

Vladislav PETROV
Phonemes and their series
in contemporary instrumental
music

Владислав ПЕТРОВ
Фонемы и фонемные ряды
в современной
инструментальной музыке

The author of the article examines the peculiarities of the new genre in music formed in the second half of the 20th century, namely, the instrumental composition with words. The attention is focused on a content level of phonemes and phoneme series used by composers. The works of this genre by John Cage, Mauricio Kagel, George Crumb, Sophia Gubaidulina, Sergey Slonimsky and Tan Dun form the grounds for conclusion that the composers stimulate the re-creation of imagery concept of the works with the help of word series.

Key words: music of 20th century, instrumental composition with words, music and word, synthesis of arts.

В статье рассматриваются особенности нового музыкального жанра, сформировавшегося во второй половине XX столетия, — инструментальной композиции со словом. Особое внимание сосредоточено на содержательном уровне используемых композитором фонем и фонемных рядов. На примере произведений Дж. Кейджа, М. Кагеля, Дж. Крама, С. Губайдулиной, С. М. Слонимского, Тан Дуна делается вывод, что авторы, преднамеренно использующие фонемы и фонемные ряды, с их помощью стимулируют воссоздание своей образной концепции.

Ключевые слова: музыка XX века, авангард, инструментальная композиция со словом, музыка и слово, синтез искусств.

То, что инструментальная музыка второй половины XX века тяготеет к синтезу искусств, — факт, являющийся аксиомой. В это время возникают такие новые жанры, как инструментальный театр и инструментальная композиция со словом. Следует подчеркнуть, что жанр инструментальной композиции со словом¹ не является разновидностью вокального искусства. Однако в нем, тем не менее, также можно установить определенную интеграцию вербального и музыкального начал: инструментальное произведение благодаря наличию *дополнительного источника смысла* — слова — *выражает авторскую идею более полно и доступно* для слушателей.

В некоторых инструментальных образцах важным компонентом становятся фонемы и фонемные ряды. Их пение, произнесение гласных и согласных звуков,

безусловно, служат для выражения идеи, но не открыто (вербально точно, с применением словосочетаний, фрагментов текстов) демонстрируют ее смысл. В каждом из произведений применение той или иной фонемы связано с образностью и содержанием сочинения. Наличие фонем и фонемных рядов может выполнять различные функции, использоваться в разных участках формы того или иного произведения — в его финале, кульминационной зоне, контекстно (на протяжении всего опуса) или импровизационно (в тех сочинениях, где авторы позволяют исполнителям самостоятельно избирать место их присутствия).

Специфика приемов, *регламентирующих использование голосовых фонем и фонемных рядов* в инструментальных композициях, обусловлена желанием автора

¹ Теория этого жанра разработана автором данной статьи в следующих публикациях: [5; 6; 7; 8].

сделать сценическое воплощение своего произведения более наглядным. В партитурах с четкой композиторской регламентацией исполнителям не дано импровизировать — все приемы выписаны в партитуре, они имеют не только свое «законное» место для исполнения в форме, но и определенные фонемы. Помимо этого, указываются и способы их воспроизведения: динамика, ритмика, артикуляция и т. д. Подобных примеров много в творчестве М. Кагеля, К. Штокхаузена, Дж. Крама, П. Вакса, С. Губайдулиной, С. Слонимского, Тан Дуна. При этом существует четкая продуманно-преднамеренная специфика использования фонем: Крам, Вакс и Губайдулина применяют фонемы в трагических по образности произведениях, Кагель, Тан Дун и Слонимский употребляют фонемы независимо от содержания сочинений, в качестве дополнительной тембральной окраски.

Одним из ранних примеров, репрезентирующих данный тип включения фонем в инструментальную композицию, предстает сочинение «26'1.1499» (1955) для струнных инструментов Джона Кейджа. Небольшая по объему пьеса представляет собой воссоздание драматургического процесса — *от тишины* (начинает играть виолончель) *к хаосу* (весь струнный ансамбль) *и постхаосу*, выраженному Кейджем использованием нетрадиционного инструментария, на котором должны играть те же исполнители. При переходе от хаоса к постхаосу — в кульминационный момент пьесы, когда музыка превращается из привычного струнного, собственно музыкального звучания в звучание «внемузыкальное» с применением трещоток, свистков — появляется и человеческий голос: все инструменталисты выкрикивают призывную фонему «*hey*», олицетворяющуюся с *безудержностью*, с «подстрекательством» к еще большему движению². Этот прием не только служит усилению контраста между разделами пьесы, повышению драматургического и динамического «градуса», но и придает особый смысл: человек, представленный на содержательном уровне в пьесе голосом, воспринимается как часть постхаотического мира.

