

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
«Московская государственная консерватория (университет)  
имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи



**Ренёва Наталия Сергеевна**

**Музыкально-теоретические взгляды  
молодого Пьера Булеза  
(на материале книги «Записки подмастерья»)**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том первый

Научный руководитель –  
кандидат искусствоведения,  
доцент Г. И. Лыжов

Москва — 2014

## ОГЛАВЛЕНИЕ

## ТОМ ПЕРВЫЙ

<b>Введение</b> .....	6
Предварительные замечания.....	6
Исследования теоретических взглядов Булеза в контексте изучения его творчества в целом.....	7
Булез-теоретик в музыковедческой литературе.....	12
О музыковедческом наследии Булеза.....	16
История переводов ранних работ Булеза.....	26
Сборник «Записки подмастерья» и его структура.....	36
<b>Глава 1. Булез и другие: между отторжением и преемственностью...</b>	45
1.1 Начало пути.....	45
1.2 Внемузыкальные впечатления.....	46
1.2.1 Антонен Арто.....	48
1.2.2 Жан-Луи Барро.....	51
1.3 Музыкальные предшественники и современники.....	55
1.3.1 Рене Лейбовиц.....	56
1.3.2 Бела Барток.....	61
1.3.3 Морис Равель.....	63
1.3.4 Оливье Мессиан.....	64
1.3.5 Игорь Стравинский.....	66
1.3.6 Андре Жоливе.....	70
1.3.7 Иоганн Себастьян Бах.....	74
1.3.8 Арнольд Шёнберг.....	77
1.3.9 Альбан Берг.....	80
1.3.10 Антон Веберн.....	81
1.3.11 Клод Дебюсси.....	82

1.4 Выводы и наблюдения.....	84
<b>Глава 2. Проблемы композиторской техники. Звуковысотность.....</b>	<b>87</b>
2.1 Предварительные замечания.....	87
2.2 Серийный «акростих». Цифровка серии.....	93
2.3 Экспериментальные искажения высотного пространства: отказ от тождества октавы и серийная гомотетия.....	95
2.4 Понятие звукового комплекса. Эскиз техники мультипликации высот.....	99
2.5 Понятие комплексного звука. Кейдж, « <i>tabulatura nova</i> » и конкретная музыка.....	102
<b>Глава 3. Проблемы композиторской техники. Сериальный ритм.....</b>	<b>115</b>
3.1 Ситуация начала XX века: разрыв связей и поиск нового.....	115
3.2 Две системы ритма: сериальный ритм и автономный ритм.....	117
3.3 Сериализация ритма.....	118
3.4 Метод Мессиана.....	119
3.5 Метод Булеза (1): проекция числового ряда с применением арифметической прогрессии.....	124
3.6 Метод Булеза (2): проекция числового ряда с применением логарифмической функции – «регистрация длительностей».....	128
3.7 Выводы и наблюдения.....	135
<b>Глава 4. Проблемы композиторской техники. Автономный ритм....</b>	<b>140</b>
4.1 Техника ритмических ячеек.....	140
4.2 Способы варьирования ритмических ячеек.....	145
4.3 Способы воспроизведения иррациональной ритмики.....	152
4.4 Булез анализирует ритмику Стравинского. Проблема методов анализа.....	154
4.5 Развитие принципов Мессиана Булезом.....	158

4.6 Примеры фрагментов из балета И. Стравинского «Весна священная» в аналитической интерпретации Мессиана и Булеза.....	163
4.6.1 Начальная тема «Весенних гаданий».....	163
4.6.2 Начальная тема Вступления к Первой части.....	167
4.7 Числовые ряды в ритмических структурах Стравинского.....	170
<b>Глава 5. К вопросу о взаимодействии параметров.....</b>	<b>180</b>
5.1 Пауза и звук.....	180
5.2 Имитационная техника в звуковысотной и ритмической плоскостях.....	186
5.3 Попытки сериализации тембра и темпа.....	208
Заключение.....	213
Литература.....	224
Список принятых сокращений.....	249

