Ольга ПУЗЬКО

СЕРИАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ Л. НОНО НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА I И II ЧАСТЕЙ КАНТАТЫ «IL CANTO SOSPESO»

Итальянский композитор Луиджи Ноно (1924–1990) относится к послевоенному поколению композиторов, заявившему о себе в 1950-е годы на Дармштадтских курсах Новой музыки. Наряду со Штокхаузеном и Булезом ему принадлежит важная роль в разработке сериального метода композиции, благодаря которому в середине XX века произошел эпохальный поворот от тонального мышления к серийному, связанный с окончательным отказом от синтаксических норм тонального языка и системы классико-романтических форм в ее совокупности.

В творчестве ведущих представителей «дармштадтской школы» сериальный метод сочинения нашел весьма разнообразное претворение. Так, на примере сочинений Ноно 1950-х годов можно выявить характерные черты авторского стиля, отличающие его композиции от сериальных опусов единомышленников, — несмотря на то, что, сам метод, казалось бы, был исключительно однороден, в руках мастера он начинал служить воплощению индивидуальных художественных задач.

В середине 1950-х годов Ноно создал целую группу инструментальных, во-кальных и вокально-инструментальных сочинений («Canti per 13», «Incontri», «La Victoire de Guernica», «Varianti», «La terra e la compagna», «Cori di Didone»), объединенных схожими принципами, воспроизводимыми вплоть до мельчайших деталей.

С момента сочинения «Canti per 13» (1955) Ноно испытывал неподдельный интерес к методу организации временного плана произведения, нарушавшего прямой порядок следования событий. В его сериальных сочинениях 1950-х годов находят место приемы трансформации прямой перспективы с целью создания

Пузько Ольга Юрьевна — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры современной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и кафедры современного исполнительского искусства ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова.

внутри сочинения пространства, существующего согласно законам нелинейной логики. В частности, во второй половине сочинений «Canti per 13», «Incontri» и «Varianti» используется ракоходное движение, которое уподобляется художественному приему обратной перспективы.

Не только ракоход служит достижению этой цели: Ноно находит оригинальный метод взаимосвязи между элементами музыкальной ткани, нарушающий порядок событий внутри синтаксических структур. Наряду с пуантилистическими отношениями элементов, принадлежащих серии, формообразующим фактором выступает метод континуального развития, который сам композитор называет методом «позитивного / негативного» [2; 50]. Он состоит в том, что каждому звуку определенной длительности соответствует равная по продолжительности пауза, то есть его негативное «отражение». При этом звуки, имеющие продолжительность, выраженную в длительности одного и того же типа деления, образуют линию, не прерываемую паузами (точно такую же линию образуют паузы). Континуальные отношения между элементами нарушают серийный порядок их появления и тем самым — линейную логику.

Такой метод следует понимать как игру с реальным временем, попытку уйти от подчинения его законам. По признанию композитора [2; 50], метод был выработан им в результате размышлений о типологическом подобии принципов современной живописи (Поллока, итальянских художников Ведовы, Бури) и приемов нарушения закона перспективы на полотнах Тинторетто, а также фламандских живописцев, применявших обратную перспективу. Важным импульсом были занятия с Бруно Мадерной, их совместное изучение «загадочных канонов»¹.

В партитуре «Il Canto sospeso» (1956) обнаруживаются сходные с предшествующими сочинениями способы претворения сериальной техники, а также намечаются попытки расширения строгих рамок метода новыми принципами работы с ритмическим / временным параметром.

Сочинение создано на тексты писем приговоренных к смерти участников европейского Сопротивления, опубликованные после войны в виде книги сначала на итальянском, а затем на немецком языке с предисловием Т. Манна. Они озвучиваются в шести из девяти частей кантаты в различных комбинациях солистов, хора и оркестра. Первоначально Ноно задумывал написать сочинение на стихи Ч. Павезе, которые легли в основу следующего его произведения — «La terra e la compagna».

При выборе текста с явно политическим содержанием Ноно, тем не менее, пытается решить прежде всего акустико-фонетические задачи. «В музыкальном отношении мне было интересно испробовать другие функции вступления, звучания; при помощи звуковых характеристик, которые образуются путем наслоения дифференцированных планов — в том числе при помощи пауз — разрушить банальный порядок следования», — говорит композитор в интервью \mathfrak{D} . Рестаньо [2; \mathfrak{SO}].

