. Л. Музыка речи. Эстетическое исследование / Л. Л. Сабанеев. – М. : Работник просвещения, 1923. – 192 с.

181. Савенко С. И. Из интервью / С. И. Савенко // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. – М. : Государственный институт искусствознания. 1995. – Вып. 1. – С. 47 – 54.

182. Савенко, С. И. Карлхайнц Штокхаузен / С. И. Савенко // XX век. Зарубежная музыка : очерки и документы / ред. М. Г. Арановский, А. А. Баева. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 1. – С. 11 – 36.

183. Савенко, С. И. Послевоенный музыкальный авангард // Русская музыка и XX век (Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры

XX века) / С. И. Савенко / ред.-сост. М. Г. Арановский. – М. : ОАО «Внешторгиздат», 1997. – С. 407 – 431.

184. Секвенция // Большой энциклопедический словарь / под ред. А. Прохорова. – М. ; СПб. : Большая Российская Энциклопедия : Норинт, 1997. – С. 1078.

185. Секвенция // Музыкальная энциклопедия, под редакцией Ю. Келдыша. – М. : Советский композитор, 1982. – С. 903.

186. Сергиенко, Р. И. Звуковысотная основа музыкальной композиции XX века : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Сергиенко Раиса Ивановна. – Минск, 1998. – 239 с.

187. Серру, Б. О музыкальном языке. Беседа с Пьером Булезом / Б. Серру // Трибуна современной музыки. – 2005. – № 3. – С. 6 – 10.

188. Скобелева, О. В. Поэзия символизма в хоровом творчестве композиторов «серебряного века» / О. В. Скобелева // Вестник Югорского государственного университета. – 2010. – Вып. 1 (16). – С. 33 – 36.

189. Скробкова-Филатова, М. С. Об организующей роли фактуры в современной музыке : сб. статей / М. С. Скробкова-Филатова // Современное искусство музыкальной композиции. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – С. 67 – 81.

190. Скробкова-Филатова, М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скробкова-Филатова – М. : Музыка, 1985. – 284 с.

191. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. / А. Н. Чудинов. – Санкт-Петербург : Издательство книгопродавца В. И. Губинского, 1894. – 989 с.

192. Слово композитора: [по материалам второй половины XX века] / отв. ред. и сост. Н. С. Гуляницкая. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. – Вып. 145. – 104 с.

193. Сниткова, И. О новых принципах фактурной организации в современной музыке : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Сниткова Ирина Ивановна. – Вильнюс, 1986. – 198 с.

194. Соколов, А. С. Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. – М. : Владос, 2004. – 231 с.
195. Соколов, А. С. Векторы культуры в музыкальной панораме XX века / А. С. Соколов // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского : сб. статей / сост. Л. Н. Логинова. – М. : МГТС, 2001. – С. 101 – 109.
196. Соколов, А. С. Громкостная динамика как предмет анализа / А. С. Соколов // Проблемы музыкальной науки. – М. : Советский композитор, 1983. – Вып. 5. – С. 107 – 137.
197. Соколов, А. С. Какова же она – «форма» музыкального XX века? / А. С. Соколов // Музыкальная академия. – 1998. – № 3/4 . – С. 2 – 8.
198. Соколов, А. С. Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества / А. С. Соколов – М. : Композитор, 2007. – 272 с.
199. Соколов, А. С. О некоторых закономерностях развития музыкальных средств на современном этапе / А. С. Соколов // Музыкальное искусство: Общие вопросы теории и эстетики музыки : сб. статей / сост. Т. Соломонова. – Ташкент : изд-во лит-ры и искусства, 1982. – С. 114 – 136.
200. Соколов, А. С. О роли звукового материала в системе музыкальных средств : дис. ...канд. иск. : 17.00.02 / Соколов Александр Сегеевич. – М., 1980. – 324 с.
201. Соколов, О. В. О принципах структурного мышления в музыке / О. В. Соколов // Проблемы музыкального мышления : сб. статей / сост. и ред. М. Г. Арановский. – М. : Музыка, 1974. – С. 153 – 176.
202. Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики / Ф. Соссюр. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 1999. – 432 с.
203. Степанова, И. В. Слово и музыка : диалектика семантических связей / И. В. Степанова. – М. : Кн. и бизнес, 2002. – 286 с.
204. Стогний, И. С. Музыкальная форма как смысловой концепт / И. С. Стогний. [Электронный ресурс] // Электронная интернет-конференция

«Музыкальная наука в едином культурном пространстве». – РАМ им. Гнесиных, 2014. URL: <http://gnesinstudy.ru/?p=134> (дата обращения: 10.09.2018).

205. Стоянова, А. В. Электроакустическая композиция Яниса Ксенакиса : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Стоянова Анна Викторовна. – М., 2016. – 242 с.

206. Стоянова, И. О симфонической музыке Пьера Булеза. К 80-летию композитора / И. Стоянова // Трибуна современной музыки. – 2005. – № 3. – С. 2 – 5.

207. Суханова, Е. А. «Моисей и Аарон» Арнольда Шёнберга: Слово. Музыка. Контекст: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Суханова Екатерина Алексеевна. – М., 2004. – 192 с.

208. Теория современной композиции / отв. редактор В. С. Ценова. М. : Музыка, 2007. – 624 с.

209. Тер-Оганезова, И. Ludus tonalis. Основные особенности формообразования / И. Тер-Оганезова // Пауль Хиндемит : статьи и материалы / ред.-сост. И. Прудникова. – М. : Советский композитор, 1979. – С. 83 – 94.

210. Тименчик, Р. Д., Кац, Б. А. Анна Ахматова и музыка : исследовательские очерки / Р. Д. Тименчик, Б. А. Кац. – Л. : Советский композитор, 1989. – 369 с.

211. Тиба, Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. Опыт интертекстуального анализа / Д. Тиба. – М. : Композитор, 2004. – 160 с.

212. Травина, Н. А. «Visage» Лучано Берио в свете его музыкальной фонологии» / Н. А. Травина // Музыкальная академия. 2020. – №3 (77). – С. 154 – 161.

213. Третьякова, А. В. Концепты звука и слова в произведениях В. Тарнопольского конца XX – первого десятилетия XXI века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Третьякова Анастасия Владимировна. – М., 2012. – 200 с.

214. Тюлина, С. В. Состояние звуковысотной системы в современной зарубежной музыке (К. Штокхаузен, Д. Лигети: 1960-80 г.) : автореф. дис. ... канд. иск. / Тюлина Светлана Владимировна – М., 1995. – 25 с.

215. Уметалиева-Баялиева, Ч. Музыка и вербальный язык : различные контексты взаимоотношений / Ч. Уметалиева-Баялиева // Проблемы современной науки и образования. – 2017. – № 15 (97). – С. 1 – 4.

216. Ушаков, Д. Н. Толковый словарь современного русского языка / Д. Н. Ушаков. – М. : Альта-Принт, 2005. – 1216 с.

217. Федоров, В. М. Инструментальные сочинения К. Пендерецкого начала 60-х годов / В. М. Федоров // Проблемы музыки XX века. – Горький : Волго-Вятское книжное издательство, 1977. – С. 292 – 319.

218. Фортунатов, Н. М. Ритм художественной прозы / Н. М. Фортунатов // РИТМ, пространство и время в литературе и искусстве : сб. статей / отв. ред. Б. Ф. Егоров. – Л. : Наука, 1974. – С. 173 – 186.

219. Франтова Т. В. Канон в современной советской музыке. Методическая разработка / Т. В. Франтова. – Краснодар : КМК, 1989. – 23 с.

220. Франтова, Т. В. Неклассические полифонические формы в музыке советских композиторов 60-70-х годов / Т. В. Франтова // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза : сб. тр. / сост. Э. А. Стручалина. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1994. – Вып. 132. – С. 216 – 232.

221. Франтова, Т. В. Некоторые вопросы методики анализа современной полифонической фактуры / Т. В. Франтова // Современная музыка в теоретических курсах вуза : сб. тр. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – Вып. 51. – С. 27 – 43.

222. Франтова, Т. В. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х гг. / Т. В. Франтова // Проблемы музыкальной науки. – М. : Советский композитор, 1983. – Вып. 5. – С. 65 – 89.

223. Франтова, Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: дис. ...д-ра иск. : 17.00.02 / Франтова Татьяна Владимировна. – М., 2004. – 462 с.

224. Франтова, Т. В. Полифония как современная художественная универсалия / Т. В. Франтова – Ростов н/Д., 1987/Деп. В НИО Информкультура

Гос. б-ки им. В. И. Ленина. 05. 02. 87, № 1433 / Музыка : Библиогр. информация. – М., 1987. № 5. – 23 с.

225. Хаубеншток-Рамати, Р. О форме в новой музыке Хаубеншток-Рамати / Р. Хаубеншток-Рамати // Современная музыка Австрии: Очерки и документы / сост., пер., коммент. О. Лосевой. – М. : ГИИ, 1998. – С. 98 – 102.

226. Хемминг, Я. В звуковых лабиринтах / Я. Хемминг // Музыкальная академия. – 1996. – № 2. – С. 209 – 212.

227. Холопов, Ю. Н. Двенадцатитоновость у конца века : музыка Эдисона Денисова / Ю. Н. Холопов // Музыка Эдисона Денисова. Материалы науч. конф., посвященной 65-летию композитора / ред.-сост. В. Ценова : сб. науч. тр. – М. : Московская консерватория, 1995. – Сб. 11. – С. 76 – 94.

228. Холопов, Ю. Н. Денисов и музыкальные формы / Ю. Н. Холопов // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929-1996) : Материалы научной конференции / ред.-сост. В. С. Ценова..– М. : Московская консерватория, 1999. – Сб. 23. – С. 35 – 50.

229. Холопов, Ю. Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития / Ю. Н. Холопов // Теоретические наблюдения над историей музыки : сб. статей. – М. : Музыка, 1978. – С. 127 – 157.

230. Холопов, Ю. Н. Карлхайнц Штокхаузен и Новая музыка XX века / Ю. Н. Холопов // Musiqi dünyası. – Баку. – 2000. – №3 – 4. – С. 63 – 67

231. Холопов, Ю. Н. Лекции Веберна о музыкальной форме. 1934 – 1936 / Ю. Н. Холопов // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945 – 1995 : сб. науч. тр. – М. : Московская консерватория , 1998. – Сб. 21. – С. 153 – 167.

232. Холопов, Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс] / Ю. Н. Холопов. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 20.01.2017)

233. Холопов, Ю. Н. Новые формы Новейшей музыки / Ю. Н. Холопов // Оркестр : сб. статей и материалов в честь И. А. Барсовой. – М. : Московская консерватория, 2002. – С. 380 – 393.

234. Холопов, Ю. Н. От Веберна к Авангарду. Комментарий к статье К. Штокхаузена «Концерт Веберна для 9 инструментов» ор. 24. Анализ I части [с переводом на рус. яз.] / Ю. Н. Холопов // *Musiqi dünyası (Baku)*. – 2000. – №3 – 4. С. 67 – 68 [статья], С. 69 – 73 [перевод].

235. Холопов, Ю. Н. Сонорика / Ю. Н. Холопов // *Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века* / ред. В. В. Бычков. – М. : РОССПЭН, 2003. – С. 413 – 417.

236. Холопов, Ю. Н. Форма музыкальная / Ю. Н. Холопов // *Музыкальная энциклопедия в 6 т.* – М. : Советская энциклопедия, 1973 – 1982. – Т. 5. – С. 875 – 906.

237. Холопова, В. Н. Драматургия и музыкальные формы в кантате С. Губайдулиной «Ночь в Мемфисе» / В. Н. Холопова // *Музыка и современность* : сб. статей. – М. : Музыка, 1974. – Вып 8. – С. 109 – 130.

238. Холопова, В. Н. К проблеме музыкальных форм 60 – 70-х годов XX века / В. Н. Холопова // *Современное искусство музыкальной композиции* / ред. Н. С. Гуляницкая. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – С. 17 – 37.

239. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 317 с.

240. Холопова, В. Н. Теория музыки : мелодика, ритмика, фактура, тематизм. / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2002. – 368 с.

241. Холопова, В. Н. София Губайдуллина / В. Н. Холопова. – 2-е изд. доп. – М. : Композитор, 2008. – 399 с.

242. Холопова, В. Н. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении / В. Н. Холопова // *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве* : сб. статей / отв. ред. Б. Ф. Егоров. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1974. – С. 229 – 238.

243. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова – СПб. : Лань, 1999. – 496 с.

244. Холопова, В. Н. Язык музыкальный и словесный : их системное сопоставление / В. Н. Холопова // Слово и музыка : Памяти А.В.Михайлова. Материалы научных конференций. – М. : Московская консерватория, 2002. – Вып. 1. – Сб. 36. – С. 43 – 50.

245. Хрущева, Н. А. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берио, Дж. Джойса : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Хрущева Настасья Алексеевна. – СПб, 2014. – 25 с.

246. Хрущева, Н. А. Поминки по фуге: музыкальные стратегии Джеймса Джойса / Н. А. Хрущева // Opera musicologica. – 2012. – №1 [11]. – С. 46 – 51.

247. Хрущева, Н. А. «Симфония» Берио как открытое произведение / Н. А. Хрущева // Opera musicologica. – 2009. – № 1. – С. 119 – 132.

248. Цареградская, Т. В. Аспекты музыки XX века (обзор некоторых англо-американских трудов 70-х годов) / Т. В. Цареградская // Современное искусство музыкальной композиции. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 59. – С. 96 – 111.

249. Цареградская, Т. В. Время и ритм в музыке второй половины XX века : О. Мессиан, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Цареградская Татьяна Владимировна. – М., 2002. – 361 с.

250. Цареградская, Т. В. Музыкальный жест в пространстве музыкальной композиции / Т. В. Цареградская – М. : Композитор, 2018.– 364 с.

251. Цареградская, Т. В. Секвенция No 5 для тромбона : Берио и Грок / Т. В. Цареградская // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2014. – №1. – С. 24 – 34.

252. Цареградская, Т. В. Фонетика в системе композиционных средств вокальной музыки: Лучано Берио / Т. В. Цареградская // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2015. – №3 (37). – С. 32 – 35.

253. Ценова, В. С. О современной систематике музыкальных форм / В. С. Ценова // LAUDAMUS : сб. статей / отв. ред. В. С. Ценова, ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко. – М. : Композитор, 1992. – С. 107 – 113.

254. Цуккерман, В. А. Динамический принцип в музыкальной форме / В. А. Цуккерман // Цуккерман, В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М. : Советский композитор, 1970. – С. 19 – 120.
255. Цуккерман, В. А. Тембр и фактура / В. А. Цуккерман // Советская музыка. – 1969. – №3. – С 45 – 52.
256. Цытович, В. И. Некоторые аспекты тембровой драматургии / В. И. Цытович // Современные вопросы музыкознания: сб. статей / отв. ред. Е. Орлова. – М. : Музыка, 1976. – С. 207 – 237.
257. Чередниченко, Т. В. Композиция последнего десятилетия: неоканоническая перспектива? / Т. В. Чередниченко // Музыка XX века. Московский форум. Материалы международных научных конференций : сб. науч. тр. – М. : Московская консерватория, 1999. – Сб. 25. – С. 58 – 62
258. Чередниченко, Т. В. Мысль и язык в авангардистской композиции / Т. В. Чередниченко // Музыкальная культура в Федеративной республике Германия. – Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1994. – С. 79 – 85.
259. Чигарева, Е. И. Слово как структурная и смысловая единица в музыке / Е. И. Чигарева // Музыковедение к началу века : прошлое и настоящее : сб. тр. по материалам международной науч. конференции 30 октября – 1 ноября 2007 года. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2007. – С. 46 – 57.
260. Шабунова, И. О функциях тембра в современной музыке : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Шабунова Ирина Михайловна. – М., 1987. – 207 с.
261. Шахназарова, Н. Г. «Авангард» в современной западной музыке / Н. Г. Шахназарова // Современное западное искусство. Идеи и мотивы. Пути развития / сост., отв. ред. Г. А. Недошивин. – М. : Наука, 1971. – С. 275 – 315.
262. Шахназарова, Н. Г. К проблеме «прошлое» и «настоящее» в музыке / Н. Г. Шахназарова // Музыкальная академия. – 2002. – № 2. – С. 31 – 32.
263. Шахназарова, Н. Г. Современность как традиция / Н. Г. Шахназарова // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 3 – 14.
264. Шёнберг, А. Основы музыкальной композиции. – М. : Московская консерватория, 2000. – 231 с.

