



*Рибачук Інна*

## **ЧИ МОЖЛИВЕ РОЗУМІННЯ ТЕКСТУ НА «НЕІСНУЮЧІЙ» МОВІ? (НА ПРИКЛАДІ «КНООМ» ДЖ. ШЕЛСІ)**

*Метою статті є спроба розкрити трактовку “слова” у вокальному циклі «Khoom» італійським композитором Дж. Шелсі. Запропонована синтезуюча методика аналізу даного циклу.*

*Ключові слова: звук, склад, фонема, «слово», мікроінтерваліка.*

Творчий доробок Джачинто Шелсі<sup>1</sup> у сфері вокальної музики охоплює пісні, твори на латинські богослужбові тексти та опуси з програмними назвами для голосу і різних інструментальних складів<sup>2</sup>. Дж. Шелсі використовував тексти відомих поетів (Сибілла Алерамо, Шарль Бодлер, Габріеле Д'Аннуціо, Жан Валь, Григорій Назіанзин), анонімні, а також тексти на неіснуючій мові.

Дж. Шелсі формує власну техніку композиції, що є принципово важливим для музики другої половини ХХ століття. Композитору цікавий один звук, із яким він працює, також тембр, що протягом твору є постійно рухливим. Такий рух тембру частіше за все здійснюється не за рахунок зміни звуковисотності, а досягається внутрішніми перетіканнями, переливами одного звука завдяки чвертьтоновим коливанням та мікроінтерваліці.

У циклі «Khoom» для сопрано, валторни, струнного квартету та ударних (2 виконавці) 1962 року Джачинто Шелсі втілює описані вище принципи внутрішнього руху одного звука та тембрів. Цикл написано на «неіснуючій» мові, тобто, такій, що не має свого розвитку і соціального

---

<sup>1</sup> Джачинто Шелсі (1905–1988) – італійський композитор та поет, автор 4-х книг віршів французькою мовою та есе з музичної естетики, створив власну техніку композиції, що ґрунтується на роботі з властивостями звука.

<sup>2</sup> Композитор застосовував як звичні назви для своїх творів, так і оригінальні, наприклад такі: Но, Wo-Ma, Khoom, Lilitu, Taiagaru, Oleho, Yliam, СКСКС, TKRDG, Ogloudoglou, Pranam.



призначення<sup>3</sup>. Композитор взяв за основу «слів» набори літер, які ніякого змістовного значення не мають. Для композитора важливо промовляння конкретної літери, її артикуляція, тому, саме літера виходить на рівень звуковидобування. Увага зосереджується не на сенсі «слова», а на манері та способі його подачі. На перший план виходить склад, фонема, що стають виразовими засобами твору.

Така робота композитора з текстом на «неіснуючій» мові ще не ставала в центрі уваги дослідників, що обумовлює *актуальність даної статті*.

Усі відомі нам на даний час методики аналізу вокальної музики спрямовані на розгляд роботи композитора з реально існуючими мовами. У випадку з творчістю Джачинто Шелсі зустрічаємось з «неіснуючою» мовою, з фонічним трактуванням «слова» і надання йому змісту завдяки музичному ряду, тому для аналізу вокальної музики композитора не можливо обрати якийсь один зі сформованих підходів. У даному випадку зроблена спроба вибрати з різних методик аналізу вокальної музики ті позиції, що дозволяють, з нашої точки зору, наблизитися до розуміння способів роботи Шелсі з музичним та вербальним матеріалом. Такими позиціями стали: інтонаційний елемент, артикуляційна сторона мовлення (В. Васіна–Гроссман), принципи вокалізації поетичного тексту (К. Руч'євська), принципи співу сучасних вокальних партитур, види текстів, фонічне трактування слова (О. Приходько).

У творчому доробку Джачинто Шелсі цикл «Khoom» посідає одне із значних місць. Л. Акопян так характеризує останній період творчості композитора: ««Khoom» поряд із «Піснями Козерога» (20 пісень, 1962 – 72) для сопрано з епізодичним використанням інструментів, TKRDG – трьох-

---

<sup>3</sup>Мова – це система звукових і графічних знаків, що виникла на певному рівні розвитку людства, розвивається і має соціальне призначення; правила мови нормалізують використання знаків та їх функціонування як засобів людського існування.