## ТОМ ВТОРОЙ

### Приложение 1. Избранные музыкально-теоретические статьи

<b>Пьера Булеза (перевод Н. Ренёвой).....</b>	<b>3</b>
Предложения (1948).....	4
Берг: современные следствия (по поводу «Двух недель австрийской музыки») (1948).....	15
Возможности (1952).....	22
Стравинский остается (1953).....	61
Incipit (1954).....	101
Современные поиски (1954).....	104
Ржавчина в кадилъницах (1956).....	111
Тенденции недавней музыки (1957).....	120
Серия (1961).....	130

К вопросу о Sprechgesang (1962).....	133
Вопрос наследия (1980).....	137
Стравинский: Весна священная (1986).....	141

**Приложение 2. Хронологическая таблица основных  
музыкально-теоретических публикаций П. Булеза**

<b>конца 1940 – начала 1960-х годов.....</b>	<b>145</b>
Список принятых сокращений.....	153

## ВВЕДЕНИЕ

### Предварительные замечания

«Главное — это личность» — под таким заголовком была опубликована беседа Пьера Булеза с Натальей Зейфас в 1990 году<sup>1</sup>. Нет никаких сомнений в том, что эти слова могут быть отнесены к творческой биографии выдающегося деятеля музыкального искусства XX столетия, ведущего представителя послевоенного авангарда Пьера Булеза (р. 1925). Для того чтобы дать более или менее полное представление о его жизни, творчестве, общественной деятельности, роли в истории искусства второй половины XX — начала XXI века и значении для современников и последователей — как апологетов, так и противников, — не хватило бы, кажется, и десятка фундаментальных исследований, поэтому краткая характеристика рискует оказаться тем более неточной. Общераспространенные сведения, включающие перечисление фактов его творческой биографии, список музыкальных сочинений и музыковедческих текстов, не позволяют вполне ощутить сущность исканий, которым этот неординарный человек посвятил свою жизнь.

Пьер Булез — многосторонний музыкант. Его композиторское творчество отличается от стереотипных представлений о композиторском ремесле как рафинированный, прошедший многоступенчатую огранку минерал отличается от случайно обнаруженного в земле самородка. Невозможно также отрицать, что Пьер Булез — теоретик новейшей музыки, но такое определение слишком ограниченно передает специфику его художественной деятельности. Если попытаться коротко охарактеризовать фигуру Булеза, то, прежде всего, необходимо отметить, что это чрезвычайно цельная личность, чьи действия направляются специфическим «лазерным»

---

<sup>1</sup> Булез П. Главное – это личность: [Беседа] / Вела Н. Зейфас // Советская музыка. 1990. № 8. С. 32–39.

интеллектом (вспоминается его отточенный и жесткий дирижерский жест!), как бы освещающим все психологические детали этой личности и ее жизненную философию; это человек яркого темперамента, мыслитель широких и независимых взглядов, художник, обладающий глубоко индивидуальным и убедительным видением мира, наконец, исследователь-искусствовед, в суждениях которого с поразительной точностью раскрывается сущность современной стадии истории искусства.

### **Исследования теоретических взглядов Булеза в контексте изучения его творчества в целом**

Несмотря на то, что тема настоящего исследования связана с музыкально-теоретическими работами Булеза раннего периода, необходимо отметить, что изучение его идей вписывается в более широкий контекст зарубежной и отечественной научной литературы о Булезе, которая на сегодняшний день обширна и включает исследования разного жанра и масштаба.

Путь к пониманию личности Булеза и ключевых установок его творчества непрост. Его работы — будь то музыкальные сочинения или тексты о музыке — полны скрытых связей с другими сочинениями в том числе из смежных искусств. Кроме того, каждая сторона его деятельности глубока и неоднозначна сама по себе, поэтому даже те исследования булезовского творчества, которыми мы на сегодняшний день располагаем, требуют от читателя особого уровня подготовленности. Так, в статьях исследуемого периода музыкальными иллюстрациями изложенных идей и композиционных приемов служат, прежде всего, произведения самого Булеза. В процессе изучения истоков новой эстетики и новых представлений об искусстве своего времени Булез нередко проводит параллели с поэзией Малларме, живописью Сезанна и Пикассо.