Маурисио Кагель применил голосовые фонемы в пьесе «ММ 51» (1976) для фортепиано и метронома. О необычности состава, а именно — о присутствии метронома в концертном зале, пишет Б. Кобб: «Использование метронома в исполнении должно быть сюрпризом для впервые слушающего. Более того, появление метронома обозначает то, что традиционно исключалось из музыкального исполнения. Он обычно используется как приспособление в репетиционной комнате, которое помогает исполнителю сохранять темп во время игры. Символически метроном не уместен в концертном зале и в традиции „классического концерта“, в контексте этой работы Кагеля он может служить в качестве нарушения обычного концертного сценария... Таким образом, Кагель создает ситуацию, которая переносит репетиционную комнату в концертный зал» [12].

Партия метронома выписана в партитуре отдельной строкой. В комментарии Кагель дает описание того, как и где должен находиться метроном и какими способами на нем следует «играть». В частности, он отмечает, что лучше использовать пирамидальный метроном Мельцеля, помещающийся позади исполнителя. К метроному необходимо прикрепить плоскую поверхность, которая, в свою очередь, будет прикреплена к ноге человека; при каждом ее движении будет «звучать» и метроном.

Это уникальное произведение, идея которого может быть трактована по-разному. На наш взгляд, композиция на содержательном уровне рисует *образ времени*: сочинение начинается со звучания метронома (как имитация боя часов) на фоне хаотичных звучаний; постепенно музыка динамизируется, путем привлечения разных созвучий уплотняется фактура. Во втором разделе «время» (метроном) останавливается — в пространстве новых сложных мелодико-гармонических комплексов растворяется, умолкает звучание «боя часов». Именно в это время раздается *смех исполнителя* (фонемный ряд «*а-ха-ха-ха-ха*»), который можно уподобить смеху дьявола. Как отмечает В. Е. Хализев, «смех — это форма неприятия и осуждения людьми того, что их окружает, насмешка над чем-либо, непосредственно-эмоциональное постижение неких противоречий, нередко связанное с отчуждением человека от того, что им воспринимается» [9, с. 25]. Все последующее развитие — постепенное динамическое и фактурное «затухание». В конце остаются лишь аккорды и звуки вне ритма и метра (импровизация в технике пуантилизма) и итог — выдох исполнителя «*Ах!*» с положенной на сердце рукой, открытым ртом и «выпученными» глазами. Смерть пианиста воспринимается как смерть времени: оно остановилось со включением голоса. Это подтверждает, что человек вне времени жить не может: пока идут часы (вселенские, биологические) — есть жизнь.

Возможна иная трактовка идеи Кагеля: метроном — символ времени, а звучание музыки — символ человеческой жизни. Издалека начинает свою «партию» метроном (время вечно), несколько позже зарождается жизнь отдельного взятого человека. Музыка первоначально спокойна, тиха; чуть позже она драматизируется (человек входит в стадию жизненной зрелости), происходит несколько кульминаций, выраженных в музыке разными средствами — глиссандо, кластерами (и в жизненном цикле тоже есть несколько кульминаций). Смех олицетворяет наступление конца — время остановилось (метроном внезапно останавливается за несколько минут до конца произведения), а вне времени человек не живет. На протяжении заключительных минут композиции он смеется в лицо времени, а затем умирает. Музыка Кагеля в целом свойствен трагический пафос, и семантика фонемы в любом случае связана с образом смерти.

Ярчайшим представителем жанра инструментальной композиции со словом является Джордж Крам. План

² Дефиниция фонемы «*hey*» в английском языке идентична русскому возгласу «*хэй!*».

реализации многих его сочинений «...представлен декламацией, масками, пантомимой и костюмами; слово предстает в различных формах своего взаимодействия с музыкой, от *Sprechstimme* до пропетых лишенных рационального смысла фонем» [1, с. 56]. Фонемы и фонемные ряды Крам использует для выражения мрачных образов и применяет их как в произведениях, созданных для одного инструмента (например, в фортепианных циклах «Макрокосмос I» и «Макрокосмос II»), так и в тех, что написаны для группы инструментов.