Используя в каждой из вокальных частей лишь краткий фрагмент письма, Ноно деконструирует текст, расщепляя его на отдельные элементы — фразы, слоги, фонемы — и создавая из них структуру, подобную музыкальной. По окончании работы над сочинением он сообщает директору Дармштадтских курсов

 $^{^1}$ В течение некоторого времени они обменивались зашифрованными канонами, для которых каждый должен был найти решение-отгадку.

Вольфгангу Штайнеке, что нашел «новый способ обращения с текстом: слова следуют как по горизонтали, так и по вертикали, симультанно и невероятно пластично» [1].

Акустический эффект, например, утопического совместного звучания сопрано на forte и баса на piano, при котором один голос элиминирует другой, интересует Ноно более, нежели непосредственно семантический аспект. Эти опыты с вокальным звучанием стали предпосылкой для продолжения фонологических исследований в Миланской электронной студии и создания первой оперы «Intolleranza 1960».

Намеренно уходя от комментирования текста музыкальными средствами, Ноно учитывал опыт старших коллег — в первую очередь Б. Мадерны и его «Кранихштайнской камерной кантаты» (1953) для сопрано, баритона и камерного ансамбля, написанной на тексты писем коммуниста А. Грамши и Ф. Кафки. Однако предложенный им метод работы с текстом послужил объектом серьезной критики со стороны К. Штокхаузена, который в своем публичном анализе сочинения на Дармштадтских курсах заявил, что композитор не интерпретирует, не комментирует текст, задевающий незаживающую рану на теле человечества, а редуцирует его до фонетических элементов, из которых создает абстрактную структуру. Таким образом, интерпретация текста в этом сочинении послужила причиной расхождения во взглядах Ноно и Штокхаузена, которое привело к тому, что композиторы, прежде поддерживавшие дружеские отношения, отдалились друг от друга на ощутимую дистанцию.

После использованного в «Canti per 13» и «Incontri» неизменного «всеинтервального» ряда серия, положенная в основу «Il Canto sospeso», достигла типичного для Ноно строения «серии-зигзага», в подлинном виде появляющегося во второй части кантаты.



Звуки серии симметрично расходятся в разные стороны от звука a. В центре стоит интервал тритона как предел расхождения, после чего последовательность оставшихся интервалов в обращении можно уподобить ракоходу первой половины серии. Таким образом, серия содержит две половины хроматической гаммы, движущиеся в противоположных направлениях.



M3 MCTOPMM MY35IKM XX BEKA

Результатом такого принципа строения серии становится то, что ее обращение и ракоход не образуют принципиально новых форм.



Характерные черты сериальной техники Ноно с абсолютной ясностью представлены во второй, хоровой части кантаты, поэтому анализ следует начать именно с нее, чтобы затем продемонстрировать их претворение на материале оркестрового вступления (первой части), где Ноно оперирует более сложными процессами пермутационных преобразований.

Во второй части для хора a cappella Ноно использует только одну — основную — форму серии, которая проводится без звуковысотных трансформаций девятнадцать раз. К интервальным характеристикам этой нейтрально устроенной серии можно было бы отнести образование кластерных структур из интервалов ее начала и конца и наличие тритона c-fis в качестве центральной оси. На протяжении всей второй части тритон c-fis возникает в совместном звучании образующих его тонов.

В ритмическом параметре используются четыре различных типа деления четверти (далее — факторный тип) — на 2, 3, 4 и 5 счетных единиц.



Ритмическая структура образуется путем сложения ритмических единиц в определенном факторном типе. Границы проведения рядов в ритмическом параметре до определенного раздела формы совпадают с границами проведения звуковысотной серии.

6

	1	_2	3	5	8	13	13	8	5	3	2	1
	2	_3	5	8	13	13	8	5	3	2	1	1
	3	_5	8	_13	13	8	5	3	2	1	1	2
	5	\ 	13	13	8	5	3	2	1	1	2	3
	8	_13_	13	8	5	3	2	1	1	2	3	5
	13	13	8	5	3	2	1	1	2	3	5	8
	13	8	5	3	2	1	1	2	3	5	8	13
	8	5	3	2	1	1	2	3	5	8	13	13
	5	3	2	1	1	2	3	5	8	13	13	8
	3	2	1	1	2	3	5	8	13	13	8	5
	2	1	1	2	3	5	8	13	13	8	5	3
	1	1	2	3	5	8	13	13	8	5	<u>2</u>	<u>3</u>
	2	3	5	8	13	13	8	5	3	2	1	1
	3	5	8	13	13	8	5	3	2	1	1	2
	5	8	13	13	8	5	3	2	1	1	2	3
♪	13	8	5	3	2	1	1	2	3	5	8	13
_∫3	13	8	5	3	2	1	1	2	3	5	8	13
J.	13	8	5	3	2	1	1	2	3	5	8	13
A 5	13	8	5	3	2	1	1	2	3	5	8	13