Большая часть литературы о Булезе посвящена его музыке, исследований его теоретического наследия значительно меньше. В то же

время изучение музыки Булеза редко может избежать более или менее подробного обращения к его теоретическим взглядам, поэтому обзор литературы начнем с трудов о композиторской технике Булеза.

Среди них заметное место занимают: книга Л. Коблякова «Пьер Булез: Мир гармонии»<sup>2</sup>, в которой раскрываются структурные особенности партитуры «Молотка без мастера», масштабный труд Б. Добретсбергер «Первая и вторая соната Пьера Булеза: феномен структуралистского мышления»<sup>3</sup>, работа С. Гертнер о Сонатине для флейты и фортепиано Булеза<sup>4</sup>, многочисленные статьи, посвященные «Структурам», Третьей фортепианной сонате, циклу «Нотации» (как в фортепианной, так и в оркестровой версии) и другим произведениям.

На русском языке преобладают исследования аналитического характера, как правило, связанные с вопросами композиционной техники или с анализом отдельных сочинений Булеза. Важное место в отечественной музыковедческой библиографии на тему техники композиции Новой музыки занимает вышедшая в 1996 году книга С. Курбатской<sup>5</sup>, а также работы Ю. Н. Холопова и его учеников, благодаря которым понимание проблем современной композиции русскоязычными музыковедами вышло на новый уровень<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Koblyakov L. Pierre Boulez – A World of Harmony. Chur, 1986.

<sup>3</sup> Dobretsberger B. “1ere” und “2ere Sonate“ von Pierre Boulez. Phänomene strukturalistisches Denkens. Frankfurt am Main, 2005.

<sup>4</sup> Gärtner S. Werkstatt-Spuren: Die Sonatine von Pierre Boulez. Bern, 2008.

<sup>5</sup> Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М., 1996.

<sup>6</sup> Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. Часть II. Гармония XX века. М., 2003. С. 467–472; Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Многомерная серийность – сериализм // Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. М., 2005. С. 340–345; Ценова В. С. (с использованием материалов Ю. Н. Холопова) Наука и искусство музыкального мышления Пьера Булеза // Холопов Ю. Н и др. Музыкально-теоретические системы. М., 2006. С. 486–502; Холопов Ю. Н. П. Булез Третья фортепианная соната. Форманта «Троп». Секция «Текст» // Холопов Ю. Н. Гармонический анализ. В трех частях. Часть 3.

Отметим также, что именно в изложении Ю. Н. Холопова композиционные техники Булеза вошли в учебные курсы по предметам «Гармония», «Музыкально-теоретические системы» и др.

Из публикаций последних лет заслуживает отдельного внимания учебное пособие М. С. Высоцкой и Г. В. Григорьевой «Музыка XX века: От авангарда к постмодерну»<sup>7</sup>, один из разделов которого посвящен, в частности, композиционному анализу постсериальных произведений Булеза.

Из диссертационных исследований следует выделить кандидатскую и докторскую диссертации Т. В. Цареградской, в отдельных главах которой предпринято изучение композиционных методов и, в частности, ритмической техники Булеза<sup>8</sup>. Ценные научные выводы и выход к проблематике теоретического наследия Булеза содержатся в кандидатской диссертации Н. А. Петрусевой<sup>9</sup>, посвященной изучению ведущих аспектов композиторской техники Булеза по материалам его теоретических работ. Внимание исследователя сосредоточено на анализе «Молотка без мастера», Второй и Третьей фортепианных сонат. Докторская диссертация

---

М., 2009. С. 167–169. Особо выделим книгу С. Курбатской и Ю. Н. Холопова «Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки» (М., 1998), в которой представлен анализ серийных структур Первой фортепианной сонаты и постсериальной партитуры «Молотка без мастера».