265. Шнеерсон, Г. М. «Авангард» шестидесятих годов / Г. М. Шнеерсон // Советская музыка. – 1970. – № 9. – С. 104 – 111.
266. Шнитке, А. Г. На пути к воплощению новой идеи / А. Г. Шнитке // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М. : Советский композитор, 1982. – С. 104 – 107.
267. Шнитке, А. Г. Новое в методике сочинения – статистический метод / А. Г. Шнитке // Шнитке, А. Г. Статьи о музыке. – М. : Композитор, 2004. – С. 60 – 65.
268. Шнитке, А. Г. Очерки по оркестровке «Klangfarbenmelodie» «Мелодия тембров» / А. Г. Шнитке // Оркестр. Инструменты. Партитура : сб. науч. тр. – М. : Московская консерватория, 2003. – Вып. 1. – Сб. 44. – С. 185 – 194.
269. Шнитке, А. Г. Статическая форма. Новая концепция времени / А. Г. Шнитке // Шнитке, А. Г. Статьи о музыке. – М. : Композитор, 2004. – С. 72 – 75.
270. Шнитке, А. Г. Стерефонические тенденции в современном оркестровом мышлении / А. Г. Шнитке // Шнитке, А. Г. Статьи о музыке. – М. : Композитор, 2004. – С. 76 – 78.
271. Шнитке, А. Г. Третья часть «Симфонии» Л. Берио // А. Г. Шнитке Статьи о музыке / ред. сост. А. Ивашкин. – М. : Композитор, 2004. – С. 88 – 91.
272. Штокхаузен, К. Изобретение и открытие (доклад о генезисе формы) / К. Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка : Очерки и документы / под ред. М. Арановского и А. Баевой. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 1. – С. 40 – 42.
273. Щербакова, Н. В. Новый звуковой мир в отечественном музыкальном искусстве второй половины XX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Щербакова Наталья Владимировна. – Саранск, 2009. – 186 с.
274. Эйхенбаум, Б. М. Анна Ахматова. Опыт анализа / Б. М. Эйхенбаум. – СПб. : Петропечать, 1923. – 133 с.
275. Эко, У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко / пер. с итал. А. П. Шурбелева. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 412 с.

276. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. / пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 544 с.
277. Эко, У. Поэтики Джойса / У. Эко / пер. с итал. и прим. А. Коваля. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 490 с.
278. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко. / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб. : Симпозиум, 2005. – 502 с.
279. Энциклопедический словарь. Брокгауза и Эфрона / под ред. проф. И. Е. Андреевского. – СПб. : Издатели Ф. А. Брокгауз, И. А. Эфрон, 1890. – С. 690.
280. Эткинд, Е. Г. Материя стиха / Е. Г. Эткинд. – Париж : Institut d'Etudes Slaves, 1978. – 514 с.
281. Эткиндовские чтения II – III : сб. статей по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинды. – СПб. : Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006. – 296 с.
282. Юсфин, А. Г. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки / А. Г. Юсфин // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М. : Музыка, 1971. – С. 134 – 161.
283. Якобсон, Р. О. Избранные работы / Р. О. Якобсон. – М. : Прогресс, 1985. – 460 с.
284. Albèra, P., Demierre, J. Entretien avec Luciano Berio [Electronic source] / P. Albèra, J. Demierre // Contrechamps № 1. Genève : Éditions Contrechamps, 1983. URL: [http:// books.openedition.org/contrechamps/1727](http://books.openedition.org/contrechamps/1727) (accessed: 15.10.2019).
285. Albèra, P. Le son et le sens : essais sur la musique de notre temps / P. Albèra. – Genève : Editions Contrechamps, 2008. – 589 p.
286. Albèra P., Gui, M., Musiques en création / Festival d'automne à Paris, 7 octobre – 18 décembre 1989 / P. Albèra, M. Gui. – Genève : Editions Contrechamps, 1989. – P. 82 – 85.
287. Altmann, P. *Sinfonia* von Luciano Berio. Eine analytische Studie / P. Altmann. – Vienna : Universal Edition, 1977. – 62 p.
288. Anhalt, I. Alternative voices : Essays on contemporary vocal and choral composition / I. Anhalt. – Toronto : University of Toronto press, 1985. – 336 p.

289. Barriere, J-B. *Le timbre : métaphore pour la composition* / J-B. Barriere – Paris : C. Bourgois, 1991. – 563 p.
290. Berio, L. «A-Ronne» / L. Berio // Berio. *Autori vari* / a cura di Enzo Restagno. – Torino : EDT, 1995. – P. 98 – 106.
291. Berio, L. *Aspects d'un artisanat formel* [Electronic source] / L. Berio // *Contrechamps*. – 1983. – № 1. – URL: <http://books.openedition.org/contrechamps/1727> (accessed: 15.10.2019).
292. Berio, L. *A Tribute to Joyce* / L. Berio // *Classic Joyce. Joyce Studies in Italy* / ed. F. Ruggeri. – Roma : Bulzoni, 1999. – P. 89 – 92.
293. Berio, L., Dalmonte R. *Entretiens avec Rossana Dalmonte* / L. Berio, R. Dalmonte / traduit et présenté par M. Kaltenecker. – Paris : Éditions Jean-Claude Lattès, 1983. – 187 p.
294. Berio, L. *Forme* [Electronic source] / L. Berio // *Contrechamps*. – Genève : Éditions Contrechamps, 1983, № 1. – URL: <http://books.openedition.org/contrechamps/1727> (accessed: 15.10.2019).
295. Berio, L. *La musica elettronica* / L. Berio // *Enciclopedia della musica. Vol II.* / ed. C. Sartori. – Milano : Ricordi, 1963 – 1964. – P 427 – 437.
296. Berio, L. *Note sulla musica elettronica* / L. Berio // *Ricordiana. Rivista mensile di vita musicale*. – 1957. – Nuova serie, III. – P. 427 – 437.
297. Berio, L. *Poésie et musique: une expérience* [Electronic source] / L. Berio // *Contrechamps*. – Genève : Éditions Contrechamps, 1983, № 1. – URL: <http://books.openedition.org/contrechamps/1727> (accessed: 15.10.2019).
298. Berio, L. *Prospettive nella musica. Ricerche ed attività dello studio di Fonologia Musicale di Radio Milano* / L. Berio // *Elettronica*. – 1956. – Vol. 5. – № 3. – P. 108 – 115.
299. Berio, L. *Remembering the future* / L. Berio. – Cambridge ; Massachusetts ; London : Harvard University Press, 2006. – 146 p.
300. Berio, L. *Testo dei testi* / L. Berio // *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri* / ed. P. Basso and L. Corrain. – Genova : Corrain, Costa&Nolan, 1999. – P. 42 – 45.

301. Berry, W. *Structural Functions in Music* / W. Berry. – New Jersey : Prentice-Hall. – 1976. – 447 p.
302. Blumetti, P. *Il gesto espressivo nel linguaggio musicale contemporaneo: analisi del primo movimento della «Sinfonia» di Luciano Berio* / P. Blumetti // *Nuova Rivista Musicale Italiana*. – 1998. – № 1. – P. 335 – 350.
303. Bortolotto, M. *Fase seconda. Studi sulla nuova musica* / M. Bortolotto. – Milano : Adelphi, 2008. – 382 p.
304. Bosma, H. *The Electronic Cry : Voice and Gender in Electroacoustic Music* / H. Bosma. PhD thesis. – Amsterdam, 2013. – 184 p.
305. Boulez, P. *Penser la musique aujourd'hui* / P. Boulez. – Paris : Gallimard, 1987. – 167 p.
306. Broch, H. *James Joyce et le temps présent* / H. Broch // *Création littéraire et Connaissance*. – Paris: Gallimard, 1966. – P. 185 – 213.
307. Brüdermann, U. *Das Musiktheater von Luciano Berio* / U. Brüdermann. – Frankfurt am Main : Peter Lang, 2007. – 470 p.
308. Bryden, M. *Beckett and Music. Interview with Luciano Berio* / M. Bryden / *Samuel Beckett and Music* / ed. by M. Bryden. – Oxford : Clarendon Press, 1998. – P. 189 – 190.
309. Causton, R. *Berio's «Visage» and the Theatre of Electroacoustic Music* / R. Causton // *Tempo (New Series)*. – 1995. – № 194. – P. 15 – 21.
310. *Cathy Berberian : pioneer of contemporary vocality*. London ; New-York : Routledge Taylor & Francis Group. – 214 p.
311. Cott, J. *Stockhausen : conversations with composer* / J. Cott. – London : Robson, 1974. – 235 p.
312. Cremaschi A., Giomi F. «Parrrole»: Berio's Words on Music Technology / A. Cremaschi, F. Giomi // *Computer Music Journal*. – 2004. – Vol. 28. – №. 1. – P. 26 – 36.
313. Dallapiccola, L. *Parole e musica* / L. Dallapiccola. – Milano : Il Saggiatore, 1980. – 603 p.

314. Dalmonte, R., Lorenzini, N. Situation de la poésie et de la musique au début des années soixante» [Electronic source] / R. Dalmonte, N. Lorenzini // Contrechamps. – 1983. – № 1. – URL: [http:// books.openedition.org/contrechamps/1727](http://books.openedition.org/contrechamps/1727) (accessed: 15.10.2019).

315. Delalande, F. «L’Omaggio a Joyce» de Luciano Berio / F. Delalande // Musique en Jeu. – 1974. – № 15. – P. 44 – 54.

316. Deliege, I. A perceptual approach to contemporary musical forms / I. Deliege // Contemporary Music Review. – 1989. – Vol. 4. – P. 213 – 230.

317. Delone, R. Timbre and Texture in Twentieth-Century Music / R. Delone // Wittlich G. Aspects of twentieth-century music. – Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1975. – P. 66 – 207.

318. De Santis, M. Organizzare il significato di un testo. Aspetti del rapporto musica/parola nell’opera di Luciano Berio / M. De Santis // Luciano Berio. Nuove prospettive / De Benedictus, A. I., ed. – Firenze : Leo S. Olschki, 2012. – P. 237 – 266.

319. Di Luzio, C. Sanguineti e Berio. Suono – voce – gesto / C. Di Luzio // Poetiche : rivista di letteratura. – Nuova serie. – 2006. – Vol. 8. – № 3. – P. 529 – 548.

320. Di Scipio, A. Da un’esperienza in ascolto tra phoné e logos. Testo, suono e musica in «Thema (Omaggio a Joyce)» di Berio / A. Di Scipio // Il saggiautore musicale. – 2000. – Vol. 7. – № 2. – P. 325 – 359.

321. Doati, R. La messa in scena della parola / R. Doati [Electronic source] // dorif.it : [website]. URL: http://www.dorif.it/ezone/ezone_articles.php?art_id=397 (accessed: 4.11.2018).

322. Drossen, N. Sprache und Musik bei Luciano Berio : untersuchungen zu seinen vokalkompositionen (Kölner Beiträge zur Musikforschung) / N. Drossen. – Regensburg : Bosse, 1982. – 279 p.

323. Edwards, P. Y. Luciano’s Berio *Sequenza III* : The use of vocal gesture and the genre of the mad scene / Edwards P. Y. PhD synopsis. – Denton, 2004. – 37 p.

324. Eco, U. Eco in ascolto / U. Eco // Contemporary Music Review. – 1989. – Vol. 5 : Music and text. – P. 1 – 8.

325. Emons, H. Berios *Sinfonia* und Mahlers 2 *Sinfonie* : Re-Komposition als ästhetische Idee / H. Emons // Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment: Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 1998. – P. 151–160.

326. Eriokson, R. Sound structure in music / R. Eriokson Berkeley etc. – Berkeley : UC press, 1975. – 205 p.

327. Escale, F. Contrepoints : Musique et littérature / F. Escale. – Paris : Klincksieck, 1990. – 352 p.

328. Feuillerac, M. Les conséquences du travail empirique de Luciano Berio au Studio di Fonologia : vers une autre écoute / M. Feuillerac. PhD thesis. – Toulouse, 2016. – 321 p.

329. Fubini, E. Da Wagner a Stockhausen : musica e parola, evoluzione di un problematico incontro / E. Fubini // Studi musicali. – 1986. – № 15. – P. 139 – 149.

330. Gindt, A. Georges Aperghis, Le corps musical / A. Gindt – Arles : Actes Sud, 1992. – 264 p.

331. Goldbach, F. C., Georgescu I. B. Berio's interpretation and integration of Beckett's The Unnamable in *Sinfonia* / F. C. Goldbach, I. Georgescu // International journal of mathematical models and methods in applied sciences. – 2011. – № 5. – P. 907 – 914.

332. Graton, J-L. La parole comme objet sonore / Graton J-L. // Revue de la BNF. – 2014. – № 48. – P. 19 – 23.

333. Griffiths, P. Modern Music and After : Directions Since 1945 / P. Griffiths. – Oxford : Oxford University Press, 1996. – 392 p.

334. Heap, M. Keep going: narrative continuity in Luciano Berio's *Sinfonia* and Dillinger : an *American oratorio* / M. Heap. PhD thesis. – Pittsburgh, 2012. – 305 p.

335. Hicks, M. Text, music and meaning in the Third movement of Berio's *Sinfonia* / M. Hicks // Perspectives of new music. – 1981 – 1982. – Vol. 20. – № 1/2. – P. 199 – 224.

336. Humieka-Jakubowska, J. Inspirations in reflection and creativeness. / J. Humieka-Jakubowska. – Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2015. – 204 p.

337. Hünemann, T. Blumröder (von), C. Topographien der Kompositionsgeschichte seit 1950 : Pousseur, Berio, Evangelisti, Kagel, Xenakis, Cage, Rihm, Smalley, Brümmer, Tutschku / T. Hünemann, C. Blumröder (von). – Wien : Verlag Der Apfel, 2011. – 308 p.

338. Horvath, N. The “Theatre of the Ear”: Analyzing Berio’s Musical Documentary A-Ronne / N. Horvath // *Musicological Explorations*. – 2009. – № 10. – P. 73 – 104.

339. Johnson, M. A. Listening to Luciano Berio’s «Sequenza III» : A multi-perspective examination of the singer’s embodied experience / M. A. Johnson. PhD thesis. – Ottawa, 2013. – 190 p.

340. Joyce, J. *Ulysses* / J. Joyce. – London : The Bodley Head, 2008. – 657 p.

341. Kappes M. La relation entre textes et musique chez Luciano Berio, 1950-1970 / Kappes M. Mémoire de maîtrise / sous la direction de Pierre Michel. – Strasbourg, 2001. – 105 p.

342. Kholopov, Y. Sonorik bei Karlheinz Stockhausen : ein musikhistorischer Aspekt [1997-98] / Kholopov Y. // *Musikos komponavimo principai. Teorija ir praktika*. – Vilnius, 2001. – C. 85 – 97.

343. Klein, M. Texture, Register, and Their Formal Roles in the Music of Witold Lutosławski / M. Klein // *Indiana Theory Review*. – 1999. – Vol. 20. – №1. – P. 37 – 70.

344. Klüppelholz, W. Sprache als Musik : Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti / W. Klüppelholz. – Saarbrücken : Pfau, 1995. – 152 p.

345. Knockaert, Y. Aspects of Contemporary Vocal Music in Works by Berio, Kagel and Nono / Y. Knockaert / *Aspekten van de hedehdaagse vokale muziek in de werken van Kagel, Berio en Nono*. Mémoire de licence. – Gand, 1974 – 75. – 199 p.

346. Kostka, S. *Materials and Techniques of Twentieth-century Music* / S. Kostka. – New Jersey : Prentice Hall, 2006. – 334 p.

347. Links, M. *Thema. Omaggio a Joyce* – Expression as meaning [Electronic source] / M. Links // URL:

https://www.researchgate.net/publication/319880676_Expression_as_a_meaning
(accessed: 4.11.2018).

348. Luzio, C. *Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt im Musiktheater von Luciano Berio* / C. Luzio. – Mainz : Schott. – 2010. – 468 p.

349. Madden, C. *Maurice Ravel's affinity for Stéphane Mallarmé : symbolism and préciosité in Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* / C. Madden. – Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2011. – 80 p.