Использование голосовых фонем в инструментальной композиции в каждом конкретном случае вызвано у Крама определенной идеей. Если в «Черных ангелах» композитор применял голос для воплощения трагической тематики [см. об этом: 4], то в пьесе «Голос кита» (1971) для электрически-усиленной флейты, виолончели и фортепиано — для наделения сочинения социально-общественной идеей. Это цикл, состоящий из трех частей, где первая — «Вокализ (на начало времени...)», третья — «Ноктюрн моря (на конец времени...)», а вторая — «Тема моря», цикл в цикле, где есть Тема, Археозой (вариация 1), Протерозой (вариация 2), Палеозой (вариация 3), Мезозой (вариация 4) и Кайнозой (вариация 5). Для отмены личностной персонификации Крам предлагает исполнителям находиться на сцене в черных масках, характеризуя саму природу, представляющую в его понятии мощную и безликую силу. Главная идея произведения — привлечь внимание публики к проблеме глобализации мира и сохранения при этом природы (вида, стоящего на грани исчезновения, — горбатого кита) — раскрыта полностью.

В «Вокализе» флейтист не только играет на своем инструменте, интонируя достаточно резкий для восприятия музыкальный материал, но и одновременно поет (как обособленно от инструмента, так и внутри инструмента) выписанные в определенном метроритмическом порядке в партитуре гласные фонемы (например, «о», «у»). Партия солиста становится голосом героя, собственно — и самим голосом кита. А партия флейты нотирована на двух строчках: верхняя строка — для игры, нижняя — для пения. Благодаря тому, что часть предназначенных для пения фонем пропевадается внутри инструмента, параллельно с нажатием клапанов, создается впечатление всеохватности регистровых диапазонов. Сочетание пения и игры порождает необыкновенный тембр, создает сюрреалистический колорит, что компенсирует отсутствие мотивного и ритмического развития — Крам использует принцип вариантности одних и тех же формул, а также пентахорды и тетрахорды. В конце «Вокализа» в звучание «вклинивается» фортепиано со своей партией, контрастирующей не только тембрально, регистрово (преимущественно в низких регистрах), но и динамически, являясь олицетворением злого начала, стихий, в которые суждено погрузиться главному «герою» произведения. После этого «Тема моря» и «Ноктюрн моря», по словам Крама, передают «великий ритм Природы» и смысл растворения во Вре-

мени» [13, с. 7]; они воплощают грозный характер природной стихии.

Многочисленны приемы использования «регламентированных» голосовых фонем в инструментальных сочинениях Софии Губайдулиной. Одночастная пьеса «Concordanza» выстроена композитором таким образом, что достигается своеобразный баланс сил действия и контрдействия, естественно, воплощенных различными музыкальными средствами. Первым присуща динамическая спокойность, плавность развития, консонантность, певучесть, вторым — острота ритмическая и мелодическая, повышенная экспрессия. К силам контрдействия в сочинении Губайдулиной принадлежат и человеческие голоса, в указанные в партитуре моменты пропевающие и произносящие шипящие фонемы («ч-ц-т», «ш», «ч-ц-п-к-ч»).

Если говорить о творчестве Губайдулиной в целом, то становится очевидным использование ею фонем лишь в произведениях, принадлежащих трагической или драматической содержательной сфере. Это доказывается не только олицетворением голоса с силами контрдействия в «Concordanza», но и присутствием фонем в момент гибели «героя» в «Концерте для фагота и низких струнных» (1975). В пяти частях цикла развивается идея взаимоотношения человека и массы, толпы. Человек олицетворен тембром фагота, толпа — ансамблем струнных инструментов. В каждой из частей присутствуют черты инструментального театра. Так, В. Холопова, анализируя концепцию I части, отмечает: «Инструментальный концерт, не переставая быть музыкальным произведением, на какое-то время превращается в настоящую театральную драму на концертной эстраде. Происходит „расправа“ массы над личностью, представленная в виде алеаторического эпизода, в котором струнные играют *pizzicato* и *col legno*. Создается натуралистическая картина — инструменты как бы „щиплют“ и „бьют“ героя. Герою же не остается ничего другого, как кричать и стонать сквозь зубы — следует красноречивая тремолирующая нисходящая фраза фагота, сопровождаемая издевательскими трелями струнных. Автор музыки хотела, чтобы именно так, как трагический срыв, со всеми подробностями этот эпизод исполнялся и воспринимался. Предельное заострение экспрессии в результате создало „театр в оркестре“» [11, с. 149]. Взаимоотношения человека и толпы продолжается и в других частях Концерта, но кульминации достигают в IV части — монологе фаготиста, когда исполнитель кричит, издавая на слог «а» невероятно дикий рев, использует конкретные, указанные Губайдулиной фонемы и смех. Здесь человек представлен в полной отрешенности от толпы; цель этого фонемного монолога — пробуждение в слушателях трагических эмоций. V часть становится предсказуемым итогом Концерта: солирующий фагот несколькими стонущими нисходящими пассажами, возможно, символизирующими дорогу вниз, прекращает существование своего героя в достигшей динамического апогея лавине звучания низких струнных.