<sup>7</sup> Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: От авангарда к постмодерну. М., 2011. С. 267–281.

<sup>8</sup> Цареградская Т. В. Критический анализ композиционных методов П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Бэббита: к проблеме сравнительного изучения музыкального авангарда 50-х годов. Авт. дисс... канд. иск. Вильнюс, 1988; Цареградская Т. В. Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиа́н, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис). Дисс... докт. иск. М., 2002.

<sup>9</sup> Петрусева Н. А. Проблемы композиции в музыкально-теоретических трудах Пьера Булеза. Дисс... канд. иск. М., 1996.

Н. А. Петрусевой<sup>10</sup> и изданная по ее материалам книга «Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции»<sup>11</sup> представляет более широкий обзор всего творчества Булеза, содержит существенные выводы о взаимосвязи философско-эстетической концепции Булеза с его музыкальными сочинениями. В продолжение этой работы автором было составлено учебное пособие по вопросам композиционной техники в музыке XX века<sup>12</sup>. В первой монографии Н. А. Петрусева раскрывает композиционные принципы Булеза при помощи многочисленных цитат из английского перевода сборника «Записки подмастерья» (1968)<sup>13</sup>. Однако сами по себе булезовские тексты не являются главным предметом внимания исследовательницы<sup>14</sup>. Отсюда несмотря на многочисленность и разнообразие цитат картина последовательно-стадиального освещения музыкально-теоретических взглядов не складывается. Так, при общих ссылках на сборник «Записки подмастерья» в переводе на английский язык далеко не всегда указывается, из какой конкретной статьи взята та или иная цитата. Если воспользоваться сравнением, то в монографии Н. А. Петрусевой можно найти «каталог» теоретических идей Булеза<sup>15</sup>,

---

<sup>10</sup> Петрусева Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Дисс... докт. иск. М., 2003.

<sup>11</sup> Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.–Пермь, 2002.

<sup>12</sup> Петрусёва Н. А. Музыкальная композиция XX века: Структуры, методы анализа. Ч. 1. Пермь, 2006.

<sup>13</sup> Boulez P. NA.

<sup>14</sup> «Однако булезовские музыкально-теоретические тексты <...> дают не полное представление о ритмической технике, которую можно выявить в ее исчерпывающей конкретности только в опубликованных произведениях» (Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.–Пермь, 2002. С. 109.)

<sup>15</sup> К примеру, при демонстрации техники мультипликации высот (у Н. А. Петрусевой — частот) даются подряд сведения как из ранней статьи 1948 года, так и из трактата 1963 года «Мыслить музыку сегодня» и из монографии Л. Коблякова.

почерпнутых из текстов разных лет и не отделенных от собственных анализов исследовательницы, в то время как нас интересует «стартовая площадка» его музыковедческого творчества, обзор и анализ конкретных ранних статей.

Среди других важных исследований следует назвать кандидатские диссертации И. В. Ивановой<sup>16</sup> и А. В. Макиной<sup>17</sup>. Диссертация И. В. Ивановой посвящена вопросам серийности в сочинениях Булеза. Автор подробно рассматривает этапы композиционного процесса Булеза на примере инструментальных и вокально-инструментальных сочинений 1945–1962 годов, выявляет особенности серийных и сериальных структур, а также устанавливает различия между подходами к сочинению инструментальных и вокальных произведений. Труд А. В. Макиной логически продолжает работу над изучением ритма в музыке Булеза, начатую ранее Т. В. Цареградской. Одна из глав исследования А. В. Макиной посвящена трактовке ритма и времени в музыке Булеза. Автор приводит краткий обзор музыкально-теоретических работ Булеза, затрагивающих проблемы ритма, рассматривает булезовскую классификацию типов времени и пространства на примере «Ритуала памяти Б. Мадерны».

