

инструментов. Затем композитором было сделано переложение этого произведения для флейты *Джуди* в сопровождении симфонического оркестра.

Отмеченные возможности замены европейского инструментария китайским и наоборот, которые практикуются в современных китайских концертах для солиста с оркестром, основываются на природном единстве китайского национального менталитета китайского мышления, а также на взаимодействии традиционной музыкальной языковой культуры Китая с достижениями европейской музыки.

Література

1. Барсова И.А. Оркестр. Музыкальная энциклопедия, том 4. Издательство Советская энциклопедия. М.,1978. С.с. 83-97.
2. Васильченко Е.В. Китай музыка. Музыкальный энциклопедический словарь. Издательство Советская энциклопедия. М.,1990. С.С. 250-251.
3. Виноградова Е.В. . Желиховцев А.Н. . Китайская музыка. Музыкальная энциклопедия, том 2. Издательство Советская энциклопедия. М.,1974. С.с. 807-815.
4. Ефимов Алексей Юрьевич. Культура Китая. Режим доступа: <http://refdb.ru/look/1068171.html>.
5. Китайский оркестр. Режим доступа: ru.knowledgr.com
6. *Конфуций - цитаты, высказывания и афоризмы* otg-mozg.ru/konfuciy.htm
7. Маслов А. А. Ускользающий смысл ритуалов. Маслов А.А. Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. - М.: Алетейя, 2003, с. 64-70.
8. Реновация китайской традиционной музыки в эпоху Культурной Революции. Режим доступа: <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=662310>

УДК 784.5

Ольга Приходько

ПРОВОКАЦІЯ ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ В КАНТАТІ "ПЕРЕРВАНА ПІСНЯ" Л. НОНО

Принцип роботи композитора з вербальним текстом, а саме – використання серіальної техніки, розглянуто як особливий тип комунікації між композитором та слухачем.

Ключові слова: Перервана пісня, Л. Ноно, серіальність, серія, вербальний текст, комунікація.

Приходько О. Провокация как способ коммуникации в кантате "Прерванная песня" Л. Ноно. Принцип работы композитора с вербальным текстом, а именно – применение сериальной техники, рассмотрен как особенный тип коммуникации между композитором и слушателем.

Ключевые слова: Прерванная песня, Л. Ноно, сериальность, серия, вербальный текст, коммуникация.

Prykhodko O. Provocation as a way of communicating in *Il canto sospeso* L. Nono. The principle of work of the composer with the verbal text, namely the use of serial equipment is treated as a special type of communication between the composer and listener.

Keywords: *Il canto sospeso*, L. Nono, serialism, series, verbal text, communication.

Вербальний текст в музичному творі є для слухача носієм інформації, образів, характеру, настрою тощо. Навіть назва твору та попередня інформація про літературну основу музичного твору налаштовує сприйняття слухача на певний образний та емоційний лад. Коли композитор навмисне та у край різкий спосіб порушує звичний для слухача спосіб сприйняття вербального тексту, це сприймається як провокація. Наскільки свідомо та продумана ця провокація, нам допоможе розібратись порівняльний аналіз вербального та музичного текстів.

"Перервана пісня" для солістів, хору та оркестру Луїджі Ноно написана в 1955–1956 роках на тексти зі збірки Giulio Einaudi *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea* (Листи засуджених на смерть учасників європейського спротиву).

Перше виконання цього твору в Кельні на фестивалі Musik der Zeit викликало широкий резонанс. У схвальних відгуках деяких критиків підкреслювався глибокий емоційний вплив твору, пов'язаний з особливим музичним прочитанням вербального тексту з використанням серіальної техніки. Інші звинувачували композитора в неповазі до пам'яті героїв та подій та відношенні композитора до даних текстів як до звукового матеріалу, цікавого своїм фонізмом та структурними особливостями.

Такі діаметрально протилежні думки викликають питання – яким чином жорстко детерміновані принципи організації музичного тексту вплинули на комунікативні функції вербального тексту?

Для цього звернемося до аналізу другої частини кантати, єдиної з дев'яти частин циклу, написаної для хору *a cappella*.