В качестве ряда длительностей Ноно использует отрезок ряда Фибоначчи до числа «13» (всего шесть чисел). Вторая «шестерка», аналогично структуре звуковысотного ряда, является ракоходом первых шести чисел. Ноно получает тем самым зеркальную симметрию, которую с определенным сдвигом, обусловленным принципом пермутации, проводит через все ритмические ряды. Принцип пермутации таков, что первая длительность в каждом последующем ряду перемещается на последнее место, благодаря чему «по вертикали» обнаруживается аналогичный порядок элементов, образующий структуру, допускающую возникновение связей между элементами не только во времени, но и в пространстве.

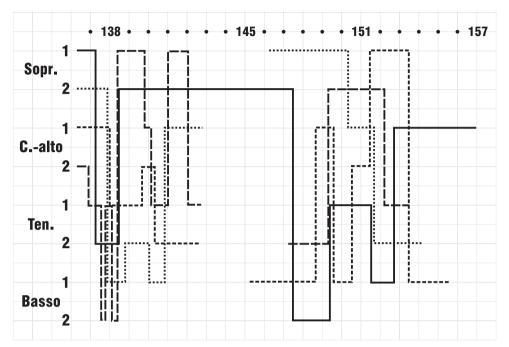
Четыре различных факторных типа длительностей создают своего рода полифоническую ткань, образованную четырьмя «голосами». Такой способ организации полифонической фактуры, воплощающий идею «позитивного / негативного», характеризуется наслоением дифференцированных слоев. Каждый слой имеет свой факторный тип длительности, не возникающий одновременно более чем в одном «голосе». Посредством этого образуется структурное четырехголосие, не прерываемое паузами. Все паузы в реально записанных вокальных голосах следует понимать как «негативное» отражение: позитивное есть звук, негативное — пауза, которая ему соответствует. По словам Ноно, для него «было истинным наслаждением попытаться уже систематизированные и регулярно упорядоченные элементы использовать посредством друг друга» [2; 50].

N3 NCTOPNN MY3bikn XX BEKA

Четырехголосная структурная полифония в этой части выглядит на схеме следующим образом:







В самом начале в ней возникают все же два исключения, которые придают схеме индивидуальные особенности: в тактах 108-110 удвоены тоны fis и c. Это удвоение не играет существенной роли в фактурном аспекте, но подчеркивает важность данного интервала для структуры в звуковысотном параметре. Тем самым внимание привлекается к центральному элементу серии — тритону.

Гармоническая структура части обусловлена линеарными функциями «голосов». Порядок вступления и выключения тонов прочно связан с полифонией слоев. Вертикальные созвучия возникают «поверх» линеарных связей. Гармоническая структура выводится из материала серии. В каждой группе из трех соседних звуков есть хотя бы один интервал малой секунды, которым детерминирована структура аккордов.

Гармонический аспект взаимодействует с полифонической организацией музыкальной ткани. Тон, который повторяется в нескольких аккордах, принадлежит одному и тому же «голосу».

Каждый следующий аккорд содержит три звука предыдущего и один новый элемент серии. Такова, например, последовательность использованных в аккордовых структурах элементов серии в первом проведении:

4	4 2 3 5	6	6	8	6	6	6	6
2	2	4	4	6	5	5	5	5
1	3	3	5	5	7	7	11	11
3	5	5	7	7	9	10	10	12

Числа от одного до четырех появляются столько раз, сколько указывает их качественная характеристика: I-1 раз, 2-2 раза, 3-3 раза, 4-4 раза. В структуре предпоследнего аккорда более не обнаруживается интервал

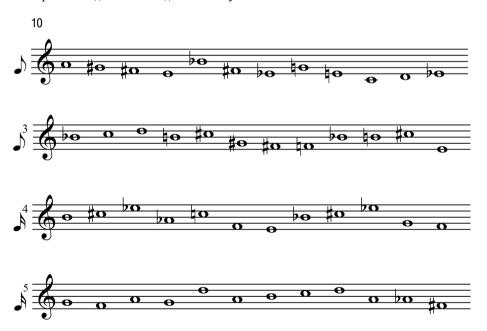
малой секунды, что можно рассматривать как знак, предвещающий изменения всей структуры в целом.

