

Вопросы теории музыки

ПОЭЗИЯ И МУЗЫКА: ОПЫТ*

POÉSIE ET MUSIQUE — UNE EXPÉRIENCE**

Лючано Берно

Перевод с французского Анастасии Никулиной

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 отменяя 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»².

* Впервые опубликовано на итальянском языке под названием «Poesia e musica — un'esperienza» // Incontri Musicali, 1959, № 3, p. 98–111.

** Перевод осуществлен по изданию: Poésie et musique — une expérience // Contrechamps, L'Age d'Homme Genève, 1983 Traduction de Vincent Barras, p. 24–35.

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 ввиду 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 гораздо в большей мере, чем публичное или театральное чтение стихов. С помощью этих средств я попытался экспериментально протестировать новую возможность встречи поэтического текста, читаемого вслух, и музыкой³, 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 явления к гипотезе и к подтверждению идеи, то есть к форме, но не наоборот. В данном конкретном случае явление представляет собой записанное на пленку начало одиннадцатой главы из романа «Улисс» Дж. Джойса — «Сирены».

- | | |
|--|---|
| <p>1 BRONZE BY GOLD HEARD
HOOFIRONS STEELYRINGING</p> <p>2 Imperthnthn thnthnthn.</p> <p>3 Chips, picking chips off rocky
thumbnail, chips.</p> <p>4 Horrid ! And gold flushed more.</p> <p>5 A husky fifenote blew.</p> <p>6 Blew. Blue bloom is on the Gold
pinnacled hair.</p> <p>7 A jumping rose on satiny breasts
of satin, rose of Castille.</p> <p>8 Trilling, trilling : Idolores.</p> <p>9 Peep ! Who's in the... peepolgold ?</p> <p>10 Tink cried to bronze in pity.</p> <p>11 And a call, pure, long ant throbbing.
Longindying call.</p> <p>12 Decoy. Soft word. But look ! The bright
stars fade. O rose !</p> <p>13 Notes chirruping answer. Castille.
The morn is breaking.</p> <p>14 Jingle jingle jaunted jingling.</p> <p>15 Coin rang. Clock clacked.</p> <p>16 Avowal <i>Sonnez</i>. I could. Rebound
of garter. Not leave thee.</p> | <p>17 Smack. <i>La cloche</i> ! Thigh smack.
Avowal. Warm. Sweetheart, goodbye !</p> <p>18 Jingle. Bloo.</p> <p>19 Boomed crashing chords. When love
absorbs. War ! War ! The Tympanum.</p> <p>20 A sail ! A veil awave upon the waves.</p> <p>21 Lost. Throste fluted. All is lost now.</p> <p>22 Horn. Hawhorn.</p> <p>23 When first he saw. Alas !</p> <p>24 Full tup. Full throb.</p> <p>25 Warbling. Full throb.</p> <p>26 Warbling. Ah, lure ! Alluring.</p> <p>27 Martha ! Come !</p> <p>28 Clapclap. Clipclap. Clappyclap.</p> <p>29 Goodgod he never heard inall</p> <p>30 Deaf bald Pat brought pad knife took up.</p> <p>31 A moonlit nightcall : far : far.</p> <p>32 I feel so sad. P. S. So lonely blooming.</p> <p>33 Listen !</p> <p>34 The spiked and winding cold seahorn.
Have you the ? Each and for other plash
and silent roar.</p> <p>35 Pearls : when she. Liszt's rhapsodies.
Hisssss.</p> |
|--|---|

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

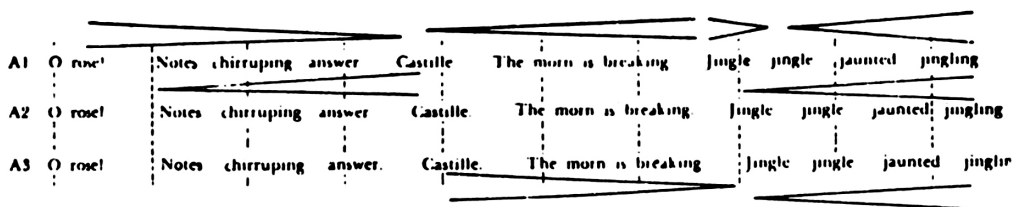
благодаря этим приемам, очень ограничены по сравнению с методами анализа, разложения и синтеза средствами электронной музыки. На самом деле любое *музыкальное* суждение, основанное исключительно на обусловленных намерениями Джойса приемах, будет ограничено областью ономотопеи (фактически представляющей собой самую примитивную стадию спонтанного музыкально-го выражения), к которой английский язык проявляет наибольшую склонность:

Imperthnthn thnthntn ... trille
Chips, pickings chips... staccato
Warbling. Ah, lure !... appoggiatura

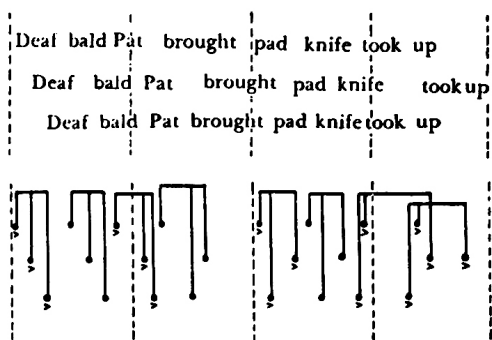
Deaf bold Pat brought pad knife took up...
martellato
A sail ! A veil awave upon the waves ...
glissando

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 и далее курсив автора — Л. Берิโอ]. 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 большей сложности и большему 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.