350. Megan, A. J. *Listening to Luciano Berio's "Sequenza III" : A multi-perspective examination of the singer's embodied experience* / A. J. Megan. PhD thesis. – Ottawa, 2013. – 190 p.

351. Menezes, F. *Luciano Berio et la phonologie : une approche jakobsonienne de son œuvre* / F. Menezes – Frankfurt am Main ; New York : Peter Lang GmbH, 1993. – 278 p.

352. Menezes, F. *Un essai sur la composition verbale électronique Visage de Luciano Berio* / F. Menezes. – Modena : Mucchi, 1993. – 167 p.

353. Nono, L. *Texte-musique-chant* / L. Nono // *Ecrits* / traduit de l'italien, sous la direction de L. Feneyrou. – Paris : Christian Bourgois, 1993. – 556 p.

354. *Nuova musica alla radio : esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954-1959* / a cura di Veniero Rizzardi e Angela Ida de Benedictis. – CIDIM (Comitato Nazionale Italiano Musica), 2000. – 176 p.

355. Osmond-Smith, D. *Berio* / D. Osmond-Smith. – Oxford : Oxford University Press, 1991. – 176 p.

356. Osmond-Smith, D. *From Myth to Music: Levi-Strauss «Mythologiques» and Berio's «Sinfonia»* / D. Osmond-Smith // *The Musical Quarterly*. – 1981. – Vol. 67. – № 2. – P. 230 – 260.

357. Osmond-Smith, D. *Joyce, Berio et l'art de l'explosion [Electronic source]* / D. Osmond-Smith // *Contrechamps*. – Genève : Éditions Contrechamps, 1983. № 1 – . URL: [http:// books.openedition.org/contrechamps/1727](http://books.openedition.org/contrechamps/1727) (accessed: 15.10.2019).

358. Osmond-Smith, D. *Playing on Words : a Guide to Luciano Berio's Sinfonia* / D. Osmond-Smith. – London : Royal Musical Association, 1985. – 95 p.

359. Porter, L. M. Text versus music in the French art song: Debussy, Fauré and Verlaines's *Mandoline* / L. M. Porter // *Nineteenth-Century French Studies*. – 1983 – 1984. – Vol. 12. – № 1/2. – P. 138 – 144.
360. Pound, E. *The Cantos of Ezra Pound* / E. Pound. – New York : New Directions, 1996. – 896 p.
361. Rabaté, J-M. Pour une cryptogénétique de l'idiolecte joycien / J-M. Rabaté // *Genèse de Babel : Joyce et la création*. – Paris : Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1985. – P. 49 – 91.
362. Ramazotti, M. Luciano Berio's *Sequenza III* : From Electronic Modulation to Extended Vocal Technique / M. Ramazotti // *Ex Tempore*. – 2010. – Vol. 15. – № 1. – P. 81 – 96.
363. Ravizza V. *Sinfonia* für acht Singstimmen und Orchester von Luciano Berio. Analyse / V. Ravizza // *Melos* 41. – 1974. – № 5. – P. 291 – 297.
364. Romina, D. Il dialogo con la materia disintegrata e ricomposta, un'analisi di *Thema (Omaggio a Joyce)* di Luciano Berio / D. Romina. – Milano : RDM Records Edizioni Letterarie, 2011. – 83 p.
365. Ruget-Langlois, N. Voix et électroacoustique chez Luciano Berio et Bruno Maderna : les premières années au sein du Studio de Phonologie / N. Ruget-Langlois // *Omaggio a Luciano Berio* / ed. Cohen Lévinas, D. – Paris : l'Harmattan, 2006. – P. 143 – 162.
366. Rumph, S. *The Faure song cycles : poetry and music, 1861 – 1921* / S. Rumph. – California : University of California Press, 2020. – 278 p.
367. Sanguineti, E. *La messa in scena della parola* / E. Sanguineti // *Berio : autori vari*, a cura di Restagno, E. – Torino : EDT, 1995. – P. 74 – 78.
368. Scaldaferrì, N. *Musica nel laboratorio elettroacustico : lo Studio di fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta* / N. Scaldaferrì. – Lucca : Libreria musicale italiana, 1997. – 152 p.
369. Schaeffer, P. *Traité des objets musicaux: Essai inter-disciplines* / Schaeffer P. – Paris : Editions du Seuil, 2002. – 700 p.

370. Schrader, B. Interview with Luciano Berio, *Thema: Omaggio a Joyce* / B. Schrader / Introduction to electro-acoustic music. – Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1982. – 223 p.

371. Stacey, P. Contemporary tendencies in the relationship of music and text with special reference to *Pli selon pli* (Boulez) and *Laborintus II* (Berio) / P. Stacey. PhD thesis. – Norwich (United Kingdom), 1984. – 331 p.

372. Stockhausen, K., Kohl J. Electroacoustic performance practice / K. Stockhausen, J. Kohl // Perspectives of new music. – 1996. – Vol. 15. – № 1. – P. 74 – 105.

373. Stockhausen, K. Sprache und Musik / K. Stockhausen // Darmstädte Beiträge zur Neuen Musik / hrsg. von Wolfgang Steinecke. – Mainz : B. Schott's Söhne, 1958. – P. 57 – 81.

374. Stockhausen, K. The Concept of Unity in Electronic Music / K. Stockhausen // Perspectives of New Music. – 1962. – Vol. 1. – № 1. – P. 39 – 48.

375. Stoïanova, I. Geste-texte-musique / I. Stoïanova. – Paris : Union générale d'éditions, 1978. – 282 p.

376. Stoïanova, I. Luciano Berio : Chemins en musique (La Revue Musicale) / I. Stoïanova. – Paris : Richard-Mass, 1985. – № 375 – 377. – 512 p.

377. Suvini-Hand, V. Sweet Thunder : Music and Libretti in 1960s Italy / V. Suvini-Hand. – London : Legenda, 2006. – 294 p.

378. Szwarcman, D. Text-sound composition / D. Szwarcman // Ruch muzyczny. – 1978. – № 16. – P. 4 – 6.

379. Taruskin, R. Text and act : essays on music ant performance / R. Taruskin. – Oxford : Oxford University Press, 1995. – 392 p.

380. Varese, E. The Liberation of Sound / E. Varese // Perspectives of New Music. – 1966. – Vol. 5. – № 1. – P. 11 – 19.

381. Vila, M-C. Cathy Berberian cant'actrice / M-C. Vila. – Paris : Fayard, 2003. – 405 p.

382. Wennerstrom, M. Parametric analysis of contemporary musical form / M. Wennerstrom. PhD thesis. – Bloomington, 1967. – 319 p.

383. Westergaard, P. Some problems raised by the rhythmic procedures in Milton Babbitt's composition for twelve instruments / P. Westergaard // Perspectives of new music. – 1965. – Vol. 4. – № 1. – P. 109 – 118.

384. Whittall, A. Berio's Sequenzas : essays on performance, composition and analysis / A. Whittall. With an introduction by David Osmond-Smith / ed. by Janet K. Halfyard. – Oxford : Oxford University Press, 2007. – 332 p.

385. Wissmann, F. About the generation of affects in serial music: on Luciano Berio's composition "Thema. Omaggio a Joyce" / F. Wissmann // Electrified voices : medial, socio-historical and cultural aspects of voice transfer. – Göttingen : V&R unipress, 2013. – P. 81 – 92.

386. Wright, Alfred J. Paroles et musique: Verlaine's composers / Alfred J. Wright // Nineteenth-Century French Studies /4. – 1977. – Vol. 5. – № 3 – P. 308 – 327.

387. Zavagna, P. «Thema (Omaggio a Joyce)» di Luciano Berio : un'analisi / P. Zavagna // I quaderni della Civica Scuola di Musica. – 1992. – Vol. XXI-XXII. – P. 58 – 64.

Список иллюстративного материала

Список нотных примеров

- Рис. 1.* Л. Берио «Секвенция III». 1-й раздел: «вступление».
- Рис. 2.* Л. Берио «Секвенция III». 2-й раздел: «экспозиция».
- Рис. 3.* Л. Берио «Секвенция III». 3-й раздел: «разработка».
- Рис. 4.* Л. Берио «Секвенция III». 3-й раздел: «разработка».
- Рис. 5.* Л. Берио «Секвенция III». 3-й раздел: «разработка».
- Рис. 6.* Л. Берио «Секвенция III». 4-й раздел: «кода».
- Рис. 7.* Л. Берио «Симфония». I часть. 1-й раздел: «экспозиция».
- Рис. 8.* Л. Берио «Симфония». I часть. 1-й раздел: «экспозиция».
- Рис. 9.* Л. Берио «Симфония». I часть. 1-й раздел: «экспозиция».
- Рис. 10.* Л. Берио «Симфония». I часть. 1-й раздел: «экспозиция».
- Рис. 11.* Л. Берио «Симфония». I часть. 2-й раздел: «разработка».
- Рис. 12.* Л. Берио. «Laborintus II». Эпизод «with usura».
- Рис. 13.* Л. Берио «Симфония». I часть. 3-й раздел: «кода».
- Рис. 14.* Л. Берио «Симфония». III часть. 1-й раздел: «экспозиция».
- Рис. 15.* Л. Берио «Симфония». III часть. 1-й раздел: «экспозиция».
- Рис. 16.* Л. Берио «Симфония». III часть. 2-й раздел: «разработка».
- Рис. 17.* Л. Берио «Симфония». III часть. 2-й раздел: «разработка».
- Рис. 18.* Л. Берио «Симфония». III часть. 2-й раздел: «разработка».
- Рис. 19.* Л. Берио «Симфония». III часть. 2-й раздел: «разработка».
- Рис. 20.* Л. Берио «Симфония». III часть. 2-й раздел: «разработка».
- Рис. 21.* Л. Берио «Симфония». III часть. 2-й раздел: «разработка».
- Рис. 22.* Л. Берио «Симфония». III часть. 2-й раздел: «разработка».
- Рис. 23.* Л. Берио «Симфония». III часть. 3-й раздел: «реприза».
- Рис. 24.* Л. Берио «Симфония». III часть. 4-й раздел: «кода».
- Рис. 25.* Л. Берио «Симфония». V часть. 1-й раздел: экспозиция.
- Рис. 26.* Л. Берио «Симфония». V часть. 1-й раздел: «экспозиция».
- Рис. 27.* Л. Берио «Симфония». V часть. 2-й раздел: «разработка».

Рис. 28. Л. Берио «Симфония». V часть. 2-й раздел: «разработка».

Рис. 29. Л. Берио «Симфония». V часть. 2-й раздел: «разработка».

Рис. 30. Л. Берио «Симфония». V часть. 3-й раздел: «кода».

Рис. 31. Л. Берио «Симфония». V часть. 3-й раздел: «кода».

Список схем

Схема 1. Начальный фрагмент главы «Сирены» из романа Дж. Джойса «Улисс» на языке оригинала.

Схема 1. Начальный фрагмент главы «Сирены» из романа Дж. Джойса «Улисс» в переводе на русский язык.

Схема 3. Л. Берно «Тема. Приношение Джойсу». Л. Берно «Тема. Приношение Джойсу». Пример авторской графической транскрипции.

Схема 4. Берно «Тема. Приношение Джойсу». Л. Берно «Тема. Приношение Джойсу». Пример авторской графической транскрипции.

Схема 5. Л. Берно. «Тема. Приношение Джойсу». 1-й раздел: «экспозиция».

Схема 6. Л. Берно. «Тема. Приношение Джойсу». 2-й раздел: «разработка».

Схема 7. Л. Берно. «Тема. Приношение Джойсу». 2-й раздел: «разработка».

Схема 8. Л. Берно. «Тема. Приношение Джойсу». 3-й раздел: «реприза».

Схема 9. Л. Берно. «Тема. Приношение Джойсу». Схема разделов музыкально-вербальной композиции.

Схема 10. Расположение вербальных элементов в стихе М. Куттера.

Схема 11. Л. Берно «Секвенция III». Действие принципа ассоциативной связи в объединении фрагментов вербального текста: 1-я строка партитуры.

Схема 12. Л. Берно «Секвенция III». Действие принципа синтагматической связи в объединении фрагментов вербального текста: 1-я строка партитуры.

Схема 13. Л. Берно. Секвенция III. Расположение фрагментов вербального текста в 1-м эпизоде «разработки».

Схема 14. Л. Берно. Секвенция III. Расположение фрагментов вербального текста в 3-м эпизоде «разработки».

Схема 15. Л. Берно. «Секвенция III». Схема разделов музыкально-вербальной композиции.

Схема 16. Действие принципа повтора вербальных мотивов в “Canto XLV” Э. Паунда.

Схема 17. Л. Берио. Laborintus II. Заключительный фрагмент Stazione I. Хор В.

Схема 18. Действие принципа повтора вербальных мотивов в эпизоде «разработки» III части «Симфонии» Берио.

Схема 19. Действие принципа повтора в заключительном разделе III части «Симфонии» Л. Берио.

Схема 20. Действие принципа повтора вербальных мотивов в заключительном разделе III части «Симфонии» Л. Берио.

Приложение А. Цитаты на языке оригинала

Цитата №1. «[A la suite de cette initiative textuelle], l'écriture de *Récitations* pour voix solo prend résolument en compte les possibilités offertes par l'articulation d'éléments de langage privés de leur fonction sémantique. Cette première et depuis célébrissime partition pour une chanteuse soliste s'inscrit en droite ligne de nombreuses recherches vocales entreprises par les compositeurs du XXe siècle et en particulier, pour ne citer qu'elle, la *Sequenza III* de Luciano Berio».

Цитата №2. «Il faut remonter à *Histoire de loups* pour trouver la première expérience sur des textes non signifiants ayant une fonction spécifiquement musicale. Le lieu d'action (l'Allemagne) et l'origine russe de Serge, l'homme aux loups, motivèrent Georges Aperghis à imaginer, à partir de considérations psycho-acoustiques, des textes en faux russe et en faux allemand. Ils traduisaient ainsi l'ambiance linguistique, sans toutefois supposer un sens qui aurait pu être interprété par l'auditeur».

Цитата №3. «Berio [...] a pulvérisée le mot en ses composants phonétiques, faisant de celles-ci, bien souvent, les génératrices des structures musicales, et il a brisé la logique apparente du discours [...] ».

Цитата №4. «[...] Est-ce que Berio ne radicalise pas cette attitude, quand il commence par évacuer le sens possible des textes qu'il aborde en les fragmentant, en cassant, disloquant les mots, en attaquant la syntaxe, en créant des néologismes où se perd toute référence ? Les sons vocaux ont dès lors une fonction plus expressive que référentielle et, surtout, Berio cherche à libérer, exalter, prolonger les virtualités musicales qu'il découvre dans l'éclatement du texte, ou plutôt dans sa nouvelle écoute du texte. C'est-à-dire que le rapport qui s'établit entre le texte et la musique n'est plus de compatibilité, mais de continuité».

Цитата №5. «Composers who in such a way treat human voice, do not merely deprive vocal sounds from their linguistic contexts, but redefine the semantic content through their radical deconstruction of phonetic structure. [...]. In the effect, semantic content of text is compositionally brought into a new musical relation of expression to its phonetic material».

Цитата №6. «[...] In quanto, qualora desiderassi giocare sulle sillabe o sfruttare le innegabili particolarità di certi aggregati di vocali e consonanti, non esiterei – anziché ricorrere ai capolavori della poesia – a scrivere da me un testo di carattere esclusivamente timbrico, indipendente da ogni logica discorsiva e dalle particolari caratteristiche della lingua».

Цитата №7. La forme phonétique d'un texte dépouillé de sa fonction sémantique a-t-elle encore un sens ? Pourquoi utiliser, dans la réalisation musicale du matériau phonétique, un texte doté d'une sémantique très précise, quand celui-ci sera détruit, dans

son effet sémantique, avec la dissolution de la structure sonore ? Pourquoi ne pas déduire complètement les éléments phonétiques à l'alphabet ?».

Цитата №8. In this choir I explored how can to formalize of the composition of simple phonemes and sounds of human voices, without a semantic element of a literary text to something expressively penetrating, and not just for formal divertimento, that is, to the expressive power of another and perhaps stronger meaning and precision than one which is in a composition on previously existing text».

Цитата №9. «Il va sans dire qu'en lisant ou en écoutant une musique accompagnée d'un texte, peu importe l'époque, on ne peut pas faire abstraction de l'existence même du texte [...] ».