Если длительности в последних четырех проведениях (ряды 16–19) попытаться составить, следуя порядку звуковысотной серии, то не удастся получить ни одной искомой последовательности.

9

ряды	а	b	as	h	g	c	fis	cis	f	d	e	es
16.	13	13	8	13	13	8	5	8	8	5	3	5
17.	5	2	3	3	3	2	1	2	1	2	1	1
18.	1	2	1	1	2	2	1	3	2	3	3	5
19.	5	3	8	5	8	5	13	8	13	8	13	13

Последние четыре ряда выглядят логично упорядоченными только тогда, когда их элементы выстраиваются в соответствии с факторными типами. И наоборот, если попытаться выстроить четыре последних звуковысотных ряда соответственно принципу образования рядов в ритмическом параметре, получатся четыре свободных последования звуков.



Таким образом, в четырех последних проведениях возникает контрапунктическая структура, которая в ритмическом параметре содержит четыре иных ряда — с началом в шестнадцатом и окончанием в девятнадцатом проведении звуковысотной серии. Они образованы из одинаковых элементов и по отношению друг к другу могут рассматриваться как канон факторных типов.

Момент изменения общей структуры ясно представлен в партитуре посредством пауз — внезапного выключения трех из четырех «голосов» структурной полифонии. На графике в этом месте виден обрыв трех из четырех линий. Семантической предпосылкой такой внезапной остановки, напоминающей риторическую фигуру барокко, служит для Ноно появление в тексте слова «смерть».

Параметр динамических оттенков также сериализован, но ряды в нем образуют не «горизонтальные» проведения, соответствующие звуковысотной серии, а «вертикальные» производные сочетания элементов, что означает принадлежность лишь одного элемента ряда динамических оттенков одному проведению звуковысотной серии, иначе говоря, существование структуры этого параметра в другом измерении — не временном, а пространственном, заданном ритмической структурой части.

Серию динамических оттенков образуют следующие элементы: ppp - p - mp - mf - f - ppp - ppp < f - f > ppp - ppp < mf - mf > ppp - p < f - f > p