"Перервана пісня" – це твір, в якому принцип серії охоплює не тільки звуковисотну організацію, а й ритміку та динаміку. В даній частині циклу використано звуковисотну серію всеінтервального типу, одноколіїний виклад серії в фактурі. Серія побудована відцентрово – однакові інтервали відкладено в протилежних напрямках від центрального звуку "a":

a - b - as - h - g - c - fis - cis - f - d - e – es

В прикладі, що подається нижче, означені звуковисотна та ритмічна серії в основному вигляді. Ритмічна серія побудована на основі простих дробів, де знаменник означає на скільки частин ділиться основна ритмічна одиниця – чвертка, а чисельник показує скільки таких частин об'єднує тривалість. Числовий ряд, що проходить в чисельнику, є послідовністю чисел Фібоначчі:

1/2 - 2/3 - 3/4 - 5/5 - 8/2 - 13/3 - 13/4 - 8/5 - 5/5 - 3/5 - 2/4 - 1/5.



1/2-2/3-3/4-5/5-8/2 - 13/3 - 13/4 - 8/5 - 5/5 - 3/5 - 2/4 - 1/5

Динамічна серія складається з одинадцяти відтінків, організованих за принципом поступового підвищення та спаду інтенсивності звучання:

ppp - ppp<mf - ppp<f - p - p<f - mp - mf - mf>ppp - f - f>ppp - f>p

Літературною основою цієї частини став лист Антона Попова, вчителя та журналіста 26 років з Болгарії. Лист написаний перед стратою в липні 1943 року: ("...я вмираю за світ, який засяє світлом такої сили та краси, моя жертва в порівнянні з цим – ніщо. Мільйони людей померли за це на барикадах та війні. Я вмираю за справедливість. Наші ідеї переможуть...").

Для того, щоб прослідкувати як робота композитора з серіями вплинула на роботу з вербальним текстом, звернемося до порівняльних таблиць.

Таблиця 1. Співвідношення ритмічної та звуковисотної серій

	a	b	as	h	g	c	fis	cis	F	d	e	es
1	1/2	2/3	3/4	5/5	8/2	13/3	13/4	8/5	5/5	3/5	2/4	1/5
2	2/3	3/5	5/4	8/5	13/3	13/4	8/2	5/5	3/5	2/5	1/5	1/5
3	3/5	5/4	8/3	13/5	13/2	8/4	5/3	3/5	2/4	1/5	1/4	2/5
4	5/4	8/5	13/3	13/4	8/5	5/5	3/2	2/5	1/4	1/4	2/5	3/2
5	8/3	13/4	13/5	8/2	5/5	3/5	2/2	1/5	1/5	2/4	3/5	5/4
6	13/3	13/5	8/2	5/4	3/4	2/5	1/5	1/4	2/5	3/4	5/4	8/4
7	13/3	8/5	5/2	3/4	2/5	1/5	1/5	2/4	3/5	5/4	8/2	13/5
8	8/4	5/5	3/5	2/5	1/4	1/5	2/4	3/3	5/5	8/4	13/2	13/5
9	5/3	3/4	2/3	1/4	1/3	2/4	3/3	5/5	8/4	13/3	13/5	8/4
10	3/2	2/5	1/5	1/5	2/4	3/5	5/4	8/2	13/5	13/3	8/2	5/5
11	2/4	1/4	1/5	2/4	3/5	5/2	8/4	13/5	13/3	8/4	5/2	3/5
12	1/5	1/5	2/5	3/4	5/5	8/2	13/4	13/3	8/5	5/5	3/5	2/5
13	2/4	3/4	5/2	8/5	13/3	13/4	8/5	5/4	3/5	2/4	1/5	1/5
14	3/5	5/4	8/3	13/5	13/2	8/4	5/3	3/5	2/4	1/5	1/4	2/5
15	5/4	8/5	13/3	13/4	8/5	5/2	3/5	2/5	1/4	1/5	2/5	3/4
16*	13/2	13/3	8/2	13/4	13/5	8/4	5/2	8/4	8/5	5/3	3/2	5/4
17*	5/5	4/4	3/4	3/3	3/5	2/4	1/2	2/3	1/4	2/5	1/4	1/2
18*	1/5	1/2	1/3	1/5	4/4	2/5	1/3	3/4	2/3	3/5	3/2	5/4
19*	5/5	3/3	9/5	5/3	8/4	5/2	13/5	8/3	13/4	8/2	13/3	13/2