Цитата № 10. «Avec l'expérience sérielle, la recherche d'organisations nouvelles du langage musical, on jouait un peu sur le vide. J'ai cherché tout naturellement des points de repères plus profonds, plus concrets».

Цитата №11. «Et de Saussure a eu, à cet égard, une influence capitale et très profonde sur moi en offrant une base rationnelle aux pulsions, au b a ba de l'expressivité».

Цитата № 12. «Je ne crois pas que cette attitude soit aussi radicale qu'il le dit. Je crois que Berio est musicien jusqu'à la moelle des os, mais cela ne veut pas dire qu'il se désintéresse complètement du sens. Cette notion de compréhension du texte existe pour lui. Disons que l'une des préoccupations importantes de notre génération avait été de traiter le texte en le situant dans un continuum: de l'intelligibilité parfaite à l'inintelligibilité totale».

Цитата №13. «Il faut distinguer ce qu'il dit et ce qu'il fait. Il dit qu'il disloque complètement, qu'il libère la potentialité musicale du texte, qu'il presse le texte comme un citron pour exprimer cette potentialité, mais en même temps je crois qu'il est tout à fait sensible à ces émergences de sens, notamment dans Circles, qui est une très belle chose de Berio, très complexe, très riche. Il joue sur les deux: sur l'intelligibilité et l'inintelligibilité».

Цитата № 14. «Dans tes œuvres, la voix, et donc un texte verbal, normalement poétique, joue un rôle prépondérant. Mettre en musique un texte, est-ce pour toi un peu comme le transcrire ? Quel est ton rapport avec l'élément sémantique de la langue quand tu la traites en tant que musicien ? Oui, c'est une forme de transcription, et j'ai d'habitude d'excellents rapports avec l'aspect sémantique d'un texte, puisque j'ai le plus grand respect devant lui et que je le traite avec tous les égards musicaux dont je suis capable».

Цитата № 15. «Le langage est “la maison de la vie” et aussi, comme tout le monde le sait, une merveilleuse machine qui produit inlassablement du sens. La musique est une autre machine qui amplifie et transcrit le sens sur un niveau différent de l'intelligence et

de la perception, à condition de respecter tous les aspects du langage, y compris l'aspect acoustique».

Цитата № 16. «Je m'intéresse pour ma part à une musique vocale qui imite et en un certain sens décrit ce prodigieux phénomène qui est l'aspect central du langage : le son qui devient sens. Il est important pour cela d'avoir également une conscience acoustique du matériau verbal, afin de pouvoir rentrer dans le sens et le reconquérir à travers la dimension acoustique».

Цитата № 17. «The history of vocal music is also the history of translation of a text into music. Think of the text of the Mass, which has been sung in different ways, with different music, who knows how many times. Not only the Eucharist but also a poem by Heine, Goethe, or Mallarmé is structurally and semantically modified and renewed, at least in part, when it is explored and absorbed into music by Schubert, Schumann, Debussy, Ravel, Boulez, or others. If a musical thought is to manifest itself in full in relation to a text, it must be able to modify that text, to carry out an analytical transformation of it, while of course remaining conditioned by it. This will at least prevent the well-known and passive situation, so common in today's commercially oriented music, of a text that becomes a pretext in a stereotyped musical context».

Цитата №18. «At times, the “musical action” tends to bring into sharper relief, and give a structural sense to a function that has always played its part in the relationship between music and words: that of making music an instrument for analysing the text. When Schumann set Heine to music he created different hierarchies of listening and of understanding of the text: some words were able to acquire a dominant role while others were consigned to the background (Dichterliebe is rich in examples). So that Schumann's music filtered Heine's poetry, modifying the original relationship between different semantic “frequency bands”».

Цитата №19. «Nowadays music can filter texts in a much more radical way. It can decide what in a text can be “thrown away”, and what should instead take on a dominant role: for example, what can be reduced to acoustic material and what can instead be highlighted with the network of significances intact».

Цитата №20. In the seminar at that time, we were making artificial texts by cutting up newspapers into one-, two-, three-syllable units, sometimes going to the extreme and cutting up individual letters. We'd shuffle them like cards, make new artificial texts, and then study the degree of redundancy. Naturally, the more you cut down a given text, the less redundant would be the result of the new chance-produced text».

Цитата №21. См. «désintégration de tout lien grammatical et syntaxique», «chaos linguistique», «libération la parole de la sujétion traditionnelle à un espace et à un temps soumis aux dimensions du “continu” et du “successif”».

Цитата №22 «Non, la musique ... ne pas faite que de notes. Une forme musicale est avant tout une évidence, un témoignage».

Цитата №23. «[...] plus les relations des structures proposées sont prédéterminées, plus faible est la conscience critique des auditeurs face à ces structures musicales».

Цитата №24. «L'auditeur, centre d'un univers statique et immuable, trouve, dans la contemplation de l'ordre linguistique, une confirmation de l'harmonie générale dans la légalité d'un langage commun ; mais il n'écoute pas la forme. La «formation de la forme», comme disait le peintre Paul Klee, n'est jamais prise en considération; au lieu de cela, seuls sont envisagés ces artifices de suspense formel — consonance/dissonance, tension/détente, attente/accomplissement — qui rendent encore plus aigu le désir d'un faux équilibre».

Цитата №25. «La reconstruction littérale du drame de la forme sonate, laquelle nous donna tant de chefs-d'œuvre classiques, laisse une impression de représentation familiale. Le public, emporté par les événements de ce drame et sachant, depuis le tout début, qu'il y aura une fin heureuse sur un accord de tonique [...]».

Цитата № 26. «La tragédie et le drame sont peut-être finis ; aussi je n'aime guère le théâtre fondé sur une histoire ou une intrigue, avec des développements psychologiques».

Цитата №27. «Then there are literary works which are virtual translation from the outset, because they are impregnated with the stylistic, conceptual, and rhetorical peculiarities of other languages, traditions, or translations. This is particularly true of children's literature and of the more stereotype forms of nineteenth-century opera librettos».

Цитата №28. «Nous ne pouvons considérer la musique d'aujourd'hui comme un langage, un système fermé, précis et confortable, ou tout se passe selon des prévisions, mais plutôt comme un système de ramifications de sons et d'actions, seulement définissables et significatifs dans leur actualité et dans les relations qu'ils impliquent sur le moment».

Цитата №29. «Jusqu'à un certain point, la même chose se passe aussi en musique, où le compositeur fournit à l'interprète des points de départ, les lignes générales d'actions, des propositions et des suggestions auxquelles l'exécutant doit réagir d'une manière constamment renouvelée».

Цитата №30. «Pour que ceci puisse se passer, il va de soi que tout doit être soigneusement combiné en termes de composition musicale».

Цитата №31. «Je dirais que plus la liberté laissée à l'interprète — et bien sûr au public — est grande, plus la structure de la composition devient complexe et plus difficile est la tâche du compositeur. Il doit empêcher que le chaos ne détruise toutes les relations possibles. La façon d'agir la plus importante est de donner un certain degré de redondance à la texture, qui constitue ainsi une sorte d'état tampon entre le chaos et les

champs de significations possibles (une analyse d'Improvisation sur Mallarmé de Boulez serait, dans ce cas, très utile). Mais quand l'état tampon n'est pas établi, quand la tendance à donner de la liberté à l'interprète est menée jusqu'à ses limites, le compositeur est évidemment condamné à renoncer pour toujours à prendre de libres décisions — à ne plus donner aucun signe pour aucune interprétation, quelle qu'elle soit».

Цитата №32. «Je crois que lorsque Mallarmé écrivait sur l'union du vers libre et du poème en prose, réalisée "sous l'influence étrangère de la musique entendue au concert", il n'affirmait pas simplement une nostalgie de musique, mais il songeait à cette autonomie, à cette liberté consciente, à cette imprévisibilité des événements structurels que devait nous apprendre plus tard la musique de Debussy, de Webern et des musiciens contemporains les plus importants».

Цитата № 33. «Isolement du son; isolement de la parole. Le même Mallarmé devait l'écrire plus tard: «Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant d'un trait souverain le hasard, demeure aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alterné en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère».

Приведен русский перевод цитаты Малларме, на которую ссылается Берно, по источнику: Малларме С. «Кризис стиха», перевод И. Стаф // Верлен. Рембо. Малларме. Стихотворения. Проза. Составитель О. Дорофеев. — М.: Рипол Классик, 1998. С. 579 – 588.

Цитата №34. «[...] il est cependant certain que — abstraction faite des divers degrés et des diverses qualités de spécialisation entre celui qui joue du piano et celui qui lit un poème épique, l'un et l'autre, pour réaliser un des nombreux résultats possibles, sont contraints à une adhésion totale, en pleine conscience, à l'œuvre. (Je pense aux interprètes de la IIIe Sonate de Boulez, du Klavierstück XI de Stockhausen, de Mobiles de Pousseur et aux interprètes de «Un coup de dés» et du « Livre » de Mallarmé et du « Finnegans Wake » de Joyce)».

Цитата №35. «A un tel niveau de conscience où il n'y a pas place pour les schémas formels les plus simples de la perception — parce que presque tous nos sens sont appelés à appréhender et à consommer l'objet esthétique — mais où il y a unité complète de notre être, de notre conscience, il y a pleine adhésion créatrice».

Цитата №36. «En jazz, un exemple notable de forme ouverte est la jam session, durant laquelle les exécutants construisent l'objet musical sur la base d'un thème donné, d'un schéma harmonique et d'un répertoire commun de conventions et d'inventions stylistiques, d'une manière remarquablement imprévisible et obtiennent une exécution qui n'est jamais égale à aucune autre précédente».

Цитата №37. «Tout ceci est directement lié avec la poétique de l'opera aperta (l'œuvre ouverte) — ou, comme elle est appelée en anglais, work in progress — laquelle existe depuis longtemps en peinture, en littérature et au théâtre».

Цитата №38. «Dans le domaine de la littérature, le phénomène révèle des racines plus vastes et plus profondes. Il suffit de nommer James Joyce, Mallarmé, Proust (dans un certain sens), e.e. cummings, Bertold Brecht et Kafka. Il est peut-être superflu de rappeler Le Livre de Mallarmé, qui a inspiré l'une des plus intéressantes compositions pour piano de la nouvelle musique, la Troisième Sonate de Pierre Boulez. La même chose s'applique aux œuvres de James Joyce, Ulysses, et plus encore, Finnegans Wake. Ici, le texte s'ouvre réellement sur une série de lectures toujours renouvelées: la richesse de relations est tellement complexe que le lecteur donne une nouvelle interprétation à chaque lecture, découvrant non seulement les liens allusifs, mais aussi une réalité concrète qui change continuellement».

Цитата №39. «Ma première réaction à Darmstadt et à l'influence bénéfique de Bruno, mon premier exorcisme en somme, ce fut Nones pour orchestre, qui n'a rien de darmstadtien ni de madernien, mais développe ce qui était pour moi le point central de la recherche et de la passion musicale : la possibilité de penser musicalement en termes de processus, et non de forme ou de procédé. André Souris et Pousseur étaient les champions théoriques de cette tendance, implicitement contenue de toute façon dans les conceptions sérielles».

Цитата №40. «Le projet initial de Nones était très ambitieux. C'étaient les années où je découvrais directement, sans passer par les traductions en italien, la grande littérature anglaise et américaine. Je m'étais pris de passion pour un poème immense et complexe d'Auden, Nones justement: la neuvième heure, moment crucial, moment suprême où semble confluer, en un instant, l'existence entière, moment de la conscience extrême, avant la fin... J'avais prévu un grand oratorio profane pour soli, chœurs et orchestre, caractérisé par des transformations constantes, rapides et abruptes».

Цитата №41. «Mais les dimensions et la complexité du poème m'en ont dissuadé, et j'ai gardé, du projet jamais achevé, uniquement cinq épisodes pour orchestre, cinq moments, cinq stades de transformation, qui, réunis ensemble, constituent les Nones pour orchestre. Les proportions calculées à partir du chiffre neuf qui régissent la pièce sont constamment réorganisées, pour produire des condensations ou des raréfactions extrêmes, une vitesse ou un statisme ainsi que des caractéristiques harmoniques extrêmes (de l'octave au bruit)».

Цитата № 42. « J'ai prolongé l'expérience de Nones dans Allelujah I, que j'ai tout de suite après élargi et développé dans Allelujah II».

Цитата №43. «Ce principe général de la composition m'a été suggéré par la conviction que, dans la musique instrumentale aussi, le fait de rendre méconnaissable, ou mieux, le

fait de varier continuellement les caractéristiques acoustiques d'un même matériau sonore signifie également (par rapport à un dessein formel) produire un nouveau matériau sonore».

Цитата №44. «Ce qui m'intéressait était de seconder les suggestions formelles dérivées de la «destruction» de ce matériau initial et, inversement, de découvrir quel matériau aurait satisfait à ces suggestions, dépassant le concept de séries d'intervalles et de hauteurs».

Цитата №45. «Le choix de tels rapports m'a été suggéré, en considérant la grande disponibilité instrumentale, autant par la nécessité d'opérer une nouvelle variation de timbre (où les voix instrumentales individuelles sont employées comme les fréquences d'un spectre) que par le désir d'annuler la sensation répétitive des dits rapports à travers le dépassement de la focalisation sur les intervalles en des séries de hauteurs au profit de la qualité sonore et de registre; ces derniers étant considérés comme les éléments actifs et déterminants de la structure formelle».

Цитата №46. «En effet, c'est précisément dans les dernières œuvres de Webern que se révèlent pleinement les fonctions structurales des qualités sonores (donnant un sens définitif à la Klangfarbenmelodie, comprise comme structure de timbre et non comme rotation mécanique d'une série dodécaphonique, «peinte» çà et là de couleurs instrumentales qui reviennent); de façon complémentaire, l'articulation des hauteurs, dans ses minutieuses organisations dodécaphoniques, tend à une négation soigneuse d'elle-même en tant que série d'intervalles».

Цитата № 47. «For before the listener can begin to pursue Sanguineti's game of syntactic and semantic congruities, he must extract from the babel of simultaneous speech coherent materials with which to begin his exploration – just in Thema or Sequenza III he must struggle to catch at comprehensible words and phrases within phonetic flux».

Цитата № 48. См. «Comparative semantic coherence to the status of a major compositional parameter».

Цитата №49. «Therefore, let us also imagine an elementary text composed of shorts modular sentences, of recurring interchangeable flashes of meaning, evocative of a potential narrative that unfolds with various degrees of discontinuity».

Цитата №50. «[...] C'est Schönberg, me semble-t-il (je me souviens de l'avoir lu, mais je ne sais plus en quel endroit), qui a dit que les unités syllabiques sont primaires, naturelles et donc brutes, alors que les unités phonétiques sont au contraire les unités dynamiques de la langue. C'est-à-dire qu'il y a, d'une part, comme je l'ai dit les unités de l'improvisateur instinctif et, d'autre part, celles du compositeur. C'est peut-être pour cela que j'éprouve un profond ennui pour la musique vocale syllabique, une syllabe par note, comme si l'organisation (habituellement « dodécaphonique ») des notes avait

quelque chose en commun avec l'organisation des syllabes à l'intérieur d'un mot ou d'une phrase».

Цитата № 51. «Dans “O King”, les éléments phonétiques du nom de Martin Luther King sont générateurs des structures de timbre et de dynamique ; le nom n'est proféré qu'à l'apogée de la pièce, comme émergence du sens à partir de ses sonorités constitutives».

Цитата №52. «La sculpture étant toujours là, mais personne ne savait la regarder. Il ne s'est contenté que de retirer du bloc de marbre les morceaux inutiles. C'est un peu le même processus auquel nous avons à faire avec *O King* car le nom du martyr noir est toujours sous-entendu, et Berio se contente lui aussi en quelque sorte de nous le dévoiler puisque nous ne savions pas l'entendre».

Цитата №53. «Ce critère de distribution instrumentale, qui tient compte d'une position d'écoute idéale et multipolaire, trouvera sa vraie justification surtout vers la fin de l'œuvre, où, à un mouvement toujours plus linéaire et « solistique » des structures, répondra une localisation nette et ponctuelle des zones d'orchestre, utilisées non plus comme des groupes enchaînés d'instruments mais comme de véritables zones d'espace et de timbre «non communicantes», chacune étant dotée son propre registre de convergence».

Цитата №54. It was only with the composition of *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) that Berio began to open up new and important possibilities in the treatment of the text.