а	b	as	h	g	с	fis	cis	f	d	e	es
ppp	mp	p	ppp	mp	ppp <mf< th=""><th>mf</th><th>f>p</th><th>f</th><th>mp</th><th>ppp</th><th>ppp</th></mf<>	mf	f>p	f	mp	ppp	ppp
p	mf	mp	<i>ppp</i> < <i>f</i>	mf	mf>ppp	f	ppp	ppp	mf	ppp(<)	ppp < mf
ppp <mf< td=""><td>f</td><td>mf</td><td>f>ppp</td><td>f</td><td>p<f< td=""><td>ppp</td><td>p</td><td><i>ppp</i><<i>f</i></td><td>f</td><td>f(>)</td><td>f>ppp</td></f<></td></mf<>	f	mf	f>ppp	f	p <f< td=""><td>ppp</td><td>p</td><td><i>ppp</i><<i>f</i></td><td>f</td><td>f(>)</td><td>f>ppp</td></f<>	ppp	p	<i>ppp</i> < <i>f</i>	f	f(>)	f>ppp
mf	ppp	f	$ppp{<}mf$	ppp	<i>f>p</i>	<i>ppp</i> < <i>f</i>	mp	f(>)	ppp	ppp <mf< td=""><td>$ppp{<}mf$</td></mf<>	$ppp{<}mf$
f	ppp <f< td=""><td>ppp</td><td>mf>ppp</td><td>ppp<f< td=""><td>ppp</td><td>f>ppp</td><td>mf</td><td>ppp(<)</td><td>ppp<f< td=""><td>mf>ppp</td><td>mf>ppp</td></f<></td></f<></td></f<>	ppp	mf>ppp	ppp <f< td=""><td>ppp</td><td>f>ppp</td><td>mf</td><td>ppp(<)</td><td>ppp<f< td=""><td>mf>ppp</td><td>mf>ppp</td></f<></td></f<>	ppp	f>ppp	mf	ppp(<)	ppp <f< td=""><td>mf>ppp</td><td>mf>ppp</td></f<>	mf>ppp	mf>ppp
ppp	f>ppp	<i>ppp(<)</i>	<i>p</i> < <i>f</i>	f>ppp	p	$ppp{<}mf$	f	mf>ppp	f>ppp	p <f< td=""><td><i>p</i><<i>f</i></td></f<>	<i>p</i> < <i>f</i>
<i>ppp</i> < <i>f</i>	ppp <mf< td=""><td>f<ppp< td=""><td><i>f>p</i></td><td>$ppp{<}mf$</td><td>mp</td><td>mf>ppp</td><td>ppp</td><td><i>p</i><<i>f</i></td><td>ppp<mf< td=""><td>f>p</td><td><i>f>p</i></td></mf<></td></ppp<></td></mf<>	f <ppp< td=""><td><i>f>p</i></td><td>$ppp{<}mf$</td><td>mp</td><td>mf>ppp</td><td>ppp</td><td><i>p</i><<i>f</i></td><td>ppp<mf< td=""><td>f>p</td><td><i>f>p</i></td></mf<></td></ppp<>	<i>f>p</i>	$ppp{<}mf$	mp	mf>ppp	ppp	<i>p</i> < <i>f</i>	ppp <mf< td=""><td>f>p</td><td><i>f>p</i></td></mf<>	f>p	<i>f>p</i>
f>ppp	mf>ppp	ppp <mf< td=""><td>ppp</td><td>mf>ppp</td><td>mf</td><td><i>p</i><<i>f</i></td><td>ppp<f< td=""><td>f>p</td><td>mf>ppp</td><td>ppp</td><td>ppp</td></f<></td></mf<>	ppp	mf>ppp	mf	<i>p</i> < <i>f</i>	ppp <f< td=""><td>f>p</td><td>mf>ppp</td><td>ppp</td><td>ppp</td></f<>	f>p	mf>ppp	ppp	ppp
ppp <mf< td=""><td>p<f< td=""><td>mf<ppp< td=""><td>p<f< td=""><td><i>p</i><<i>f</i></td><td>f</td><td><i>f>p</i></td><td>f>ppp</td><td>ppp</td><td><i>p</i><<i>f</i></td><td>p</td><td>p</td></f<></td></ppp<></td></f<></td></mf<>	p <f< td=""><td>mf<ppp< td=""><td>p<f< td=""><td><i>p</i><<i>f</i></td><td>f</td><td><i>f>p</i></td><td>f>ppp</td><td>ppp</td><td><i>p</i><<i>f</i></td><td>p</td><td>p</td></f<></td></ppp<></td></f<>	mf <ppp< td=""><td>p<f< td=""><td><i>p</i><<i>f</i></td><td>f</td><td><i>f>p</i></td><td>f>ppp</td><td>ppp</td><td><i>p</i><<i>f</i></td><td>p</td><td>p</td></f<></td></ppp<>	p <f< td=""><td><i>p</i><<i>f</i></td><td>f</td><td><i>f>p</i></td><td>f>ppp</td><td>ppp</td><td><i>p</i><<i>f</i></td><td>p</td><td>p</td></f<>	<i>p</i> < <i>f</i>	f	<i>f>p</i>	f>ppp	ppp	<i>p</i> < <i>f</i>	p	p
mf>ppp	f>p	<i>p</i> < <i>f</i>	mp	<i>f>p</i>	ppp	ppp	ppp <mf< td=""><td>p</td><td><i>f>p</i></td><td>mp</td><td>mp</td></mf<>	p	<i>f>p</i>	mp	mp
<i>p</i> < <i>f</i>	ppp	<i>f>p</i>	mf	ppp	<i>ppp</i> < <i>f</i>	p	mf>ppp	mp	ppp	mf	mf
f>p	p	ppp	f	p	f>ppp	p	<i>p</i> < <i>f</i>	mp	p	f	f
p	mf	mp	ppp <f< td=""><td>mf</td><td>mf>ppp</td><td>f</td><td>ppp</td><td>ppp</td><td>mf</td><td>ppp<f< td=""><td>ppp<f< td=""></f<></td></f<></td></f<>	mf	mf>ppp	f	ppp	ppp	mf	ppp <f< td=""><td>ppp<f< td=""></f<></td></f<>	ppp <f< td=""></f<>
mp	f	mf	f	f	<i>p</i> < <i>f</i>	ppp	p	ppp <f< td=""><td>f</td><td>f>ppp</td><td>f>ppp</td></f<>	f	f>ppp	f>ppp
mf	ppp	f	ppp	ppp	f	<i>ppp</i> < <i>f</i>	mp	f>ppp	ppp	ppp <mf< td=""><td><i>ppp</i><<i>f</i></td></mf<>	<i>ppp</i> < <i>f</i>
ppp <f< td=""><td>f>ppp</td><td>ppp<f< td=""><td>ppp<f< td=""><td>f</td><td>p<f< td=""><td>ppp</td><td>f>p</td><td>mf</td><td>p</td><td>f</td><td>mp</td></f<></td></f<></td></f<></td></f<>	f>ppp	ppp <f< td=""><td>ppp<f< td=""><td>f</td><td>p<f< td=""><td>ppp</td><td>f>p</td><td>mf</td><td>p</td><td>f</td><td>mp</td></f<></td></f<></td></f<>	ppp <f< td=""><td>f</td><td>p<f< td=""><td>ppp</td><td>f>p</td><td>mf</td><td>p</td><td>f</td><td>mp</td></f<></td></f<>	f	p <f< td=""><td>ppp</td><td>f>p</td><td>mf</td><td>p</td><td>f</td><td>mp</td></f<>	ppp	f>p	mf	p	f	mp
ppp <mf< td=""><td>f</td><td>ppp</td><td>f</td><td>f</td><td>p</td><td>ppp</td><td>mp</td><td>f</td><td>mf</td><td>f</td><td>-</td></mf<>	f	ppp	f	f	p	ppp	mp	f	mf	f	-
f	mp	p	mp	f	f	mf	ppp	mf	f	mf	mf>ppp
mf	mf	mf	ppp	mp	ppp <f< td=""><td>mp</td><td>ppp<mf< td=""><td>p</td><td>mf>ppp</td><td>ppp</td><td>f>p</td></mf<></td></f<>	mp	ppp <mf< td=""><td>p</td><td>mf>ppp</td><td>ppp</td><td>f>p</td></mf<>	p	mf>ppp	ppp	f>p