В заголовному рядку таблиці записана звуковисотна серія, в заголовному стовпчику – кількість проведень серії. Звуковисотна серія проводиться 19 разів в основному вигляді. Ритмічна серія також є незмінною, а точніше, незмінною залишається послідовність Фібоначчі в чисельнику, в той час як послідовність чисел в знаменнику в кожному проведенні ритмічної серії змінюється. Ритмічна серія співвідноситься зі звуковисотною наступним чином: з кожним новим проведенням звуковисотної серії ритмічна серія починається з наступного числа послідовності Фібоначчі та проводиться в основному вигляді, тобто:

– перше проведення звуковисотної і ритмічної серій проходить в основному вигляді.

– в другому проведенні звуковисотної серії ритмічна починається з другого числа послідовності, далі проходить незмінною.

– в третьому проведенні звуковисотної серії ритмічна починається з третього числа послідовності і т.д.

В такому вигляді ритмічна серія зберігається до п'ятнадцятого проведення звуковисотної серії включно. Відповідно в 16–19 (*) проведеннях звуковисотної серії порядок ритмічної серії, встановлений на початку порушується. Крім того, в чисельнику тривалостей в 17-19 проведеннях з'являються нові значення – 4 та 9, які не є числами з встановленої на початку послідовності Фібоначчі.

Динамічна серія також пов'язана зі звуковисотною:

Таблиця №2. Співвідношення динамічної та звуковисотної серій.

	a	b	as	h	g	c	fis	cis	f	d	e	es
1	<i>ppp</i>	<i>mp</i>	<i>p</i>	<i>ppp</i>	<i>mp</i>	<i>ppp</i>	<i>mf</i>	<i>f>p</i>	<i>f</i>	<i>mp</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>
2	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>ppp</i> <i><f</i>	<i>mf</i>	<i>mf></i> <i>ppp</i>	<i>f</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>	<i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>
3	<i>ppp</i> <i><</i> <i>mf</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>f></i> <i>ppp</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>ppp</i>	<i>p</i>	<i>ppp</i> <i><f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f></i> <i>ppp</i>
4	<i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>f</i>	<i>ppp</i> <i><mf</i>	<i>ppp</i>	<i>f>p</i>	<i>ppp<</i> <i>f</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp<</i> <i>mf</i>	<i>ppp<</i> <i>mf</i>
5	<i>f</i>	<i>ppp</i> <i><f</i>	<i>ppp</i>	<i>mf></i> <i>ppp</i>	<i>ppp</i> <i><f</i>	<i>ppp</i>	<i>f></i> <i>ppp</i>	<i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp<f</i>	<i>mf></i> <i>ppp</i>	<i>mf></i> <i>ppp</i>
6	<i>ppp</i>	<i>f></i> <i>ppp</i>	<i>ppp</i>	<i>p<f</i>	<i>f></i> <i>ppp</i>	<i>p</i>	<i>ppp<</i> <i>mf</i>	<i>f</i>	<i>mf></i> <i>ppp</i>	<i>f>ppp</i>	<i>p<f</i>	<i>p<f</i>
7	<i>ppp</i> <i><f</i>	<i>ppp</i> <i><</i> <i>mf</i>	<i>f></i> <i>ppp</i>	<i>f>p</i>	<i>ppp</i> <i><</i> <i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>mf></i> <i>ppp</i>	<i>ppp</i>	<i>p<f</i>	<i>ppp<</i> <i>mf</i>	<i>f>p</i>	<i>f>p</i>
8	<i>f>p</i> <i>pp</i>	<i>mf></i> <i>ppp</i>	<i>ppp<</i> <i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>mf></i> <i>ppp</i>	<i>mf</i>	<i>p<f</i>	<i>ppp<</i> <i>f</i>	<i>f>p</i>	<i>mf></i> <i>ppp</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>