частинний цикл для чоловічих голосів, електрогітари та ударних (1968) і т. д. – представляють останній період творчості Джачинто Шелсі. Ці опуси характеризуються: використанням «слів» на неіснуючій мові, або взагалі безсловесний текст, наспівами вузького діапазону, не темперованими інтервалами, контрастами значного *vibrato* і плоского *non vibrato*, викриками, хрипами і іншими невокальними звучаннями”[2, 176].

У циклі «*Khoom*» знаходимо традиційні та новаторські принципи організації матеріалу. Серед традиційних: драматургія (хвилеподібна, з устремлінням до кульмінації та спадом на завершення частин), функції розділів у частинах (експозиція, розвиток, завершення) та структура (переважають тричастинні побудови<sup>4</sup>). До новаторських принципів належить застосування «неіснуючої» мови (набір літер), чвертьтонові коливання у межах одного звука, на яких ґрунтується розгортання музичного матеріалу. Саме такі відхилення на невелику відстань (мікроінтерваліка) створює відчуття, що ніби-то вся композиція звучить на одному звуці, при тому, що у кожній частині основний звук змінюється, він має певну внутрішню енергію, що, вірогідно, і мав на меті представити композитор.

Інтонаційним елементом (за В. Васіною-Гроссман) композитор обирає мікроінтерваліку, зокрема, чвертьтонові коливання в межах одного звука. До прикладу, діапазон першої частини охоплює велику терцію, що свідчить про «вслуховування» у дрібні внутрішні рухи одного-двох звуків.

Артикуляційна складова мовлення (В. Васіна-Гроссман) у «*Khoom*» Дж. Шелсі вимагає від соліста особливої подачі та уваги до звука. Оскільки композитор обирає неіснуючу мову, то сенсу «слів» збагнути неможливо.

---

<sup>4</sup> Наприклад, у першій частині структуру визначаємо спираючись на контрастний виклад музичного матеріалу: перший і останній розділи у партії солістки відмічені довгими розспівними фразами, інструментальний супровід витримує звук «мі» із чверть тоновими коливаннями. Середній розділ пожвавлений за рахунок збільшення різноманітних штрихів (у партії інструментального супроводу) та розірваними фразами солістки.



Це створює ускладнення для соліста, адже, через певні літери потрібно передати емоції та почуття. Цикл являє собою не просто вокаліз, в основі якого декілька літер. «Khoom» – приклад такого підходу до роботи з вокальною музикою, де основним є фонічне трактування кожного звука, а не сенс і розуміння слів. Представимо деякі положення аналізу на прикладі першої частини циклу.

Дж. Шелсі, притримуючись традиційного підходу до викладу матеріалу, у експозиційних та заключних розділах віддає перевагу довгим фразам. У розвиткових епізодах превалюють короткі фрази. Усі «слова» у першій частині циклу відповідають типовим рисам слів реально існуючих мов, зокрема, запису («слова» об'єднані рисками, між «словами» рисок немає). Для сучасного слухача «слова», які обирає композитор, об'єднуються у «неіснуючу» мову.

Композитор досягає нового звуковидобування у циклі «Khoom» завдяки перенесенню акценту із сенсу слова на артикуляцію, манеру подачі звука при промовлянні певних літер. Цей принцип ускладнює роботу як соліста, так і слухача. Адже, як одні, так і інші інтуїтивно намагаються відшукати хоч якийсь сенс у тому, що проспівується (літерні ряди). Однак, ця музика не призначена для цього. Як уже наголошувалось, композитор «смакував» внутрішні переливи звука, а не прагнув обрати досконалий поетичний ряд: *«Класична музика європейської традиції посвятила всю увагу до вивчення музичної “рамки”, яку називають “формою”. Вони забули вивчати закони звукової енергії, думати про музику в термінах енергії»*, вказував Дж. Шелсі [10, 11].

Принципом вокалізації у першій частині циклу композитор обирає розспівність, яка опирається на мікроінтерваліку. Особливо виявлення цього явища спостерігаємо в експозиційних та заключних розділах. Саме перевага довгих фраз, які не перериваються паузами, подовження звучання



однієї фрази за рахунок додавання до приголосних літер голосних та пом'якшеної «L» зумовлюють розспівність.

При аналізі словесного ряду опираємось на два принципи утворення слів:

1. графіка написання «слів» у партитурі (склади одного «слова» поєднуються рисками, між окремими «словами» рисок не має);

2. артикуляція вокаліста.