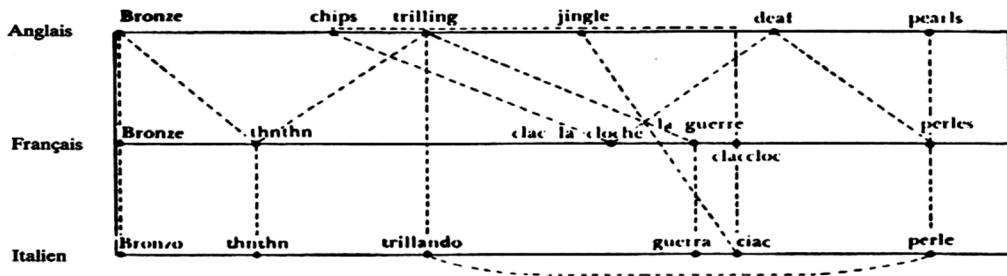


Та же попытка была предпринята в отношении французского и итальянского переводов текста. Французский текст, однако, был озвучен женским и мужским голосами для того, чтобы воссоздать посредством разнообразия вокальных тембров ту степень периодической регулярности и эффективности ономапии, которая, несомненно, 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!	Pâlissen

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 большую 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 квантитативной 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 периодические ритмы и т. д. Затем следуют слова и фразы с более или менее непосредственным значением (например, есть «выдуманные» или составные слова, которые полностью раскрывают свой смысл только в процессе чтения всей главы XI: *Impertnthn*, *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 положениям 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 имита-

цию 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 ripés, il picore les petites ripés, d'un pouce rèche, petites ripés*). 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 элементов⁷:

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 ограни-

ченном 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 преэссенции 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 «микро-временем», в котором становится эта структура) позволит идеально ассимилировать синтетические звуки с природными звуковыми феноменами, которым свойственна сложность и относительная дискретность.

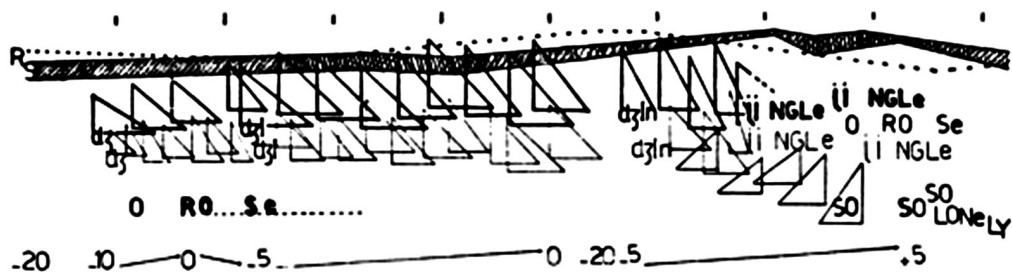
Эта ассимиляция будет осуществляться в соответствии с эволюционным процессом, одновременно настолько глобальным и детализированным, что синусоидальный звук в большей или меньшей мере станет символом единого музыкального измерения, которое, благодаря сложности и множественности своих отношений сможет 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 будет побуждаться самой ситуацией к осознанному участию 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 компо-

зителя и исполнителя (так же, 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: а) конвенциональный алфавит для записи исходных произносимых элементов, отчетливо воспринимаемых как таковых; б) фонетический алфавит (Международная Фонетическая Ассоциация) для изолированных и частично видоизмененных фонетических элементов; в) 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: а) 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.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Малларме С. Бросок игральные костей. Предисловие // Стефан Малларме. Сочинения в стихах и прозе, перевод М. Фрейдкинда. М.: Радуга. 1995. С. 272.
- ² Малларме С. Кризис стиха // Стефан Малларме. Сочинения в стихах и прозе, перевод И. Стаф. М.: Радуга. 1995. С. 343.
- 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.
- ⁵ Имеется в виду восприятие вербального текста исключительно с точки зрения его звуковых (музыкальных) характеристик.
- ⁶ Нежное слово (*ut.*, *англ.*).
- ⁷ Прерывность — Периодичность — Непрерывность (Континуальность)
(например, *Goodgod, he never heard inall*)
Континуальность — Периодичность — Прерывность (например, *S*)
Периодичность — Континуальность — Прерывность (например, *thnthnthn*).