9	<i>ppp</i> < <i>mf</i>	<i>p<f</i>	<i>mf></i> <i>ppp</i>	<i>p</i>	<i>p<f</i>	<i>f</i>	<i>f>p</i>	<i>f></i> <i>ppp</i>	<i>ppp</i>	<i>p<f</i>	<i>p</i>	<i>p</i>
10	<i>mf</i> > <i>ppp</i>	<i>f>p</i>	<i>p<f</i>	<i>mp</i>	<i>f>p</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp<</i> <i>mf</i>	<i>p</i>	<i>f>p</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>
11	<i>p<f</i>	<i>ppp</i>	<i>f>p</i>	<i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp<</i> <i>f</i>	<i>p</i>	<i>mf></i> <i>ppp</i>	<i>mp</i>	<i>ppp</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>
12	<i>f>p</i>	<i>p</i>	<i>ppp</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>f></i> <i>ppp</i>	<i>mp</i>	<i>p<f</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>f</i>
13	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>ppp</i> < <i>f</i>	<i>mf</i>	<i>mf></i> <i>ppp</i>	<i>f</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>	<i>mf</i>	<i>ppp<f</i>	<i>ppp<</i> <i>f</i>
14	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>F></i> <i>ppp</i>	<i>f</i>	<i>p<f</i>	<i>ppp</i>	<i>p</i>	<i>ppp<</i> <i>f</i>	<i>f</i>	<i>f></i> <i>ppp</i>	<i>f>pp</i> <i>p</i>
15	<i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>f</i>	<i>ppp</i> < <i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>f>p</i>	<i>ppp<</i> <i>f</i>	<i>mp</i>	<i>f></i> <i>ppp</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp<</i> <i>mf</i>	<i>ppp<</i> <i>mf</i>
16 *	<i>ppp</i> < <i>f</i>	<i>f>p</i> <i>pp</i>	<i>ppp<</i> <i>f</i>	<i>ppp</i> < <i>mf</i>	<i>f</i>	<i>p<f</i>	<i>ppp</i>	<i>f>p</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>mp</i>
17 *	<i>ppp</i> < <i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ppp</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>ppp</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>f</i>
18 *	<i>f</i>	<i>mp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>mf></i> <i>ppp</i>
19 *	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>mp</i>	<i>ppp<</i> <i>f</i>	<i>mp</i>	<i>ppp<</i> <i>mf</i>	<i>p</i>	<i>mf></i> <i>ppp</i>	<i>ppp</i>	<i>f>p</i>

Загальна логіка послідовності динамічних величин невідома, але є певні особливості: в кожному проведенні звуковисотної серії певні групи звуків пов'язані з певним динамічним відтінками. Встановлено дві такі групи: перша – **b-g-d**, друга – *h-e-es*. Так само встановлена логіка послідовності динамічних величин порушується в 16-19 (*) проведеннях звуковисотної серії.

На відміну від тотальної організації елементів музичного тексту, в організації вербального тексту не знайдено конструктивного принципу. Якщо всі типи серії розвиваються просторово (тобто розподілені між різними партіями хору), то вербальний текст розвивається лінійно. Елементами вербального тексту виступають безпосередньо слова та окремі голосні. В партитурі твору зберігається послідовність слів та речень першоджерела. В кожній партії хору вербальний текст не пов'язаний і не залежить від чергування звуків серії, тобто виписаний лінійно за принципом нота-склад

В наступному прикладі *mm.114–119*) цифрами позначені послідовність звуків серії. Таким чином можна побачити, що не всім звукам серії відповідають склади тексту:

Не дивлячись на те, що в партитурі вербальний текст виписаний послідовно, а кожне слово проспівується окремою партією, зміст тексту не сприймається на слух, складним є також і цілісне сприйняття окремих слів. Цьому сприяє принцип продовження попередніх слів за рахунок нібито зависання окремих голосних літер в інших партіях. Як приклад, наводимо т.т.108-119 з другої частини «Перерваної пісні», де показано, яким чином окремі голосні літери пов'язані з основним текстом:

Метою у даному випадку є підкреслити фонізм окремих слів. Завдяки продовженню звучання слова за рахунок голосних вербальний текст перестає бути носієм семантики, а використовується в хоровому письмі як засіб музичної виразності.