Літери, які умовно можна виділити у «слова», утворюють такі основні ряди: LRLELNLRN, TRL, EIL, IEI, LERLTLE, RL, RDT, TL. Найчастіше вживаною серед них є літера «L». Артикуляція приголосних вимагає певної роботи мовленнєвого апарату: чіткість, гострота подачі, посилення звука, акцентність. Дж. Шелсі пом'якшує звучання приголосних за рахунок умовного додавання голосної «E» до майже кожної приголосної. Цей прийом не завжди фіксований у нотному тексті, проте, відчутний при слуханні. Чи було це вказівкою самого композитора, чи це є особисте трактування соліста, залишається невідомим. Однак, оскільки Мітіко Хіраяма<sup>5</sup> входила в коло спілкування композитора, працювала з ним над циклом («Khoom» присвячено їй і саме на її голос в першу чергу орієнтований), тому, з великою вірогідністю можемо стверджувати, що додавання голосних приймалося Дж. Шелсі.

Для мелодичної лінії соліста Дж. Шелсі обирає вузький діапазон. До прикладу, у першій частині циклу діапазон соліста охоплює  $\#h^1 - f^2$ .

За виключенням звука «d<sup>2</sup>», поданого повноцінно із коливанням як вгору, так і вниз по чверть тонах в межах одного тону інші звуки мають менше коливання, зокрема:

1. звук «e<sup>2</sup>» використовується із коливанням вгору і вниз на один чверть тон;

---

<sup>5</sup> Мітіко Хіраяма (1923) - японська співачка.



2. звук «f<sup>2</sup>» має лише дві фарби – «f» чисте і «f» понижене на чверть тону;
3. звук «с<sup>2</sup>» має дві барви: «с» підвищений на 1/2 і «с» підвищений на 3/4 тону;
4. звук «h» представлений лише як «#h<sup>1</sup>».

Так, наприклад, початкова фраза, що експонує основний матеріал у вокалістки соло, окреслює центральний звук «е». Мікроінтерваліка, яка втілена композитором, дозволяє відмітити коливання в межах в.3. Саме цей інтервал є діапазоном звучання перших 8 тактів.

Із загального потоку звуків можна виділити певні мотиви. Зокрема, у першому такті спуск від чистого звуку «е» через «d» підвищений на 1/4 тону до «d» підвищеного на 1/2 тону. Цей низхідний мотив повторюється у різних варіантах. Наприклад:

- У 2 такті спостерігаємо плавний спуск від чистого «d» через різноманітні чверть тонові пониження до звуку «с» підвищеного на 1/2 тону;
- 3-ій такт має короткий низхідний рух від «с» підвищеного на 1/2 тону до «h» підвищеного на 1/2 тону (остання із яких є форшлагом);
- 4 такт крім основної інтонації «е чистий–d підвищений на 1/2 тону» має ще низхідний чверть тоновий спуск від «d» чистого–до «d» пониженого на 1/4 тону.

KHOOM

G. SCELISI

VOCE

1=66

2/4

pp

cresc.

quasi f

f

L - R - L - E - L - N - L - R - L

T - R - L - E - I - L - I - E -





Виклад початкової фрази вокалістки не має контрастів. Переважають довгі фрази, що перериваються лише моментами взяття дихання. Жодної паузи не зазначено у партитурі. Загалом, фразування залежить від конкретного «слова». Переважають довгі «слова» із таких літер: LRLELNLRL, TRL, EIL, IEI, TRLTIU, IELRLIU. Часто використовуються голосні літери, які пом'якшують, подовжують звучання, що створює елемент наспівності. Також неодноразово застосовується пом'якшена літера L, що допомагає створювати квазірозспівність. Крім довгих композитор використовує короткі фрази, що промовляються швидше. Саме вони дають поштовх рухатись вперед.

У розвиткових розділах вокальної партії Дж. Шелсі застосовує короткі, рвані мотиви, в основі яких перевага за голосними літерами (IE, LERLTLE, LUI, LRL, DIETL, RL, IEOI, L, L, RL, U, IUI, UI). У заключному розділі першої частини вокальна партія збагачена мікроінтервалікою, в основі якої чвертьтонові коливання в межах звука «d». Переважають приголосні літери та м'яка L (LR, DRLR, TL, RDT, TDRLN, TL, TLNI, DREUERULIOULNEOEI, L). Мелодична лінія постійно переривається паузами, тому перші фрази досить короткі. Це вносить неспокійність у звучання.