По сравнению со второй частью, первая часть кантаты содержит в корне иной способ формообразования, едва ли можно найти в ней «серию-зигзаг». Тоны, которые повторяются раньше, чем проходят все двенадцать звуковысот, организованы благодаря ритмическому параметру в структуры «незвучащего» плана, которые не совпадают с реальной временной осью, выходя за пределы плоскости в пространство. Пространственная перспектива достигается путем структурирования через факторные типы ритмических длительностей.

Форма части делится на ряд разделов, начало которых маркировано сменой инструментального состава и темпа, а границы подчеркнуты двойной чертой. Например, первый раздел в тактах 1–4 имеет темповое указание: восьмая = са. 92,

N3 NCTOPNN MY35IKN XX BEKA

инструменты — духовые; второй раздел — такты 5-6, темп: четверть = 60, инструменты — струнные. Духовые и струнные поначалу представлены самостоятельными чередующимися разделами, но с такта 53 — объединены в совместном звучании.

В первом разделе духовые проводят десять тонов, последовательность которых напоминает о серии, но не является ее точным воспроизведением. Тоны организованы ритмически в длительностях, выраженных различными факторными типами.

В первой части Ноно использует пять факторных типов, следующих в порядке возрастания индексов, на принципе дифференциации которых основана структура целого. В партитуре выписаны индексы 3, 5, 7 (индексы 2 и 4 в традиционной нотации не требуют специальной записи).

Если расставить элементы первого раздела в порядке возрастания индексов, характеризующих ритмические события, получится следующая последовательность ритмических элементов: пять раз 10, четыре раза 20 и один раз 18. Длительность, выраженная числом 18, а также звук a, которым она представлена, спонтанно повторяющийся в этом разделе, очевидно, являются исключением из следующего ряда длительностей:

Что касается звуковысотных элементов, выстроенных согласно последовательности индексов факторных типов деления длительностей (2, 3, 4, 5, 7), то они образуют первые девять (за исключение звука a) тонов «серии-зигзага» в правильном порядке.