Цитата № 55. «While some of Berio's early vocal works exhibit certain distinctive elements of his later vocal style – *Chamber Music* (1953), for example, includes the characteristic elements of elaborate melisma, bouche fermee singing, and speech – their approach to the text is not remarkable».

Цитата №56. «Referring to *Thema (Omaggio a Joyce)* Paul Griffiths remarks that “inevitably one is tempted to interpret the breakdown of the text as a metaphor of mental disintegration”».

Цитата №57. «This term of development, or process, allows us to look on a broader scale of the phenomenon. In case of the fugue, this means development of the themes and varying them. All what we have to do is to find themes in *Ulysses*».

Цитата №58. «Going back to our fugue-consideration, with this procedure of overlaying multiple recordings, of multiple languages, of multiple voices in addition to different time- and dynamic relations, as well as filtering, Joyce's text has developed a somewhat polyphonic structure in terms of process».

Цитата №59. «The themes have been modified, brought in relation to each other in actu, or with Berio's words: "New relationships have been established between the elements of the material itself"».

Цитата №60. «J'ai mené l'expérience en tentant un développement musical graduel des seuls éléments verbaux, proposés par une voix de femme qui lit un texte poétique. Avec les moyens de la musique électronique il est évidemment possible de pousser assez loin l'intégration et la continuité entre différentes structures sonores [...]».

Цитата №61. «Néanmoins, déjà à ce stade très simple d'élaboration, on peut tranquillement suspendre la lecture de Joyce et faire un pas décisif vers un développement plus musical du texte. Toujours en acceptant les suggestions découvertes lors de la lecture enregistrée».

Цитата №62. «Ce simple procédé qui ne fait appel à aucun procédé technique particulier, et qui est aussi à la base des élaborations successives du texte, aura comme résultat de mettre spontanément en évidence ou de confondre l'image sonore. L'oscillation constante et régulière des rapports de temps et de dynamique ne sera pas perçue comme l'entrée perturbatrice d'une régularité constante mais, au contraire, puisque elle va agir sur le terrain discontinu de la langue parlée, et puisqu'aux oscillations de temps (non parallèles aux variations de dynamique) vont correspondre parfois aussi de légères oscillations de fréquence, elle mettra en évidence surtout les poids de plus grande complexité et de plus grande tension sonore. Ces points coïncident parfois avec les moments où sont plus claires les intentions d'onomatopée de Joyce. Et surtout dans ces cas, même la vague présence d'une signification est entièrement dominée par la sonorité et par le rythme de l'ensemble, et le caractère musical de l'onomatopée acquiert une grande évidence».

Цитата №63. «[...] distribution des timbres et des registres systématiquement variée, en groupes récurrents — véritables épisodes musicaux — où les différentes couleurs tendent à se réunir en agrégats, à s'opposer et à se développer l'une dans l'autre [...]».

Цитата №64. «Plusieurs modèles de superposition d'accords ont été choisis et regroupés d'une manière qui seule pouvait permettre une nouvelle fois de se détacher du mécanisme naturel de la production vocale: par différentes vitesses de distribution et par des rapprochements plus ou moins denses, on a regroupé ces consonnes que notre appareil vocal assemble difficilement. Ces rencontres artificielles de consonnes (surtout les successions rapides de unvoiced and voiced stop consonants : b-p, t-d, t-b, ch-g) ont permis une évolution décisive vers une plus grande richesse d'articulation».

Цитата № 65. «Il ne faut pas oublier enfin que seuls les aspects immédiatement perceptibles à la simple lecture du texte ont été pris en considération : non pas les résultats d'une analyse physique du matériau vocal, mais seulement les paroles et les fonctions phonétiques avec leur signification contextuelle : périodes de longueur

diverse, paroles isolées, rupture de paroles, contrastes dynamiques, rythmes presque réguliers, etc...».

Цитата №66. «A travers ces moyens [les moyens de la musique électronique], j'ai tenté de vérifier expérimentalement une possibilité nouvelle de rencontre entre la lecture d'un texte poétique et la musique, sans pour autant que l'union doive nécessairement se résoudre au bénéfice d'un des deux systèmes expressifs : en essayant, plutôt, de rendre la parole capable d'assimiler et de conditionner complètement le fait musical».

Цитата №67. The Sirens are notorious for their pure vocality, their dangerous wordless singing. Following this association, one could interpret the main section of *Thema (Omaggio a Joyce)* as follows:

- I) Odysseus is still far away from the Sirens, hearing their invitation;
- II) coming in confusing proximity, a fight or war, aggressive voices coming out of a wild sea of sound, voices being drowned by noise, in the middle also some mysterious musical sounds, slightly more structured, and then again agitated voice sounds, drowned by swamping noise;
- III) past it, being far away again, now melancholic and acquiescent.

Цитата №68. In the first part of *Thema (Omaggio a Joyce)*'s main section, the musical texture is relatively simple and accessible. [...] The intonation of the words suggests expectation, not closure, as in an unfinished sentence or a continuing story. The words suggest distance (a veil covering something, a veil waving towards someone far away, a sail far away, far far), coldness and loneliness.

Цитата №69. From 2'25 on, the music gets more and more excited and confusing, with mostly short, fragmented, isolated and repeated words.

Цитата №70. «Ce sont des phrases que l'on peut pleinement saisir et goûter aussi, et uniquement, dans leur musicalité immédiate : il s'agit, en un certain sens, d'une Klangfarbenmelodie dans laquelle l'auteur a aussi voulu créer des références aux artifices les plus typiques de l'exécution musicale : trille, appoggiature, martellato, portamento, glissando».

Цитата №71. «<...> le véritable but ne serait de toute façon pas d'opposer ni même de mêler deux systèmes expressifs différents, mais au contraire de créer un rapport de continuité entre eux, de rendre possible le passage de l'un à l'autre sans le donner à entendre, sans rendre manifestes les différences entre un comportement perceptif de type logico-sémantique (celui que l'on adopte face à un message parlé) et un comportement perceptif de type musical <...>».

Цитата №72. «La /s/, di tutte le consonanti, è forse la più vicina al suono bianco, il suono più complesso dato dalla distribuzione statistica di tutti gli elementi udibili, così come il colore bianco è in sé la somma di tutti i colori dell'iride. Il risolversi delle sonorità joyciane nella matrice richissima di questa sibilante conclusiva, ci ha suggerito l'inizio di un nuovo discorso puramente musicale».

Цитата №73. «Accoglieremo poi il punto di maggior saturazione sonora di tutto il testo. Si tratta di quello svanire del discorso nel fruscio finale della /s/ che abbiamo proprio posto come termine della nostra citazione».

Цитата №74. «Nombre de ses expériences de démembrement et de «musicalisation» de textes (quelques-unes en collaboration avec Edoardo Sanguineti) proviennent de sa rencontre avec l' «Ouverture» du chapitre des «Sirènes» de «Ulysses», utilisée pour la première fois en tant que matériau sonore pour sa pièce électronique *Omaggio a Joyce*. C'est ce passage, avec sa juxtaposition d'extraits fragmentés, tirés du récit suivant, qui est à la base du traitement subséquent de Dante dans *Laborintus II* et de Lévi-Strauss dans *Sinfonia*».

Цитата №75. «Despite the general focus of the foregoing discussion, *Visage* does not work through semiotic discontinuity alone: at 13'14'' the voice sings pitched notes for the first time, and the passage from 15'30'' to 17'31'' achieves its great poignancy and eloquence through steadily working its way deeper into a single mood».

Цитата №76. «[...] the work exploits the unique potential of electro-acoustic music for the superimposition (and symbolic unification) of speech, song and purely abstract sound as different incarnations of a central idea or feeling».

Цитата №77. «The other portion of homophonic writing with vowel sounds arrives near the very end of the piece on page 68 (see Example 3). The dynamic *fff* is marked and the singers are instructed to have a “screeching” tone. This is preceded by seven pages where the voices weave in and out with snippets of text from all three verses, and alternately sustain vowel sounds centred around the pitch of middle C.».

Цитата №78. «The reduction of surface complexity during these homophonic portions creates a striking effect for the listener. In the first homophonic passage sung to vowel sounds (pages 53- 58, see Example 2), the relative stillness after the previous passage of frenetic, melismatic lines creates a transcendent quality. Berio uses this passage to allude to the madrigal style of writing, which he mentioned in his description of the work. (Berio, Program Notes for *A-Ronne*)».

Цитата №79. «En effet, *Sequenza III* est non seulement écrite pour Cathy, mais sur Cathy».

Цитата №80. «J'ai toujours été très sensible, trop peut-être, à la surabondance de connotations qui caractérisent la voix, quoi qu'elle fasse. La voix, du bruit le plus insolent au chant le plus sublime, signifie toujours quelque chose, elle renvoie toujours à autre chose qu'elle même et crée une gamme d'associations très large: associations culturelles, musicales, quotidiennes, émotives, physiologiques, etc.».

Цитата №81. «*Sequenza III* s'inscrit par certains côtés dans mes recherches, menées avec *Thema (Omaggio a Joyce)*, qui est lié aux travaux avec Eco sur l'onomatopée en poésie, avec *Circles* et, dans une moindre mesure, avec *Visage*, c'est-à-dire des œuvres qui sont toutes liées à la voix de Cathy Berberian, laquelle a été pour moi une sorte de second Studio de phonologie».

Цитата №82. «Le germe de *Sequenza III* est déjà contenu dans *Thema (Omaggio a Joyce)*, alors que la *Sequenza* fut à l'origine d'une œuvre plus récente, *A-Ronne*, d'après un texte de Sanguineti».

Цитата №83. «Pour arriver à contrôler un aussi vaste ensemble de comportements vocaux, il m'a semblé nécessaire de fragmenter le texte, de le détruire en apparence, afin de pouvoir récupérer ces fragments sur différents plans expressifs et les recomposer en unités non pas discursives mais musicales».

Цитата №84. «Il était donc nécessaire de rendre le texte homogène et perméable, sur tous les plans, au projet, qui constituait, pour l'essentiel, à assumer et à exorciser l'excès de connotations prévues par moi et volontairement poussées à leur extrême limite, et à le composer en unités musicales».

Цитата №85. Le texte «modulaire», formé de petites phrases permutable, écrit pour moi par Markus Kutter, était particulièrement adapté à cette opération, suffisamment ambigu pour permettre une mobilité syntaxique considérable et, partant, une mobilité sémantique [...].».

Цитата №86. «En somme, *Sequenza III* est une sorte «d'invention à trois niveaux (segmentation du texte, gestes vocaux et «expressions»): le développement simultané et parallèle de trois physionomies différentes, en partie étrangères les unes aux autres, qui interfèrent, se modulent réciproquement et se regroupent en unités. Il me semble pour cela que dans *Sequenza III*, la surabondance de connotations trouve toujours une issue, une forme, alors que le cadre sémantique plutôt restreint du texte originel s'élargit démesurément, comme si l'élaboration musicale fonctionnait comme détonateur et faisait exploser le texte dans toutes les directions».

Цитата №87. «Le texte de Kutter est soumis à différents critères de segmentation. Le premier, et le plus général, laisse passer le mot, un fragment de mot, une syllabe et un phonème (consonne/voyelle). Mais chacune de ces quatre quantités, qui, présentées dans cet ordre, suggèrent une perte progressive de signification, est traitée de façon souple, et parfois pour ainsi dire gonflée».

Цитата №88. См. «critère de la segmentation du texte le plus général», «perpétuel glissement entre différents degrés de compréhension».

Цитата №89. «[...] une succession de différents fragments de mots ne pourra jamais former, à cause de sa configuration, des phrases qui aient un sens. Une succession de différentes syllabes ne produira pas de mots et, enfin, la multiplication d'éléments

phonétiques ne conduira jamais à la formation de syllabes ou d'éléments plus complexes de l'articulation du discours».

Цитата №90. «Les mots tendent vers un regroupement en séries de deux, trois ou cinq ; l'unité significative la plus grande sera toujours la phrase/vers de Kutter, formée justement de deux ou trois ou cinq mots».

Цитата №91. «Avevo chiesto a Sanguineti una poesia piuttosto breve, condotta su un discorso non lineare, facilmente segmentabile e costruita possibilmente su immagini permutabili, come fossero parte di un congegno modulare».

Цитата №92. «Il numero variabile delle voci e la diversità (o l'unanimità) dei caratteri espressivi garantiranno un controllo continuo dei diversi gradi di comprensibilità del testo».

Цитата №93. «*A-Ronne* non è solo un testo da comunicare, da distribuire e da manomettere: è anche un contenitore di gesti».

Цитата №94. «Berio uses such a wide variety of methods in *A-Ronne* that the intelligibility of the text and its fragmentation vary widely».

Цитата №95. «Berio also obscures intelligibility by employing various levels of fragmentation. At a low level of fragmentation, words are kept intact but are placed out of context so that the meaning of the phrase or stanza is obscured. At a higher level, words are dismantled into their phonetic components, losing semantic meaning but gaining musical function».

Цитата №96. «Berio fragments the text and employs a wide variety of vocal styles, none of which are sustained for longer than a few seconds. The general sense of chaos this creates gives an impression of searching for language and meaning, as if the music were searching for the beginning of the word».

Цитата №97. «Over the course of the piece the poetic text is repeated nearly twenty times».

Цитата №98. «Berio dismantles a phrase from the poem such as “in my end is my music” into its individual vowels and consonants. He then splits the consonants and vowels between the two vocal parts and has the singers reconstitute the word [...]. The effect is striking and unique. What at first sounds like random vowels and consonants slowly emerges as an intelligible phrase as the tempo of the exchange between the two singers increases. Berio does this with the phrase above and with the phrase “aleph is my end” – two of the more important phrases of the poem because of the circularity they suggest».

Цитата №99. «These two sections anchor the work and provide an arc to the overall structure».

Цитата №100. «The text is written in different ways:1) Sounds or groups of sounds phonetically notated: [a], [ka],[u], [i], [o], [ø], [ait], [be], [e], [ε],etc.2) Sounds or groups of sounds as pronounced in context: /gi/ as in give, wo as in woman, /tho/ as in without, /co/ as in comes etc.3) Words conventionally written and uttered «give me a few words» etc.».

Цитата №101. «Sounds and words lined up in parenthesis as must be repeated in a random and slightly discontinuous way. Groups of sounds and words in parenthesis as (to me...), (be/lo/...),/co/ta/...) etc. must be repeated quickly in a regular way».

Цитата №102. «This analysis has emphasized sonic structures that undergo evolutionary procedures, a compositional method that began in Berio's music with *Chamber Music*, as well as cyclical procedures, already recognizable in *Visage*. In *Sequenza III* the linear/evolutionary and cyclical dynamisms of these processes produce a form that reconciles both these forces by way of an organization of sections reminiscent of the exposition, development, and return of the classical sonata form».

Цитата №103. «Imaginary words are modeled on archetypal patterns of inflection associated with storytelling or television speech».

Цитата №104. «[...] Mais il utilisait en même temps un vocabulaire élémentaire formé de mots que je dirais «emblématiques». J'avais en effet demandé à Kutter un texte fait de mots « universels » que l'on pourrait facilement comprendre et qui se fixeraient aisément dans la mémoire (house, night, woman, words, sing, etc.)».

Цитата №105. «Sanguineti makes use of alliteration and assonance in his writing and this becomes prominent in the musical setting».

Цитата №106. «A-Ronne opens with an example of assonance: in the first line the [a] and [ah] vowels are repeated in each word.: a: ah: ha: hamm: anfang. In the second stanza there is a great deal of alliteration around the consonants 'N' and 'M.' The repetition of certain phrases such as “nel mezzo” or “nel mio”», creates a feeling of sequence as well as unity of tone».

Цитата №107. «In the second section of the work, *Monotone*, the female voice, clarinet and cello create a continuous harmonic spectrum, interrupted by isolated and aperiodic pizzicati in the harp, which function as an opposing timbre. The harp impulses are progressively fused into the timbre of the voice which, by intoning the words of Joyce's text, accentuates the plosive dimension of the sibilants and dentals. These vocal phonetic impulses, in counterpoint with the harp pizzicati, produce groups of periodic vocal and instrumental impulses that transform the continuous harmonic spectra into a polyphonic texture, where the two categories of sonic material – harmonic and impulsive – coexist equally. The voice, by continually alternating between sung sound

and impulsive sound, is the „polyphonic instrument that confers sonic unity onto the whole».