Таким чином, не дивлячись на новаторства, Дж. Шелсі опирається на традиційні принципи, серед яких структура розділів та тип викладу. Принципом вокалізації у першій частині циклу композитор обирає розспівність, з опорою на мікроінтерваліку. Чвертьтонові коливання звука створюють відчуття постійного внутрішнього руху. Оскільки композитор обирає неіснуючу мову, то сенсу «слів» збагнути неможливо. Це створює ускладнення для соліста, адже, через певні літерні ряди потрібно передати почуття. Спів приголосних літер, пом'якшених за рахунок додавання голосних, або літери «L», вимагають від соліста особливої подачі звука та артикуляції.



У творчому доробку Джачинто Шелсі цикл «Khoom» посідає одне із значних місць. Твір представляє останній період творчості композитора і пронизаний новаторськими пошуками техніки композиції. Джачинто Шелсі, опираючись на власні роздуми і дослідження внутрішньої енергії звуку, був переконаний у тому, що «зараз це виглядає як крамольна думка, проте, колись музика дійде до того, що із частин лише одного тону можна буде створювати цілі музичні твори. Людина майбутнього буде сприймати мільйонну, мільярдну долю тону» [цит. за: 10, 17].

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Акопян А., Григорян В. На пути к имманентному анализу музыкального текста. *Музыкальная Академия*. 1992, №3. С.216–220.
2. Акопян Л. Джачинто Шелси. *Електронний ресурс*. Режим доступу : <http://imti.sias.ru/upload/iblock/17a/akopyan.pdf>. Дата звернення: 18.09.2017.
3. Баланко О. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен. *Електронний ресурс*. Режим доступу : <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2017/09/20170925-avtoreferat-pryhodko.pdf>. Дата звернення: 16.10.2017.
4. Васина–Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Часть 1 Ритмика. М.: Музыка, 1972. 150 с.
5. Васина–Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Часть 2 Интонация. Часть 3 Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.
6. Гоменюк С. Джачинто Шелси: портрет в интерьере звука. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської*. К. 2008. Вип. 78: Мистецтвознавчі пошуки. С.41–47.
7. Гуляницкая Н. Современное искусство музыкальной композиции. М., 1985. 136 с.
8. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века. М.: Музыка, 1976. 367 с.
9. Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 356 с.
10. Кузнецова М. Джачинто Шелси и Авет Тертерян: о сходстве несходного. *Електронний ресурс*. Режим доступу : [prokofievcollege.ru/upload/files/metodicheskie-raboty/kuznetsova/Статья М.В.Кузнецовой \(Шельси-Тертерян\).pdf](http://prokofievcollege.ru/upload/files/metodicheskie-raboty/kuznetsova/Статья%20М.В.Кузнецовой%20(Шельси-Тертерян).pdf) Дата звернення: 18.09.2017.
11. Приходько О. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи. *Електронний ресурс*. Режим доступу : [knmau.com.ua/wp-content/uploads/2017/09/20171010-dysertatsiya-pryhodko.pdf](http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2017/09/20171010-dysertatsiya-pryhodko.pdf). Дата звернення: 16.10.2017.
12. Соколов А. Музыкальная композиция ХХ века: диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 230 с.
13. Теория современной композиции. М.: Музыка, 2007. 624 с.
14. Тукова І. Трактовка звука як фактор формування техніки музичної композиції. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського: наук. журнал*. К. 2011, №1(10). С.72–79.





15. Щербакова Н. Принципы композиционной целостности в вокальном творчестве Ю Ищенко: Диссертация на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: 17.00.03. К., 2008. 265 с.

*Рыбачук Инна. Возможно ли понимание текста на «несуществующем» языке (на примере «Khoom» Дж. Шелси). Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент И. Г. Тукова. Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. Целью статьи является попытка раскрыть трактовку «слова» в вокальном цикле «Khoom» итальянским композитором Дж. Шелси. Предложенная синтезирующая методика анализа данного цикла.*

**Ключевые слова:** звук, слог, фонема, «слово», микротоновая музыка.

*Rybachuk Inna. Whether the understanding of the text in "nonexistent" language is possible (on the example of J. Scelsi's "Khoom"). The research supervisor - PhD of art criticism, associate professor I.G. Tukova. National musical academy of Ukraine of P.I. Tchaikovsky. The purpose of article is the attempt to disclose interpretation of "word" in the vocal cycle "Khoom" the Italian composer J. Scelsi. The offered synthesizing technique of the analysis of this cycle.*

**Keywords:** sound, syllable, phoneme, "word", microtone music.