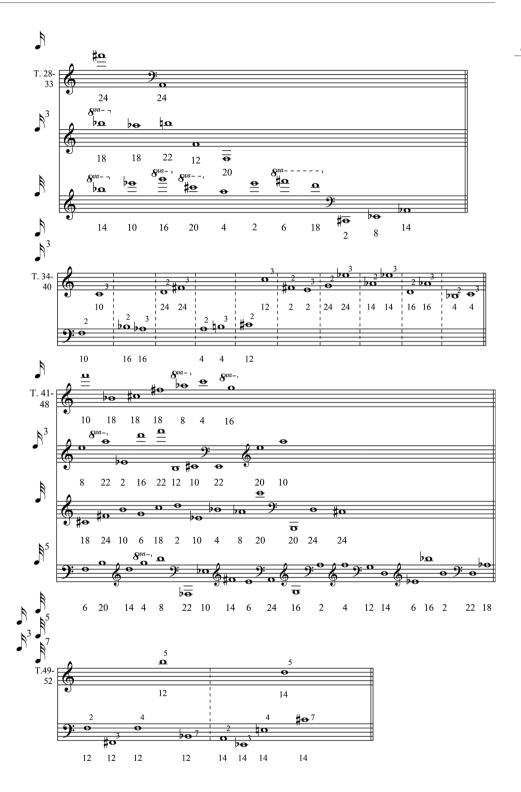
Последние три элемента звуковысотной серии обнаруживаются в следующем разделе, который поручен духовым. Это — единственное проведение серии, благодаря которому можно выявить способ организации материала в тех (нечетных) разделах, которые предназначены для духовых. Принцип группировки звуков по факторным типам, которые следуют друг за другом в порядке возрастания, не совпадает с порядком появления тонов, но только таким образом возникают группы, объединенные общим числовым выражением длительности, как, например, в тактах 7–15: четыре раза 8, 18, 4, 14, 24, 20.

В следующем разделе у духовых (такты 19–27) факторные типы с индексами 2, 3, 4 способствуют образованию преимущественно групп, состоящих из трех одинаковых в числовом выражении элементов. Эта ритмическая структура распространяется и на дальнейшее развитие в нечетных разделах: в тактах 34–40 элементы группируются по два, в тактах 49–59 — по пять.

Четные разделы противопоставлены нечетным тембровой характеристикой (струнные) и темпом — как правило, четверть = 60. В них действует уже известный по второй части принцип линеарных связей между тонами в одном факторном типе деления длительности, образующий своего рода полифоническую фактуру. В каждом следующем четном разделе к уже имеющимся «голосам», в которых один тон с определенным факторным типом ритмической длительности переходит в другой с таким же типом, добавляется новый «голос». Количество «голосов» в четных разделах возрастает, таким образом, от одного до пяти — предельного количества факторных типов, использованных в этой части.

В первом разделе струнные проводят только один «голос» с факторным индексом 2, образованный всего тремя звуками. В следующем четном разделе — два «голоса» с факторными индексами 2, 3 и двумя звуками в одном и шестью — в другом «голосе» (см. пример 12).





Сами же длительности настолько разнообразны, что не выстраиваются в истему.

Количество факторных типов длительностей в четных и нечетных разделах в начале характеризуется как противоположное и меняется по ходу развития в перекрестных направлениях: в разделах у духовых редуцируется от пяти до двух, в разделах у струнных возрастает от одного до пяти. Количество групп звуков в одном и том же факторном типе увеличивается в обоих случаях.

Развитие части направлено к кульминации в разделе, начинающемся с такта 53. Если в предыдущих разделах все длительности представлены в четном числовом выражении, то с этого момента их выражают как четные, так и нечетные числовые величины. В этом разделе происходит изменение общей структуры — обмен структурными функциями между духовыми и струнными. Обе группы инструментов вступают с этого раздела вместе, но их функции не приходят к общему знаменателю, а по-прежнему противопоставляются друг другу — теперь в одновременном звучании: духовые ведут свою линию, представленную звуковыми блоками, струнные — «пятиголосную полифонию».

Далее импульс к совмещению двух планов находит развитие в функциональном обмене, наблюдаемом в разделе, который начинается в такте 69. Звуки в партии духовых приходят к линеарному взаимодействию, а у струнных — к взаимодействию в звуковых комплексах. При этом количество факторных типов постепенно возрастает, а затем уменьшается. Струнные вступают в середине раздела (в такте 74), а в такте 83 выключаются. Графически этот момент можно представить в виде двух ромбоидальных фигур:

13

		Ду	ховъ	ne					Cm	руна	ные			Духовые									
	5 7								5	7	5					7	5						
	3	4	4	5			3	4	4	5	4	4	3			5	4	4	3				
2	2	3	3	4		2	2	3	3	4	3	3	2	2		4	3	3	2	2			
		2	2	3				2	2	3	2	2				3	2	2					
				2						2						2							

В заключительном разделе тембровое разделение функций инструментов упраздняется. Вместо контрапунктического проведения двух типов организации материала возникает «гармоническое» согласие. Две половины последнего раздела (с такта 86) содержат в симультанном виде оба типа фактуры («гармонический» и «полифонический»), противопоставлявшиеся ранее в тембровом и темповом отношении. До такта 97 обе группы инструментов проводят материал, образующий «гармоническую» фактуру, с такта 97 — «полифоническую, трехголосную».