Цитата №108. «Also, the return of sonic events in the form of a cadence, that is, white or «colored» noises which are sometimes preceded by impulsive sounds, re-establishes a connection with the spectral band of white noise that began the work [...]. This cadence, as we will see, also articulates some of the sections of *Sequenza III*: it follows laws of linguistic syntax taken from Joyce's *Ulysses* and it corresponds to “the disappearance of the discourse of the final sibilance of the “S” sound and to its regeneration into new linguistic/sonic structures».

Цитата №109. «When multiple voices recite the same vowel sounds in unison it acts like a cadence. For example, on page 8, seven of the eight voices state in unison the [a] vowel sound in “ach,” “hamm,” and then “ah” while Tenor 1 recites part of the first stanza in the style of a “dictator’s harangue.” After so much chaos in the previous pages this moment of unison acts like a structural marker».

Цитата №110. «Un altro procedimento random chi instaura un alto grado di segmentazione del testo e dato dalla selezione e dalla distribuzione di sillabe in maniera non significativa (la, un, qui, e, am, mio, cen, ecc.). Ma quando questo avviene, nelle scene 5, 10, 11 e, brevemente, nella scena 12, il testo originale e già stato ascoltato e riascoltato: ogni sillaba diventa quindi un segnale e suscita il ricordo della parola o della frase da cui proviene».

Цитата № 111.«There is a certain degree of association of vocal style and literary source [...].».

Цитата №112. «The catalogue texts are delivered by the actors, with the first actor presenting a large quantity of material very quickly in tones that are described as desperate and anxious, and the others shouting elements of his seemingly random peroration. The speaking style of these sections is hurried and slightly hysterical».

Цитата №113. «The high tessitura and falling contours in unstriated pitch of the female vocalists’ phrases to the vowel “e” accompanying the first modern catalogue text (pages twenty-one to twenty-three) and similar phrases to the vowels “a” and “u” (from the words “natura” or “usura”) in the passage immediately following it, have the characteristic of a rather hysterical sigh».

Цитата №114. «Psychological instability is reflected in these sudden changes of mood and in the wide, and often sudden, fluctuations in dynamic ranges in the actors' speaking parts».

Цитата №115. «The text here describes the children sleeping and dreaming while a parental concern restricts the voices to a whisper. In the final block of whispering voices intelligibility is very low. These are voices of the psychological interior».

Цитата №116. «Sanguineti conclude il breve itinerario del suo *A-Ronne* con una strofa (III) che pare assumersi le funzioni musicali di una «coda» e di una «cadenza» finale. Essa costituisce il testo dell'ultima scena (12) ove tiro musicalmente le somme dei processi di segmentazione, di gestualizzazione e di allitterazione delle scene precedenti».

Цитата №117. «With *Sequenza III*, Berio was able to compose a work which synthesized all of his previous compositional methods involved in the resolution of sonic dichotomies. He was able to realize with the sound of the natural voice the same sonic processes that he had obtained in *Omaggio a Joyce* by electronic modulation of the voice, in *Visage* by sounds of synthesis, and in *Circles* by sounds of percussion instruments».

Цитата №118. «Je voulais donc des mots “scéniques”, en considérant que la “scène” serait un champ plutôt restraints et non trop ambigu des associations phonétiques et sémantiques, celles-là même qu’aurait pu recueillir et élaborer également ton auditeur non spécialiste. En somme, la “scène” c’est la tête de ce dernier, une version en miniature du cerveau de l’hôte de l’auberge dans *Finnegans Wake*».

Цитата № 119. «[...] consequently, it lacks a reference to the complex history of reciprocal formalizations which, in the history of our vocal music, marks the relationship between text and music».

Цитата №120. «As Martin Zenck noted in Beckett theatrical text *What is the word*, there is a melodicity regarding the lengthening of rhythmic time, the formal and semantic units, extended from a single word, the long length phrases altered with short phrases, the dynamics from the process of acceleration and retardation if every line is spoken in one breath».

Цитата №121. «Many of this kind of structures are divided in a few words separated by comma; through a single long exhalation the result is the performance effect *marcato* “...perhaps it’s the air, ascending, descending, flowing, eddying, seeking exit, finding none...”».

Цитата №122. «There are also short sentences with equal lengths, and repeated create an *crescendo* effect with a music sequence structure: “I must not forgot this, I have not forgotten it. But I must have said this before, since I say it now” or “you can’t leave, you are afraid to leave, you make the best of it, you try to be reasonable, you came too early, ...”».

Цитата №123. «Finalement, dans la discontinuité rythmique de l’ensemble, on a introduit toujours davantage d’éléments périodiques. Pour cette raison, on est revenu aussi au texte français qui a été partiellement employé comme modèle de modulation dynamique, dans les phrases qui pouvaient, par leur caractérisation rythmique, donner une modulation d’amplitude nette et bien définie à des sons continus dérivés du

matériau en langue anglaise (par exemple: Petites ripas, il picore les petites ripas, d'un pouce rèche, petites ripas)».

Цитата №124. «Berio also poeticizes the text by emphasizing its musical values: simple phonetic oppositions, assonance and rhyme».

Цитата №125. «The narrations [...] are complicated by repeating certain words or phrases several times, creating a semantic stutter that galvanizes the whole of the vocal section into nervous life».

Цитата №126. См. «the various modes of articulation from singing to whispering», «isolated words», «rhythmic texture».

Цитата №127. «The move to the poetic is further assisted by the repetition of certain elements».

«The opening line of the *Vita nuova* reads:
In quella parte del libro della mia Memoria

becomes in Laborintus II

In quella parte; in quella parte della
mia memoria; in quella parte del libro
della mia memoria».

Цитата №128. «It has already been suggested that the reciter's repetition of the words “in quella parte” constitutes a preliminary step on the path that connects language, poetry and music. The repetition causes a linguistic redundancy at which point the sound-image of the phrase fulfils a musical function. At this point the media may be said to be in synthetic relationship».

Цитата №129. «There are many other points of synthetic relationship where repetition creates a similar linguistic redundancy and a musical sound image is created from spoken language».

Цитата №130. «Die lateinischen Versbruchstücke fügen sich nur selten ohne Bruch in den italienischen Kontext ein (muta metu), meist fallen sie in Inhalt und Syntax aus der Umgebung heraus und bleiben in ihrer blossen Zitathaftigkeit kenntlich. In sich konstatieren sie aber eine sinnvolle Abfolge, die die Ereignisse im Iphigenie genau nachzeichnet: muta metu – tremibundaque aras – dedicast – et casts – inceste – ut hostia consideret (lacrimas effundere – scelerosa – impia facta – ... peperit religio). Dass in denn gewählten Versausschnitten gerade Schlüsselwörter begegnen, die der (namentlich italienische Zuhörer auch ohne Lateinkenntnisse ebene um die Opferung Iphigenies».

Цитата №131. «Here phrases and words from various parts of the *Vita nuova* have been brought together casting new light on the original».

Цитата №132. «However, in “Laborintus II” the boundaries that define the genres have been softened. For example, the passages from the “Vita nuova” which are clearly in prose form in the original text (and are contrasted there with the poetic forms of sonnet, ballad and canzona) have made a pronounced move towards the poetic in “Laborintus II”».

Цитата №133. «The poetic dimension of these passages is increased by their isolation from their original context and the condensation of the material which increases the ambiguity of meaning».

Цитата №134. «Sanguineti has in fact altered Dante’s text. He has extrapolated short and dislocated phrase units from Chapters I and II of the *Vita nuova*, sometimes embroidering them and sometimes slightly altering them, to create a new and largely coherent text».

Цитата №135. «Both Sanguineti and Berio have been involved in fragmenting sources and texts. The discussion of the text condition must consider both the actions of the poet and the composer».

Цитата №136. Thus we read:

(uno soave sonno); ma allegro; ma con
tanta letizia; ma una maravigliosa visione:
e di pauroso aspetto (amore), piangendo,
mangiando dubitosamente (una nebula di
colore di fuoco)

which brings together fragments of the text highlightin the inherent contradictions in this experience».

Цитата №137. «In “Canto XLV” the words “with usura” are repeated emphatically, if not obsessively».

Цитата №138. «This repetitive element is a primary formal characteristic of the text that is preserved and given a similar status in the text of *Laborintus II* (see pages twenty- of the published score)».

Цитата №139. «Each of these fragments is repeated many times, and the musical technique used here is a sort of fugue, with the first of the actor-singers singing a group of the quotations to a musical theme which is then successively taken up by the other seven actors-singers, and developed by a certain amount of interweaving of part. The interweaving creates the effect of a Babylonian confusion».

Цитата №140. «It is a technique akin to the accumulative repetition that characterized Sanguineti's earlier rewriting of the opening lines of Dante's *Vita nuova*. Musically, therefore, the emphasis is again upon repetition».

Цитата №141. «Of the first phrase Sanguinetti has effectively created a sequence characterize accumulative repetition: In quella parte; in quella parte della mia memoria in quella parte del libro in quella parte del libro della mia memoria incipit vita nova (score, p. 1)».

Цитата №142. «The text moves backwards more than it moves forwards, constantly returning to repeat the initial phrase ('in quella parte') or words that have gradually added to it ('memoria' and 'libro')».

Цитата №143. «This passage contains three points of repetitions «in quella Parte» occurs four times, «della mia memoria» and «del libro» occur twice each. It establishes two important principles: (1) the use of short phrase units (2) the principle of accumulative repetition creating emphasis and climax».

Цитата №144. «While these passages of unnotated recitation have no rhythmic indications the speed of the reading is defined by the associated mood, a submissive reading being slower than an anxious or desperate one».

Цитата №145. «The enumerative texts, denied the possibility of syntactic progression, tend to emphasis and climax, and at these points the style of speech approaches shouting. At the other extreme elements of the actors' material is to be spoken in a whisper».

Цитата №146. «In the chaos of the whole world treasury (totius orbis thesaurus) of the modern catalogue texts, words are bound together more by their similarity in sound than by any logical connection».

Цитата №147. «The words in each "from ... to" comparison tend to have a similar syllable count and have several letters or sounds in common [...]».

Цитата №148. «The text from the *Inferno* describing the punishment of the sinners (pages thirty-two to thirty-three of the score) is dominated by the plosives /p/ /t/ and /c/s "si percotean non pur con mano ma con la testa e col petto e col piedi trencandosi col denti brano")».

Цитата №149. «Ce début (incomplet) du chapitre représente une sorte d'ouverture, une exposition des thèmes, qui prélude à la véritable composition du chapitre. Dans l'amas de sonorités à travers lesquelles se manifestent les personnages et les événements l'auteur choisit une série de thèmes fondamentaux et les isole du contexte en une succession de Leit-motiven privés de liaisons propres et de signification discursive».

Цитата №150. «La seconda parte di *Sinfonia* è un tribute alla memoria di Martin Luther King. Le otto voci si rimandano semplicemente i suoni che costituiscono il nome del martire negro fino alla enunciazione completa e intelligibile del suo nome».

Цитата №151. «At the heart of the [5] movement lies *O King*. [...] Around this basic structure are woven other recapitulated materials». P.76

Цитата №152. «The fragments that Berio takes from Levi-Strauss's *Le cru et le cuit* to provide the text for the first and last movement derive from myths recounting the origins of water. From them, Berio extracts a single image, the 'heros tue', with which to close the first movement and to usher in his tribute to the assassinated Martin Luther King».

Цитата №153. «The words [Rose de sang] echo those of the fourth movement of Mahler's symphony – O Röschen rot – but at the same time recall the gun-shot wounds that killed Martin Luther King and the theme of blood running through the first movement».

Цитата №154. «Osmond-Smith claims, rightly, that it does not come from any of Lévi-Strauss' *Mythologiques* series. Research reveals that it is based on a Bantu myth, but I have also been stymied to find the exact variant that Berio uses. It is my conjecture, therefore, that Berio used the Bantu myth as a basis, and changed it for his own purposes, leaving the audience to decide what the creative spirit gave to man as a consolation».

Цитата №155. «The creative spirit provides man with another spirit who gives them something as a consolation, but the narrative is lost as the monody becomes denser».

Цитата №156. «The myth in question deals with a spirit of creation (or creative spirit, perhaps), who sends a chameleon to man to tell him that he has been granted eternal life. An evil spirit goes to tell man that he is mortal, which, as the spirit arrives before the chameleon, he believes».

Цитата №157. «Here, there are two loud calls and two soft calls, which balance life and death».

Цитата №158. «This balance, which has not been present before with this text, suggests an emphasis on the idea of resurrection, which will be supported by other quotations throughout the movement».

Приложение Б.

Лючано Берิโอ

Поэзия и музыка: опыт
(Перевод с французского А. В. Никулиной)

Lucano Berio. «Poésie et musique: une expérience
// Contrechamps № 1. Genève: Éditions Contrechamps, 1983.
[Electronic source]
URL: [http:// books.openedition.org/contrechamps/1727](http://books.openedition.org/contrechamps/1727)
(accessed: 15.10.2019).

Как и музыка, поэзия сегодня менее ограничена в своих средствах и менее отчетливо характеризуется своими методами. Как нет более необходимости в признании очевидного факта присутствия поэзии в более или менее хитроумных приемах стихосложения (настолько, что на протяжении полувека нам более привычно находить поэзию преимущественно в *прозе*, чем в самой поэзии), так нет никакой надобности воспринимать музыку исключительно в заранее предустановленных параметрах, свойственных какой-либо музыкальной культуре.

Я думаю, что когда Малларме писал о союзе свободного стиха и поэмы в прозе, исполняемой «под чуждым влиянием — влиянием музыки, услышанной на концертах»¹ он не просто выражал ностальгию по музыке, но мечтал об этой автономии, об этой осознанной свободе, об этой непредсказуемости структурных событий, которым впоследствии научит нас музыка Дебюсси, Веберна и самых значительных музыкантов современности.

Обособление звука; обособление речи. Малларме писал позже: «Стих завершает это обособление речи — из многих вокабул заново творя целостный, новый, чуждый языку и будто заклинанием звучащий глагол, властным жестом отмечая случай, что сохранился в словах, несмотря на искусную, поочередно, закалку их смыслом и звуком; и через него удивляетесь вы обыкновенному сочетанию произнесенных слов, как прежде не слышали его никогда, и сама

¹ Малларме С. Бросок игральных костей. Предисловие // Стефан Малларме. Сочинения в стихах и прозе, перевод М. Фрейдкинда. М.: Радуга. 1995. С. 272.

отсылка к названному предмету окутывается, одновременно, новой какой-то атмосферой».²

Новая выразительность пространства в целом, связанная и с использованием типографских артефактов — безусловно, способствовала тому, чтобы дать новый размах выразительным возможностям поэтической речи или, точнее, поэтическим возможностям печатного, понятого, произнесенного слова.

Для нас привычно находить в музыке, функции которой еще более усложнены незаменимым присутствием исполнителя, эту атмосферу вокруг поэтического слова, только одним из аспектов которой является черно-белое сочетание цвета на странице. Но, несмотря на кажущееся преувеличенным утверждение о том, что расширение возможностей поэтического письма приближает читателя к исполнителю музыки, все же, несомненно то, что, насколько различны бы ни были специализация того, кто играет на фортепиано, и того, кто читает эпическую поэму, и тот, и другой в процессе своей деятельности неизбежно нуждаются в полнейшем и абсолютно осознанном слиянии с произведением. (Я имею в виду исполнителей «Третьей сонаты» Булеза, «Клаверштюка» XI Штокхаузена, «Мобилей» Пуссера и читателей «Броска игральных костей», «Книги» Малларме и «Поминок по Финнегану» Джойса). На таком уровне осознанности нет места для простейших формальных схем восприятия, но есть полное единение нашего существа и сознания, есть полное творческое слияние, потому что практически все наши чувства направлены на восприятие и усвоение эстетического объекта.

Поэзия — это также устное сообщение, распределенное во времени: студийная запись и средства электронной музыки в целом дают нам реальное и конкретное представление об этом в гораздо большей мере, чем публичное или театральное чтение стихов. С помощью этих средств я попытался экспериментально протестировать новую возможность встречи поэтического

² Малларме С. Кризис стиха // Стефан Малларме. Сочинения в стихах и прозе, перевод И. Стаф М.: Радуга. 1995. С. 343.