Вербальний та музичний тексти узгоджуються лише на формотворчому рівні. Дев'ятнадцять проведень звуковисотної серії та чотири речення вербального тексту при поєднанні можна умовно поділити на три розділи:

Таблиця №3. Розподілення вербального тексту відносно проведень звуковисотної серії

№ про- ведення серії	Частина загального тексту, що використана в даному прове- денні	Номер розділу та загальне речення	№ та кіль- кість тактів
1	muoio per un mon-	1. muoio per un mondo che splenderà con luce tanto forte, con tale bellezza che il mio stesso sacrificio non è nulla.	тт. 108-125 17 тактів
2	mondo che splenderà		
3	splenderà con		
4	luce tan-		
5	forte, con tale bellezza		
6	che il mio stesso sacrificio non		
7	non è		
8	è nulla		
9	-a e esso so-	2. Per esso sono morti millioni di uomini sulle barricate e in guerra.	тт. 125-141 16 тактів
10	sono morti mi-		
11	-lioni		
12	di uomi-		
13	-ni sulle barrica-		
14	- te e in guer- milioni		
15	-ra morti uomini		

16	Muoio per Le nostre idee la	3. Muoio per la giustizia. Le nostre idee vinceranno	тт. 142-157 16 тактів
17	Vinceranno giu-		
18	- stizia -ran-		
19	-no		

Межі кожного з трьох великих розділів співпадають з завершенням структур вербального тексту. Зазначимо, що даний поділ досить умовний, тому що в партитурі відсутнє чітке слідування вербального тексту за звуковисотною серією.

З даної таблиці видно, що всередині кожного з трьох розділів поділ на серії не співпадає з поділом на менші одиниці тексту. Також виділяються 16-19 проведення як такі, що ламають встановлену раніше логіку – поперше, тут об'єднані два речення в одне, по-друге, порядок слів в реченні порушений, немає тієї точної послідовності слів в партитурі, що зберігалась протягом 15 проведень. Таким чином, узгодження музичного тексту (серії) зі словесним текстом (строфами) спостерігаємо лише на рівні великих розділів композиції.

Записаний в партитурі текст майже не сприймається на слух в реальному звучанні твору. Речення та слова, що можуть бути вільно прочитані в партитурі, розпадаються на окремі склади і літери при прослуховуванні. В результаті, фонетична складова стає більш яскравою і виразною для слухача. З огляду на жахливий зміст даних текстів, виникає питання, чому автор свідомо порушає цілісність сприйняття тексту слухачем? Можна припустити, що таким парадоксальним чином композитор хотів привернути увагу до текстів, загострити їх звучання, акцентувати увагу на змісті – через звучання текстів привернути увагу до їх значення. Можливо, ця свідомо і добре спланована музична провокація, про це нам каже детальний аналіз твору, посилює гостроту слухацького сприйняття і в даному творі мова йде про тип комунікації між композитором та слухачем, коли слова "переведені" в звуки (за висловом самого Ноно) несуть більше інформації та експресії, ніж просто добре озвучений текст.

Література

1. Денисов, Э. Два фрагмента из *Il canto sospeso* / Э.Денисов // *Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы.* – М.: Московская гос. консерватория – 1999. – С. 117–127.
2. Кириллина Л. ХХ век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы: 2 вып. / Л. Кириллина // [под редакцией М.Арановского и А.Баевой]. – М.: Музыка, 1995. – Вып.2. – С. 11–56.
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века / Ц.Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 366 с.
4. Окунева Е. Организация ритмических структур в *Il canto sospeso* Ноно: вопросы анализа [Электронный ресурс] / Е.Окунева // *Израиль XXI.* – 2012. – №34. – Режим доступа до журн.: http://www.2israel-music.com/Luigi_Nono2.htm