На общей схеме первой части отражены наиболее важные структурные моменты (см. пример 14).

Динамические оттенки в первой части не образуют какой-либо очевидной системы, но имеют тенденцию к развитию от более тихих к более громким. До такта 69 можно обнаружить, за некоторыми исключениями, оттенки в диапазоне от ppp до mf, причем с многочисленными cresc. и dim. Следует констатировать,

_
\triangleleft
\leq
ш
=
> <
$\overline{}$
_
\leq
\sim
$\overline{}$
2
6.3
\geq
\geq
=
\leq
0
=
-
ès.
=
\leq
$^{\circ}$
\leq

ſ																															
26	19	Дух.	Crp.												3 голоса	Duele	Triole	Quartole		12	12	∞					;	1-12			56/72/60
68/98		T .		2	بن د	4 4	r				*													-	71-1						72
80		Дух.																Ракоход	T.	i c	8/-60						F	1.	97-60		
74	20		Crp.	2	3	4	5	7				7 x 5												1.3.	4.6.8						92
69		Дух.													5 голосов	Puele	Triole	Quartole	Quintole Septole	. 91	20	23 43	43				•	1-12			
	1																													09	
53	15	Дух.	Стр.	2	3	4	5					7 x 4 (+x)			5 голосов	Pholo	Triole	Quartole	Quintole Septole	. 14	12	14	25	2.8.14.16.	18.20	2.4.6.8	10.12.	2.7.9.13.	(36.48)		92
49	4	Дух.		2	6	4	5	7				2 x 5												12.14							92
41	8		Crp.												4 голоса	Duolo	Triole	Quartole	Quintole	7	10	13 20	ì			2.4.6.8.	10.12.14.	10.16.20.	17:77	82	
34	7	Дух.		2	3						10 x 2													2.4.4.10.	16.24.24						92
28	9		Стр.												3 голоса	Puolo	Triole	Quartole		2	5	=				2.4.6.8.	10.12.14.	72.74	17:77	72	
61	9	Дух.		2	3	4						10 x 3 (+3)												4.8.10.12.	14.16.20. 22.24						72/92
91	3		Стр.												2 голоса	Duolo	Triole	2011		2	9					2.4.6.8.	10.	10.	17:77	09	
7	6	Дух.		2	ю	4	5					7 x 4 (+2)												4.8.12.14.	18.20.24						92
5	2		Стр.												1 голос	Duolo	Duoie			3						2.6.16				09	
I	4	Дух.		2	ю	4	5	7				2 x 5	 											10.20							92
Такт	Количество тактов в разделе	Инстру-	менты	Б		• Факторный		а	я Количество	различных	а стей		у факторных	p munoe	Количество	2010006	0		н тип		н Количество		голосе			Длитель	ности			Четверть =	Восьмая =
				Ĺ				-	-						l			-	-					l							

что в параметре интенсивностей, так же как и параметре октавных положений тонов, можно прийти только к статистическим выводам.

Анализ двух первых частей кантаты «Il Canto sospeso» позволяет отнести к особенностям сериального письма Ноно прежде всего ведущую роль ритмического параметра для структурной организации произведения в целом. Посредством организации ритма задается определенный тип структуры в других параметрах:

- порядок объединения звуковысот;
- количество «голосов»;
- тип фактуры, как правило, тяготеющей к полифонии слоев.

Именно ритмический параметр с характерным способом организации служит для Ноно средством, позволяющим избежать «банального порядка» следования событий.

Использованная литература:

- 1. Письмо Л. Ноно В. Штайнеке от 09.05.1956, хранящееся в архиве Дармштадтского международного музыкального института (нем.).
- 2. Incontri. Luigi Nono im Gesprach mit Enzo Restagno. Berlin, März 1987 / Hrsg. von Matteo Nanni und Reiner Schmusch. Hofheim: Wolke Verlag, 2004. 191 S.