Фонемной композицией можно назвать и произведение «Капсула Единства» (1976) Брайана Фернихоу. Оно создано для флейты соло, однако, комплекс использованных автором средств (здесь речь не только о способах извлечения звуков из духового инструмента — они весьма оригинальны и экстравагантны) позволяет сопоставить камерное по составу сочинение с композициями крупных вокально-инструментальных жанров. Более того, взглянув на партитуру, и не скажешь, что все, что там указано, должен исполнять один музыкант. Партитура имеет огромное количество авторских пояснений — как отдельно оформленных в Примечаниях, так и сопутствующих исполнительскому процессу. В комментариях Фернихоу уделяет внимание «голосовой» части композиции: партия голоса нотирована отдельной строкой. Флейтисту предписано петь, поэтому в партии инструмента происходит совмещение двух артикуляций — речевой и музыкальной.

С одной стороны, идея композитора заключается в *воссоздании звукового пространства* (своеобразной капсулы) *вне времени* (отсюда — обращение к открытой форме). Подобные капсулы, с точки зрения Фернихоу, обладают собственным потенциалом энергии — как своеобразный микрокосмос, имеющий внутри себя все необходимое для существования. Капсула (микрокосмос), например, может отождествляться с жизнью (микромиром) отдельного человека. Любое существо находится внутри собственной капсулы, наполненной индивидуальными смыслами и звуками. Возможность не угаснуть этой капсуле дает внутренняя энергия. И именно энергия как психологическая и музыкальная стихия явилась основой образного мира «Капсулы Единства» Фернихоу. В связи с этим в сочинении господствует ритм: используются разные фигуры, формулы, пульсации вне определенного метра и темпа. Они создают внешне (на уровне слышания) впечатление звукового «дыхания» и внутренне (в партитуре — уровень визуальный) впечатление полного хаоса. С другой стороны, «капсулой времени» называют письмо в буду-

щее: оно может быть прочитано спустя десятилетия, что даст возможность потомкам судить об идеях, смыслах особенностях того времени, в которое послание было создано. Рассматривая сочинение Фернихоу как музыкальное послание будущим поколениям, констатируем, что в «Капсуле Единства», действительно, заложены все основные черты современной на тот момент музыки. Опус способен дать будущим поколениям полное представление о ключевых идеях музыкальной культуры конца 1970-х годов, таких как алеаторика, главенство импровизационности, синтез искусств в рамках инструментальной композиции, искания в области исполнительской артикуляции, приемов звукоизвлечения.

Символичны в данном контексте применяемые композитором фонемы и фонемные ряды. В них зашифрованы смыслы, поскольку Фернихоу прибегает к использованию *Международного фонетического алфавита*, разработанного Международной фонетической организацией. Схема фонетического алфавита представлена Фернихоу в начале партитуры:

Пример 1

Б. Фернихоу. Капсула Единства. Фрагмент партитуры

ə = <u>nut</u>	ɸ = <u>tightly closed rear throat, choked, damped sound. Always employed as modifier to other sounds. No grating (as in "x").</u>	r = <u>run</u>
ɪ = <u>in</u>	q = "k" at back of throat (Arabic: qaf)	rr = <u>rolled "r" (Ital.) r̄aŋo</u>
i = <u>feed</u>		s = <u>send</u>
o = (Ger.) <u>sohn</u>		ʒ = <u>retroflexive "s" (halfway between "ʒ" and "ʃ").</u>
ɔ = <u>ostentatious</u>		ʃ = <u>shoe</u>
ʒ = (Fr.) <u>bon</u>		t = <u>aunt (no preliminary aspiration).</u>
ʃ = (Ger.) <u>Höhle</u>		w = <u>well</u>
∞ = (Ger.) <u>Hölle</u>		x = (Scottish) <u>loch</u>
ʔ = <u>glottal stop: indicates vowels begun suddenly, without preliminary aspiration.</u>		x = <u>as for "loch", but at extreme rear of throat. Rough, grating.</u>
ð = <u>then</u>	k = (Fr.) <u>coup (No preliminary aspiration)</u>	z = <u>zebra</u>
b = <u>but</u>	l = (Ger.) <u>Lied</u>	ʒ = (Fr.) <u>journal</u>
ξ = (Ger.) <u>ich</u>	i = <u>all</u>	β = "f" without teeth i.e. lips alone, in neutral position.
d = <u>desk</u>	m = <u>mother</u>	
θ = <u>bath</u>	n = <u>name</u>	
f = <u>foot</u>	p = <u>lap</u>	
g = <u>go</u>		
h = <u>hair</u>		
j = <u>yet</u>		

Включение фонем в музыкальную структуру «Капсулы Единства» имеет ряд авторских предписаний:

- 1) партия голоса всегда используется одновременно с инструментальным действием — там, где «обе линии обычно связываются вертикалью в соответствующих местах»;
- 2) звуки могут извлекаться либо при помощи пения, либо путем шептания с обязательным направлением дыхания вовнутрь (другими словами, не на выдохе, а на вдохе, что придает характер ирреальности, злой фантастики);
- 3) не умеющий петь флейтист может проговаривать фонемы в заданные отрезки времени;
- 4) если исполнитель не справляется с предложенным темпом, он может петь и говорить медленнее, не теряя сути произносимых фонем, — слушатель должен услышать все фонемы по отдельности, не сплошной фонетический гул;
- 5) можно применять особый дыхательный прием («дудушь»), чтобы казалось, что флейтисту трудно извлекать фонемы. Помимо обозначен-

ния единичных символов, которые должны пропеваться (проговариваться) флейтистом, в партитуре есть и условные обозначения комбинации символов в группы.

Использование фонем в определенных указанных в партитуре фрагментах произведения — одна из черт творческого метода Сергея Михайловича Слонимского. Композитор трактует голосовые фонемы как дополнительную тембральную краску; он не ограничивается ими для воплощения какого-либо одного эмоционального состояния (как это делает Крам, у которого использование фонем всегда связано с образами трагическими или драматическими). Например, философско-трагическое содержание отчетливее раскрывается благодаря присутствию голосовых фонем в Симфонии № 10 «Круги ада» (по Данте)³. В IX части цикла⁴ всем музыкантам оркестра предписано издавать голосом (стонать) фонему «а». По мнению О. Девятовой, «генеральная кульминация в симфонии приходится на финальный девятый круг... Здесь во всем мрачном величии предстает образ Люцифера. Усиливают общее художественное впечатление и элементы театрализации — возгласы-стоны гибнущего человечества („хор“ оркестрантов), а также внезапно гаснущий свет и застывший во мраке жуткой тишины звук погребального колокола» [2, с. 36].

Иную роль фонемы играют в оркестровом произведении Слонимского «Трагикомедия» (2006). Здесь их произнесение используется только во второй части, названной композитором «Комедия», что связано с необходимостью подчеркнуть состояние радостного аффекта. О концепции произведения пишет А. Харьковский: «Концерт состоит из двух частей, в основу тематического материала обеих положена одна и та же серия. Первая часть, „Драма“, связана с образным комплексом Раскольникова и его навязчивых идей, особая экспрессия музыкальной ткани здесь достигается серийной разработкой материала, а также использованием четвертитоновой техники. Вторая — „Комедия“ — по эмоциональному строю близка скоморошине и частушке, в ней господствует игровая стихия. Стихия эта, впрочем, истолкована по-достоевски нервозно и многозначно — поэтому вторая часть включает в себя (по логике и формы, и образного развития) произведения всех серийных тем концерта» [10, с. 3]. Игровой, скоморошный характер музыки «Комедии» предопределил для использования фонем иной контекст: в последнем такте, согласно примечанию в партитуре, «все артисты встают и вместе с солистом хором кричит „Хэй!“ одновременно с последним ударом смычка».