текста, читаемого вслух, и музыкой,³ без того, впрочем, чтобы союз обязательно должен был разрешиться в пользу одной из двух выразительных систем. Я попытался, скорее, сделать слово способным полностью ассимилировать и обуславливать музыку.

Возможно, что когда-нибудь благодаря этой вероятности можно будет осуществить «тотальный» спектакль, в котором все компоненты (не только исключительно музыкальные) будут отмечены глубокой преемственностью и совершенной взаимосвязью и, таким образом, получится создать новый тип отношений между словом и звуком, между музыкой и поэзией. В этом случае истинной целью станет не противопоставление или даже смешение двух разных выразительных систем, но, напротив, создание между ними отношений преемственности, благодаря которым появится возможность перехода от одной к другой без обнаружения очевидных различий между перцептивным поведением логико-семантического типа⁴ (принимаемого по отношению к устному сообщению) и перцептивным поведением музыкального типа⁵ — тем, который превосходит предыдущий, будучи одновременно противопоставленным ему как в содержательном, так и в звуковом планах. Наконец, это помогло бы решить известную теоретико-эстетическую проблему превосходства музыкальной структуры над поэтической.

Я провел эксперимент последовательного *музыкального* изложения одних только вербальных элементов, содержащихся в поэтическом тексте, читаемом женским голосом. Очевидно, что с помощью средств электронной музыки можно довольно далеко продвинуться в том, что касается интеграции и преемственности между различными звуковыми структурами. В равной степени они дают возможность пройти путь от *феномена* к гипотезе и к подтверждению идеи, то есть к форме, но не наоборот. В данном конкретном случае явление представляет

³ Этот эксперимент был проведен во время подготовки радиопередачи в Студии музыкальной фонологии RAI в сотрудничестве с Умберто Эко.

⁴ Имеется в виду восприятие вербального текста с точки зрения семантики языка, воссоздаваемой посредством логических связей как набора языковых правил, свойственных осмысленной речи. (Прим. переводчика).

⁵ Имеется в виду восприятие вербального текста исключительно с точки зрения его звуковых (музыкальных) характеристик. (Прим. переводчика).

собой записанное на пленку начало одиннадцатой главы из романа «Улисс» Дж. Джойса — «Сирены».

1 BRONZE BY GOLD HEARD HOOFIRONS STEELYRINGING

2 Imperthnthn thnthnthn.

3 Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.

4 Horrid ! And gold flushed more.

5 A husky fifenote blew.

6 Blew. Blue bloom is on the Gold pinnacled hair.

7 A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castille.

8 Trilling, trilling : Idolores.

9 Peep ! Who's in the... peepolgold ?

10 Tink cried to bronze in pity.

11 And a call, pure, long ant throbbing. Longindying call.

12 Decoy. Soft word. But look ! The bright stars fade. O rose !

13 Notes chirruping answer. Castille. The morn is breaking.

14 Jingle jingle jaunted jingling.

15 Coin rang. Clock clacked.

16 Avowal *Sonnez*. I could. Rebound of garter. Not leave thee.

17 Smack. *La cloche* ! Thigh smack. Avowal. Warm. Sweetheart, goodbye !

18 Jingle. Bloo.

19 Boomed crashing chords. When love absorbs. War ! War ! The Tympanum.

20 A sail ! A veil awave upon the waves.

21 Lost. Throste fluted. All is lost now.

22 Horn. Hawhorn.

23 When first he saw. Alas !

24 Full tup. Full throb.

25 Warbling. Full throb.

26 Warbling. Ah, lure ! Alluring.

27 Martha ! Come !

28 Clapclap. Clipclap. Clappyclap.

29 Goodgod he never heard inall

30 Deaf bald Pat brought pad knife took up.

31 A moonlit nightcall : far : far.

32 I feel so sad. P.S. So lonely blooming.

33 Listen !

34 The spiked and winding cold seahorn. Have you the ? Each and for other plash and silent roar.

35 Pearls : when she. Liszt's rhapsodies. Hisssss.

Это (неполное) начало главы представляет собой своего рода увертюру, экспозицию тем, которая предшествует непосредственной композиции главы. Из скопления звуков, посредством которых охарактеризованы персонажи и события, автор выбирает серию фундаментальных тем и изолирует их из контекста в последовательности *лейтмотивов*, лишенных как связей между собой, так и дискурсивного значения.

Это фразы, которые можно в полной мере воспринимать и которыми можно наслаждаться исключительно в их музыкальном качестве: речь идет, в некотором смысле, о *Klangfarbenmelodie*, в которой автор также пожелал воссоздать наиболее типичные приемы музыкального исполнительства: трель, апподжиатура, мартеллато, портаменто, глиссандо. Но возможности, которые открываются благодаря этим приемам, очень ограничены по сравнению с методами анализа, разложения и синтеза средствами электронной музыки. На самом деле любое *музыкальное* суждение, основанное исключительно на обусловленных намерениями Джойса приемах, будет ограничено областью ономотопеи (фактически представляющей собой самую примитивную стадию спонтанного музыкального выражения), к которой английский язык проявляет наибольшую склонность:

Imperthnthn thnthn ... trille

Chips, picking chips ... staccato

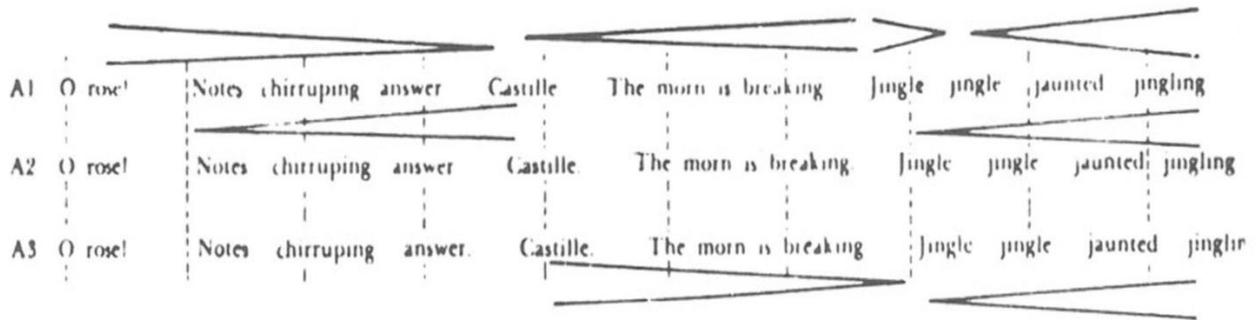
Warbling. Ah, lure! ... appoggiatura

Deaf bold Pat brought pad knife took up ... martellato

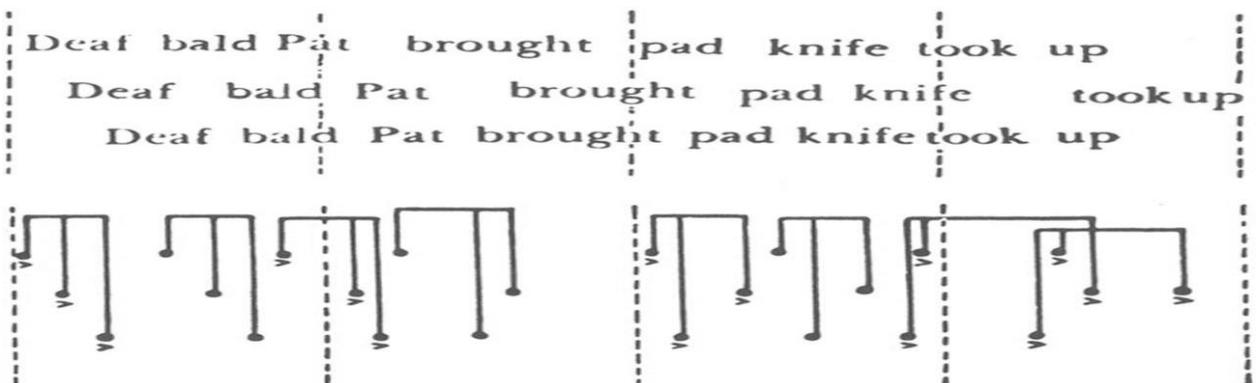
A sail! A veil awave upon the waves ... glissando

Мы придем, однако, к более специфическим музыкальным соображениям в том случае, если примем во внимание *полифонические* намерения, которые идеально направляют повествовательную нить всей главы XI. В самом деле, в «Сиренах» используется повествовательная техника, подсказанная Джойсу одной из самых классических музыкальных форм — *канонической фугой*. Здесь вопрос не в том, чтобы установить, в какой степени Джойсу удалось ассимилировать специфический музыкальный прием в литературном плане: в этом случае мы должны были бы проникнуть в последовательное развитие всей главы и не ограничиваться этой начальной страницей, на которой представлена тема главы или ее *экспозиция*. Тем не менее, посредством развития и концентрации полифонических намерений Джойса становится возможным, шаг за шагом, более музыкальное и более глобальное проникновение, следующее за первым чтением текста. Как только тема была принята — в качестве звуковой системы — необходимо было постепенно отойти от органически присущего ей линейного, последовательного изложения и оценить ее фонетический потенциал с точки зрения возможностей электроакустических преобразований (джойсовская полифония, конечно же, должна пониматься только как сеть фактов и персонажей: голос, который читает, это всегда «сольный» голос, а не *фуга*).

Итак, в первую очередь нужно было *спонтанно* выделить некоторые характерные аспекты текста, сделав попытку полифонии, мыслимой в условиях поэтического текста, реальной. Для этого записанный голос был микширован дважды с самим собой (то есть, в целом был записан три раза). При этом постоянно увеличивались и уменьшались временные и динамические отношения, как при движении маятника:



В результате использования этого простого, не требующего каких-либо специфических технических ухищрений приема, который лежит в основе последовательных переработок текста, происходит либо *спонтанное* выделение четкого звукового образа, либо его затуманивание. Постоянные колебания временных и динамических отношений не нарушают периодическую регулярность. Напротив, они способствуют созданию очевидно бóльшей сложности и бóльшему звуковому напряжению, так как действуют на территории разбитого на сегменты разговорного языка, а также потому, что временным смещениям (не однонаправленным с колебаниями динамики) иногда соответствуют легкие смещения частотности. Благодаря этим наложениям в ряде моментов звукоподражательные намерения Джойса становятся наиболее очевидными. Более того, именно в этих случаях звук и ритм целого полностью доминирует даже над отдаленным присутствием семантики языка, а *музыкальный* характер ономапии приобретает наибольшую очевидность.



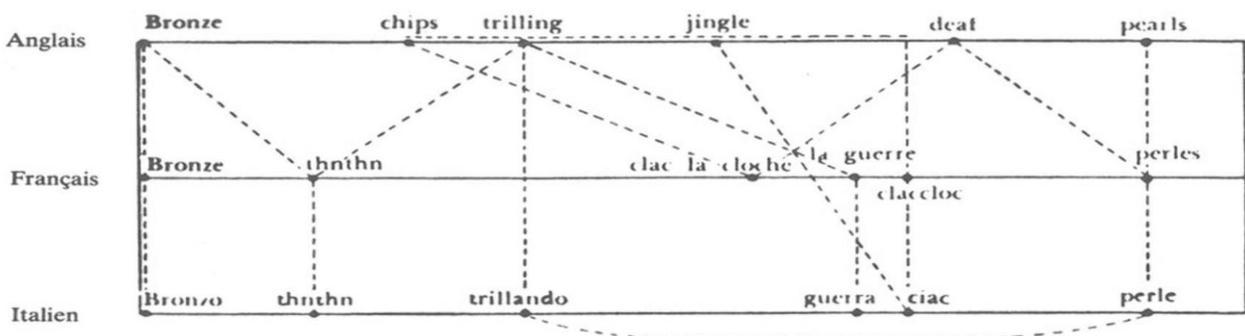
Та же попытка была предпринята в отношении французского и итальянского переводов текста. Французский текст, однако, был озвучен женским и мужским голосами, для того, чтобы воссоздать посредством разнообразия

вокальных тембров ту степень периодической регулярности и эффективности ономапии, которая, несомненно, в большей мере свойственна английскому языку. Для итальянского, еще менее показательного в этом плане, были использованы три различных голоса.

A	Un appel	lentamourir.	Séduction.	Mot suave.	Mais vois!	Pâlissent
B1	Un appel	lentamourir.	Séduction.	Mot suave.	Mais vois!	Pâlissent
B2	Un appel	lentamourir.	Séduction.	Mot suave.	Mais vois!	Pâlissent

A	Bronzo accanto a oro	udirono	sferragliare	zoccoli	acciai sonanti	imperthnthn
B	Bronzo accanto a oro	udirono	sferragliare	zoccoli	acciai sonanti	imperthnthn
C				zoccoli	acciai sonanti	imperthnthn

Чтобы продолжить работу с учетом преемственной взаимосвязи, а также выйти за пределы простой декламации стиха и, наконец, освободить скрытую полифонию текста, три языка были объединены на основе достаточно несложного и ординарного приема, это стало первой попыткой более музыкального подхода к тексту. Речь идет о серии обменов между одним языком и другим, которые происходят в фиксированных и определенных точках — на основе результатов, полученных в предыдущих наложениях — по критериям сходства или контрастности. Скорость перехода от одного языка к другому зависит от протяженности соответствующих сегментов текста. Самые быстрые переходы и, соответственно, наиболее короткие временные протяженности послужили затем объединяющей основой для заключительного этапа работы.



Благодаря организованному взаимодействию трех разных языков вскоре возникает необходимость сконцентрироваться прежде всего на чисто звуковых отношениях в массе голосов вместо следования конкретным языковым кодам. Это происходит потому, что в присутствии множества посланий, проговариваемых в одновременности, можно осмыслить только одно из них. Другие же, автоматически наделяемые функцией музыкальных подголосков, становятся неотъемлемой частью настоящего полифонического целого. Интересно отметить, что в определенный момент, когда механизм обменов между голосами был инициирован, а затем стабилизирован, этот тип слушательского восприятия («музыкальный» тип восприятия) адаптируется во всей полноте: переходы с одного языка на другой больше не воспринимаются как таковые, но, полностью игнорируемые, они становятся выразителями общей музыкальной функции.

Таким образом, начало главы XI вместо того, чтобы следовать действиям и жестам Мистера Блума в Ормонд-баре, определенно пошло по другому пути и трансформировалось в полифоническую ткань, которая ничего не означает, кроме своей собственной структуры.

Но другие «интерпретации», другие преобразования, конечно же, возможны в том случае, если попытаться осуществить еще бóльшую трансформацию поэтической материи с помощью электроакустической обработки.

Тем не менее уже на этой очень простой стадии обработки можно спокойно отложить чтение Джойса и сделать решительный шаг в сторону более музыкального развития текста, вместе с тем принимая во внимание ассоциации, навеянные записью голоса, читающего текст. Даже если речь идет о музыкальных намеках и ассоциациях, они никогда не проявят себя — даже на достигнутой стадии развития — как *излишек* выразительности, как украшение, дополняющее собой суть поэмы. Все уже содержится в джойсовском тексте: особенно в английском оригинале, свободном от какого бы то ни было присутствия количественной силлабической метрики, свойственной латинской просодии (и, следовательно, в разной степени характерной для итальянского и французского

языков), но, напротив, основанном именно на характерных возможностях акцентуации и звучания английского языка. Наконец, не следует забывать, что только те аспекты, которые наиболее очевидно воспринимаются при непосредственном чтении текста, были приняты во внимание: не результаты физического анализа вокального материала, а только слова и фонетические функции с их контекстным значением. В частности — периоды различной протяженности, изолированные слова, усечение слов, динамические контрасты, почти что периодичные ритмы и т. д. Затем следуют слова и фразы слов с более или менее непосредственным значением (например, есть «выдуманные» или составные слова, которые полностью раскрывают свой смысл только в процессе чтения всей главы XI: *Imperthnthn*, *reerofgold* и т.д.). Систематически варьируемое распределение тембров и регистров в повторяющихся группах, являющих собой настоящие музыкальные эпизоды, в которых различные звуковые характеры имеют тенденцию объединяться в блоки, противопоставляясь и взаимодополняя друг друга. Финальное S из заключительного эпизода, которое, постепенно вырисовываясь, насыщает собой форму, может быть, наиболее очевидно в этом отношении. На данном этапе электроакустические средства используются для определенной задачи: умножения и обогащения возможностей трансформации вокальных звучаний, содержащихся в одном единственном голосе, дефрагментации текста и реорганизации полученного вокального материала согласно новым критериям.