Особую тембральную окраску использование фонем привносит в ряд инструментальных произведений Тан Дуна. Четырехчастный цикл — Концерт для чжэн и струнного оркестра (1999) — с одной стороны,

драматичен (в некоторых моментах музыка потрясает своей напряженностью), с другой стороны — полон юмора, чистоты. Первая образная сфера свойственна I и III частям, вторая раскрывается во II и IV. Построенный по принципу контраста и завершающийся утверждением положительного начала, Концерт включает в себя не только инструментальный диалог между солистом и оркестром, что естественно для данного жанра, но и диалог голосовой. Причем включение в звуковую атмосферу голоса используется только во II и IV частях для усиления юмористического эффекта. Однако если во II части Концерта подключение голосовых возможностей инструменталистов происходит лишь на время и ограничивается чередованием гласных китайского языка, то в финале роль голоса становится преобладающей. Здесь солист и оркестр вступают в соревнование, обмениваясь музыкальными фразами и фонемами вымышленных языков. Это, в свою очередь, привлекает внимание слушателей, поскольку «человеку, владеющему языком, нет надобности следить за сопоставлением букв и слов; но если такой человек встретит в тексте новое, незнакомое ему слово или непонятное сочетание знакомых слов, сейчас же его внимание остановится в первом случае на буквах, составляющих это незнакомое слово, во втором случае — на словах, вступивших в непонятное сочетание» [3, с. 364]. Инструменталисты стараются «перекрыть» звучание солиста и музыкально, и вербально: вдруг возникший фонемный хор оркестрантов акустически поглощает голосовые фонемы исполнителя на чжэн. При сценической реализации в это время все (и участники оркестра, и солист, и дирижер) начинают улыбаться, пересматриваться, поворачиваться друг к другу, утверждая ситуацию шуточного соревнования, превращающего конфликт в юмористическую зарисовку. Особая роль при этом отводится дирижеру: своей мимикой и пластикой ему поручено настраивать участников исполнительского акта на определенную атмосферу. Аналогичным приемом Тан Дун пользуется в инструментальном театре «Четыре секретные дороги Марко Поло» (2004), написанном для оркестра.

В ряде инструментальных композиций второй половины XX — начала XXI века авторы предоставляют исполнителям право *фонемной импровизации*. Такое пение или говорение используется в сочинениях, предполагающих импровизацию как основной принцип организации музыкального процесса в целом. Они алеаторны, вызывают при каждом исполнении разные образы и смыслы: не зафиксированный точно материал не может оставаться во времени неизменным; каждый исполнитель превращается в данном случае в *со-творца* концепции. Наличие фонем и фонемных рядов позволяет еще больше подчеркнуть импровизацию, превратить акт интерпретации в действие-перфор-

³ Симфония написана в 1992 году.

⁴ Симфония имеет девять частей, характеризующих девять кругов ада.

манс, не ограниченное никакими рамками, а также — придать дополнительную тембральную окраску сочинению. Среди подобных произведений — «Музыкальная прогулка» (1958) для одного или более пианистов, которые используют радио и подпевают себе и «Variations II» (1961) для любого количества игроков Дж. Кейджа, «Improvisation ajoutée» (1962) для органа, «Звук» (1968) для пяти исполнителей, «Акустика» (1970) для инструментального ансамбля, партитура которой организована наподобие картотеки (200 карточек), и «Зигфрид» (1971) для виолончели соло М. Кагеля. Естественно, что в сочинениях, в которых предполагается фонемная импровизация, принципы голосового воспроизведения фонем, их место в форме определяются исполнителями. В редких исключениях (в «Акустике» Кагеля) указаны способы произнесения (например, «крик»); ориентируясь на авторские указания, инструменталисты вольны сами избирать фонемное наполнение, их непосредственное голосовое озвучивание.

Становится очевидным, что фонемы и фонемные ряды могут служить для усиления полярных образных состояний ввиду того, что сама по себе фонема — «гибкий» материал, который в разных динамических, регистровых диапазонах уподобляется выражению разных образных стихий. Например, фонема «*hey*», выполняющая и в английском, и в русском языках призывные побудительные функции, используется в произведении «26'1.1499» Дж. Кейджа в момент кульминации музыкального развития, *призывая* исполнителей к убыстрению темпа, а слушателей — к повышению внимания к происходящему на сцене процессу. Эта же фонема применяется в заключительных тактах «Комедии» (II часть «Трагикомедии») С. Слонимского в ином контексте — не как призыв к дальнейшему безудержному развитию музыкальных идей, а как *фиксация* окончания произведения.

Но есть и такие фонемы, которые всегда выражают одно эмоциональное состояние. К таким фонемам, прежде всего, относится «*a*», являющаяся во всех языках гласной (то есть произносящаяся «открытым» слогом). Крам, Губайдулина и Слонимский используют ее для усиления трагических образов. Так, в IV, VII и XIII частях квартета «Черные ангелы» Крама фонема «*a*» служит источником олицетворения образа дьявола, а в Симфонии № 10 («Круги ада») Слонимского стоны оркестрантов, построенные на фонеме «*a*», воспроизводят, согласно сюжетной линии произведения, гибель человечества при появлении Люцифера. Губайдулина в IV части (монолог фаготиста) Концерта для фагота и низких струнных посредством пения этой фонемы солистом воссоздает на образно-содержательном уровне состояние его одиночества, полную отрешенность героя от толпы (оркестра). Ударная фонема «*a*» становится началом фонетического ряда в пьесе Кагеля «ММ 51» и в сочетании со «смеховой» фонемой «*ха*» служит воплощением дьявольского смеха. Фонемы «*o*» и «*y*» также подчеркивают в рассмотренных произведениях трагические образы («Голос кита» Крама). Таким образом, семантика гласных фонем в жанре инструментальной композиции со словом сводится к показу трагических (драматических, дьявольских, ирреальных) эмоций, выражаемых авторами в своих музыкальных сочинениях-идеях. Зачастую композиторы используют фонемные комплексы: следующие друг за другом разные фонемы могут создавать фонетические обороты на несуществующих языках. Так поступают Крам в трио «Голос кита», Фернихоу в «Капсуле единства». Только шипящие согласные фонемы (отдельно произнесенные и составляющие последовательность) как носители негативных сил контрдействия (напомним, концепция композитора строится на сопоставлении сил действия и контрдействия) применены в «Concordanza» Губайдулиной.

Литература

1. Адаменко В. О мифологическом в творчестве Крама // Миф. Музыка. Обряд. Сб. ст. / Ред.-сост. М. Катунян. М.: Композитор, 2007. С. 53–62.
2. Девятова О. Л. Культурное бытие композитора Сергея Слонимского: цикл монографических лекций. Екатеринбург: УРГУ, 2000. 105 с.
3. Ершов П. Скрытая логика страстей, чувств и поступков. Ч. 2. М.: Феникс+, 2009. 533 с.
4. Петров В. О. «Черные ангелы» Джорджа Крама: о концепции цикла // Musicus. 2009. № 6 (19). С. 38–41.
5. Петров В. О. Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра // Музыковедение. 2011. № 4 (апрель). С. 2–8.
6. Петров В. О. Слово в инструментальной композиции: типология интегрирования текстов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология, искусствоведение. Вопросы теории и практики: Научно-теоретический и прикладной журнал. Тамбов: Грамота, 2011. № 2 (8): В 3-х ч. Ч. 3. С. 129–133.
7. Петров В. О. Слово в инструментальной музыке. Астрахань: ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2011. 104 с.
8. Петров В. О. Текст в инструментальной композиции (об одной особенности композиторского творчества второй половины XX века) // Музыковедение. 2010. № 9 (сентябрь). С. 2–7.
9. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 242 с.
10. Харьковский А. О концерте // Слонимский С. Трагикомедия: Партитура. СПб., 2006. С. 3–5.
11. Холопова В. Н., Рестаньо Э. София Губайдулина. М.: Композитор, 1996. 360 с.
12. Cobb B. Humor in Mauricio Kagel's MM 51 and L'art Bruit // Brian Cobb, d. m. a. (сайт). URL: www.briancobbmusic.com (дата обращения: 15.06.2012).
13. Kenneth T. N. A stylistic Analysis of George Crumb's Vox Balaenae: Ph.D. diss. Indiana University, 1977. 118 p.