Чтобы достичь этой цели в соответствии с первоначальным положением о постепенном и непрерывном преобразовании, необходимо было незаметно отдалиться от естественных и конвенционных аспектов разговорного голоса и осуществить новую селекцию материала. Таким образом, потребовалось вернуться к первоначальной записи английского текста, классифицировать и объединить в аккорды почти что все слова, присутствующие в тексте, в соответствии со шкалой оттенков вокальных звучаний, — в некотором смысле *серии* — простирающейся от A до U, включая дифтонги. Специфическое распределение элементов этой серии соответствует, в пределах схематического

изображения механизма производства звуков ГОЛОСОМ, последовательным положением резонансных точек.

(team) steelyringing Peep leave sweetheart feel	(tip) chips picking tink pity jingle listen liszt hiss	(tape) fade awave Waves	sail veil	(time) by Idolores cried dyng bright I thigh night spiked winding silent		
(never) breast never deaf sad when	(ever) heard answer have pearls	(tap) satin rang clacked smack pat pad plash	(far) bronze stars garter throb ah Martha far	(ton) thnthnthn not love tup come	(talk) more call morn warm war all lost saw call roar	
(town) rebound now avowal jaunted	(tone) gold note rose chords horn hawhorn so lonely cold	(took) lood could full good took	(tool) blue bloom who's bloo bloomed moonlit blooming	(few) blew fluted lure alluring		

Посредством постоянного изменения скорости в очень ограниченных пределах непрерывность этой шкалы была подчеркнута без искажения составляющих ее вокальных характеристик. Различные варианты наложений аккордов были выбраны и сгруппированы вместе таким способом, который позволил вновь абстрагироваться от природного механизма производства звуков: благодаря различным скоростям распределения звуков и более или менее плотным сближениям между ними были получены такие сочетания согласных, которые наш голосовой аппарат воспроизводит с трудом. Эти искусственные столкновения согласных (особенно быстрые последования *глухих и звонких*

согласных: b-p, t-d, t-b, ch-g) позволили сделать решительный шаг в сторону разнообразия артикуляции. Другое вмешательство (более масштабное по своей сути), оперирующее на уровне изменений длительности звучания, частотности и искажений ленты, затем было осуществлено с этими шумовыми последовательностями для того, чтобы выявить новые взаимосвязи, сокрытые внутри самого материала (по принципу сходства формант) и получить имитацию естественного преобразования вокальных звуков. Например, на основе S-базовой окраски всей пьесы, по своей частотности приближающейся к белому звуку, можно легко перейти к F, от F к V, от SZ в ZH и т. д., благодаря использованию фильтров или добавлению *фундаментального тона*.

Наконец, на фоне общей ритмической прерывности все больше добавлялись периодические элементы. По этой причине мы также вернулись к тексту на французском языке, частично использованному в качестве модели динамической модуляции во фразах, которые, благодаря их ритмической характеристике, могли бы достаточно ярко и определенно видоизменить континуальные звуки, извлеченные из текста на английском языке (например, *Petites ripes, il picore les petites ripes, d'un pousse rèche, petites ripes*). Присутствие французского языка, будучи явным, в то же время остается незаметным. Из текста на итальянском языке использовался только один периодический элемент: «раскатистая» R, содержащаяся во фразе «*morbida parola*» (*soft word*).⁶ Эти фрагменты, отмеченные более регулярным ритмом, позволили легко переходить от гласных к согласным, полностью стирая любое дуалистическое противопоставление между звуком и шумом.

Зачастую, принимая во внимание масштаб манипуляций с текстом, вокальный материал не распознается как таковой, но каждый элемент текста порожден тремя основными стадиями процесса артикуляции, заложенными в самой природе этих элементов:⁷

⁶ Нежное слово (ит., англ.).

⁷ Прерывность – Периодичность – Непрерывность (Континуальность)
(например, *Goodgod, he never heard inall*)
Континуальность – Периодичность – Прерывность
(например, *S*)

élément Discontinu → Périodique → Continu
 (par ex. *Goodgod, he never heard inall*)
 élément Continu → Périodique → Discontinu
 (par ex. *S*)
 élément Périodique → Continu → Discontinu
 (par ex. *thnthn*)

Случай с французской фразой с ее регулярной ритмической структурой, серьезно видоизменяющей континуальные звуки, содержащиеся в тексте на английском языке, показывает, как можно перейти от аperiodической ситуации к периодической: для плавного перехода к периодической ситуации достаточно нарушить временные, частотные и динамические отношения, принятые в начале нашего эксперимента. Все остальные преобразования и трансформации также получены на основе принципа изменений временных отношений между различными выбранными элементами.

Вот, в общих чертах, репертуар приемов в «Теме. Приношении Джойсу» для четырех каналов (и, следовательно, четырех громкоговорителей) — произведении, построенном исключительно на «тематических» элементах поэтического текста Джойса, записанного в студии.

На этом этапе обработки можно было бы легко продолжить последовательное преобразование вокального материала синтетическим путем, то есть посредством введения звуков, произведенных электронным способом. Но я остановился на пороге этой вероятности, потому что мое намерение состояло только в том, чтобы развернуть чтение джойсовского текста в ограниченном поле возможностей, продиктованных самим текстом, иначе для эксперимента такого рода были бы достаточны имена телефонных абонентов!

Теперь уже ясно, что только композиционные критерии, основанные на реальной и нерасторжимой связи со звуковой материей, позволяют современному музыканту координировать обширное поле возможностей электронной музыки.

Только сочинения, порывающие с представлением о музыкальном материале как заранее заданным и не подверженным каким-либо изменениям, могут позволить использование огромного звукового богатства, демонстрируемого средствами электронной музыки.

И именно констатация этой преемственности сделала возможным создание музыкальных форм, основанных на качественном преобразовании материала.

В этом состоит, я думаю, самый важный аспект электронной музыки, потому что функции этих качественных преобразований могут органически учитываться за пределами специфической области генерирования электронных звуков. В самом деле, в течение последних лет мы впервые услышали произведения, сочетающие в себе средства инструментальной и электронной музыки произведения, в которых, таким образом, предпринята попытка органического взаимодействия между естественными (включая человеческий голос) и синтетическими звуками: достаточно вспомнить «Gesang der Jünglinge» Штокхаузена, «Rhyme» Пуссера и «Musica su due Dimensioni» Мадерны. И тем не менее я уверен, что антиномия между «двумя измерениями» — контраст между записанной (то есть электронной) и фактически исполненной музыкой (инструменты, певческий и разговорный голос) — может быть в скором времени преодолен. Возможность вмешательства во внутреннюю структуру звука с все большей скрупулезностью (что равносильно усилению контроля над «микровременем», в котором становится эта структура) позволит идеально ассимилировать синтетические звуки с природными звуковыми феноменами, которым свойственна сложность и относительная дискретность.

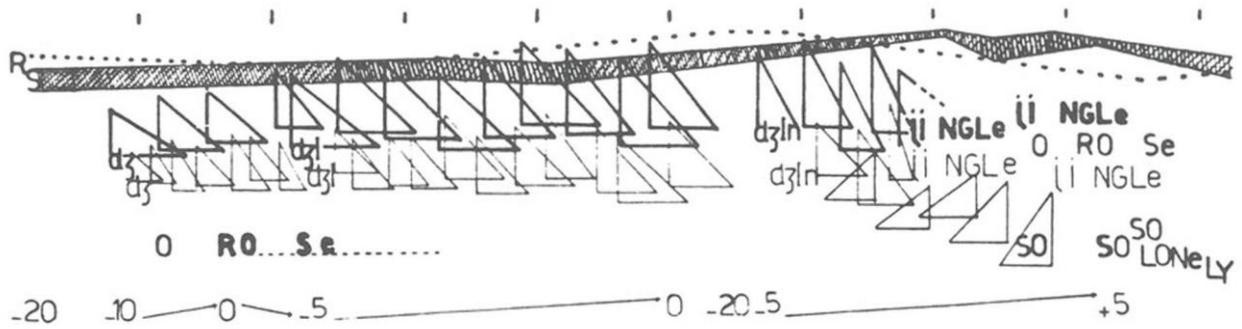
Эта ассимиляция будет осуществляться в соответствии с эволюционным процессом, одновременно настолько глобальным и детализированным, что синусоидальный звук в большей или меньшей мере станет символом единого музыкального измерения, которое, благодаря сложности и множественности своих отношений сможет органически объять больше, нежели все звуковые феномены нашего слышимого мира. Действие, одно лишь присутствие исполнителя, играющего на музыкальном инструменте или поющего, также

смогут быть полностью интегрированы в эту расширенную музыкальную практику. Слушатель менее чем когда-либо будет принужден к тому, чтобы закрыть глаза и предаться музыкальным мечтаниям, но сама ситуация будет способствовать тому, чтобы он осознанно участвовал в действии. Чтобы смысл этого действия стал понятен, слушатель должен будет следовать трансформациям и непредсказуемым преобразованиям вокальных и инструментальных звуков посредством различных способов их практического проявления, также принимая во внимание более или менее ярко выраженную сценическую активность исполнителей. Плотная сеть отношений никогда не прекратит вызывать со стороны композитора и исполнителя (также, как и со стороны публики, все более «вовлеченной») осознанные реакции, способные окончательно освободить наши музыкальные привычки от каких-либо дуалистических предпосылок.

Чтобы все это стало возможным, самой собой разумеется, необходимо, чтобы в основе любого эксперимента, проводимого композитором и исполнителем, лежал не поверхностный взгляд на звуковую материю (или какие-либо схематические умствования псевдо-сериалистского толка), но постоянный и живой контакт с ней. Сами по себе сериалистские приемы не гарантируют абсолютно ничего: всегда можно *сериализовать* плохие идеи, точно так же как можно версифицировать глупые мысли.

Таким образом, именно на этом обновлении музыкальных средств, понимаемых в широком смысле слова, и основывается любая перспектива обновления современной музыки. Подобное обновление ничего не разрушает и не препятствует тому, чтобы персональные композиторские стили служили объединяющим мостом между возрожденными формой и материей.

С этим обновлением материи и формы, интересующим удаленные друг от друга области исследований, также связаны наши духовные проблемы, поскольку оно является признаком обновления не только музыкального мышления но и личности в целом.



Выше приведен пример возможной транскрипции партитуры фрагмента «Темы» (Приношение Джойсу). Используются три основных символа графической записи: *a)* конвенциональный алфавит для записи исходных произносимых элементов, отчетливо воспринимаемых как таковых; *б)* фонетический алфавит (Международная Фонетическая Ассоциация) для изолированных и частично видоизмененных фонетических элементов; *с)* конвенциональные знаки (звуковые формы) для сложных производных звуковых комплексов, включающих в себя продолжительность, атаку, артикуляцию и основные приемы монтажа, выполняемые на магнитной ленте. Частотность указывается как относительный критерий через поля частности. Динамические изменения записаны: *a)* в относительном значении, через меняющуюся плотность печати различных типографских знаков *б)* в абсолютном значении (общий слуховой результат), значениями в дБ, внизу. Стерефоническое распределение не указано.

Poésie et musique — une expérience // Contrechamps, L'Âge d'Homme Genève, 1983. Traduction de Vincent Barras, p. 24 – 35.

Впервые опубликовано на итальянском языке под названием «Poesia e musica – un'esperienza» // Incontri Musicali, 1959, № 3, p. 98 – 111.

Luciano Berio: sequenza III

ue 13723 mi

The performer (a singer, an actor or both) appears on stage already muttering as though pursuing an off-stage thought. She stops muttering when the applause of the public is subsiding; she resumes after a short silence (at about the 11" of the score). The vocal actions must be timed with reference to the 10" divisions of each page.

- = sung tones
- = whispered, unvoiced sounds } to be held to next sound or to 7, 1
- ◆, ◊ = sung and whispered sounds as short as possible

= different speeds of periodically articulated sounds

= can be performed as fast as possible

= as fused and continuous as possible

etc. = all grace notes as fast as possible

Although the borderline between speaking and singing voice will often be blurred in actual performance, the vocal actions written on one line (a) are "spoken" while those written on three or five lines are "sung". On three lines, only relative register positions are given (b); dotted lines connect notes of exactly the same pitch (c). On five lines (d) precise intervals are given, but their pitch is not absolute: each sequence of intervals (between "spoken" sections) can be transposed to fit the vocal range of the performer; dotted lines indicate that the change of vocal colors on the same pitch must occur smoothly and without accents (e).

= intonation contour

The text is written in different ways:

- 1) Sounds or groups of sounds phonetically notated: [a], [k'a], [u], [i], [o], [ø], [a'i], [be], [e], [ε] etc.
- 2) Sounds or groups of sounds as pronounced in context: /gi/ as in give, /wo/ as in woman, /tho/ as in without, /co/ as in comes etc.
- 3) Words conventionally written and uttered: "give me a few words" etc.

Sounds and words lined up in parenthesis as $\left(\frac{a}{fo} / \right)$ must be repeated quickly in a random and slightly discontinuous way.

Groups of sounds and words in parenthesis as (to me...) (be/fo/...) (/co//ta/...) etc. must be repeated quickly in a regular way. At 15" of the score, (to me...) is equivalent to to me to me to; at 30", (le) [a]...[a] is equivalent to [e][a][e][a][e][a]; at 1" the group (/ta/[ka] be...) must be repeated as many times as possible for about 2".

- L = Laughter must always be clearly articulated on a wide register.
- [?] = bursts of laughter to be used with any vowel freely chosen
- ☐ = mouth clicks
- ☐ = cough
- ☐ = snapping fingers gently
- + = with mouth closed
- o, o- = breathy tone, almost whispered

-  = breathing in, gasping
 = tremolo
 = dental tremolo (or jaw quivering)
 = trilling the tongue against the upper lip (action concealed by one hand)
 = tapping very rapidly with one hand (or fingers) against the mouth (action concealed by other hand)
 = hand (or hands) over mouth
 = moving hand cupped over mouth to affect sound (like a mute)
 = hands down

Hand, facial and bodily gestures besides those specified in the score are to be employed at the discretion of the performer according to the indicated patterns of emotions and vocal behavior (tense, urgent, distant, dreamy etc.). The performer, however, must not try to represent or pantomime tension, urgency, distance or dreaminess but must let these cues act as a spontaneous conditioning factor to her vocal action (mainly the color, stress and intonation aspects) and body attitudes. The processes involved in this conditioning are not assumed to be conventionalized; they must be experimented with by the performer herself according to her own emotional code, her vocal flexibility and her "dramaturgy".

Приложение Г.

Схема анализа Д. Осмондом-Смитом вербального текста из книги К. Леви-Стросса «Сырое и приготовленное» в статье From Myth to Music: Levi-Strauss «Mythologiques» and Berio's «Sinfonia» // The Musical Quarterly. – Vol. 67. №2. 1981.

238

The Musical Quarterly

Ex. 4

M.	I	II	III
			feu
124	Il y avait une fois un indien marié et père de plusieurs fils adultes, à l'exception du dernier né qui s'appelait Asaré. Un jour que cet indien était à la chasse, les frères	←	feu eau sang ←
A			
			eau feu
			sang
	Quand l'océan s'était formé, les frères d'Asaré avait tout de suite voulu s'y baigner	←	pluie ←
B			
	Et encore aujourd'hui vers le fin de la saison des pluies on les voit apparaître dans le ciel, tout propres et rénovés sous l'apparence des sept étoiles des Pléiades	←	feu pluie voulu
	ce mythe nous retiendra longtemps		
C			
			/sa/ feu
D			
			/san/ feu vie

From Myth to Music

239

	M	I	II	III
E	(127) 9		Pluie douce <u>appel</u> bruyant	doux ←
F			<u>doux</u> bruyant } <u>appel</u>	←
				eau
				sang eau
	Opp		<u>eau</u> { céleste terrestre	sang ←
G	127		<u>eau</u> terrestre <u>pluie</u> { douce de la saison sèche orageuse de la saison des pluies	sang ←
	Opp		<u>eau</u> terrestre	←
H	(9) 125 + 2		<u>eau</u> céleste <u>bois</u> { dur pourri <u>arbre résorbé</u> sous l'eau un fils privé de { mère nourriture le héros héros { honteux furieux tuant tué musique rituelle	roc ←
I ⋮ L				tuant tué tué