Еще одно исследование, внесшее вклад в теоретическое осмысление музыковедческих представлений Булеза, принадлежит Т. В. Золозовой. В ее книге «Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970)»<sup>18</sup> специальный раздел посвящен алеаторическому варьированию в инструментальных сочинениях Булеза. Кроме того, следует отметить работы

---

<sup>16</sup> Иванова И. В. Серийная идея и ее реализация в композиции Пьера Булеза. Дисс... канд. иск. М., 2000.

<sup>17</sup> Макина А. В. Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиа́н, П. Булез. Дисс... канд. иск. Пермь, 2010.

<sup>18</sup> Золозова Т. В. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970). Киев, 1989.

Н. Девуцкой, рассмотревшей способы реализации серийных структур в ранних сочинениях Булеза<sup>19</sup>.

Отдельную нишу в библиографическом пространстве Булеза представляют его интервью и беседы<sup>20</sup>, переписка с известными музыкантами и современниками<sup>21</sup>, а также исследования, посвященные еще одной стороне художественной и артистической деятельности Булеза — дирижерской<sup>22</sup>. Впрочем последний род публикаций представляет для темы настоящей работы лишь косвенный интерес, равно как и творческие портреты композитора<sup>23</sup>.

### **Булез-теоретик в музыковедческой литературе**

Как уже было сказано, большинство исследований, связанных с творчеством Булеза, опирается на его собственные слова и мысли, которые

---

<sup>19</sup> Девуцкая Н. «Час нуль» авангарда. Серийная организация в ранних произведениях П. Булеза / Дипл. работа МГК имени П. И. Чайковского. М., 2000; Девуцкая Н. В. Серийный феномен: истоки и эволюция (на примере музыки А. Веберна и ранних сочинений П. Булеза). Авт. дисс... канд. иск. Воронеж, 2009.

<sup>20</sup> Goléa A. Rencontres avec Pierre Boulez. Paris, 1958; Boulez P. Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège. Paris, 1975; англ. перевод: Boulez P. Conversations with Célestin Deliège. London, 1976; Pietro R. Dialogues with Boulez. Scarecrow Press, 2001.

<sup>21</sup> Boulez P. — Cage J. Correspondance et Documents. Winterthur, 1990; англ. перевод: The Boulez — Cage Correspondence. Cambridge, 1993; Boulez P. — Schaeffner A. (1954–1970) Correspondance. Paris, 1998.

<sup>22</sup> Conversations de Pierre Boulez sur la direction d'orchestre avec Jean Vermeil. Paris, 1989; англ. пер.: Vermeil J. Conversations with Pierre Boulez: Thoughts on Conducting. Portland, 1996; Gilly C. Boulez on Conducting. Faber & Faber, 2003.

<sup>23</sup> Биографические исследования о Булезе на сегодняшний день многочисленны, хотя среди них пока нет изданий на русском языке, а некоторые иностранные книги уже во многом устарели. Изданиями такого рода являются книги англоязычных биографов Булеза Дж. Пейзер (Peyser J. Boulez. New York, London, 1976), П. Гриффитса (Griffiths P. Boulez. London, 1978), а также соотечественницы Булеза Д. Жамё (Jameux D. Pierre Boulez. Paris, 1984; англ. перевод: Jameux D. Pierre Poulez. Cambridge, 1991).

получают в этих исследованиях ту или иную интерпретацию. И если с некоторыми идеями общекультурного характера мы можем ознакомиться в интервью и беседах — жанрах, которые Булез активно поддерживал, — то свои эстетические, философские, исторические и теоретические, а также педагогические воззрения он изложил в статьях, большая часть которых доступна сегодня на разных языках. Кроме того, он вел лекционную работу на «Дармштадтских международных летних курсах Новой музыке», в Донауэшингене, в университетах и колледжах разных стран, а также выступал с докладами на научных конференциях, позднее оформленными в виде публикаций. Однако до обзора теоретического наследия Булеза упомянем труды, которые ему специально посвящены.

Из русскоязычных работ хочется особенно отметить статью Ю. Кона 1983 года «Пьер Булез как теоретик»<sup>24</sup>, в которой излагаются основные музыкальные приоритеты Булеза, характеризуется его музыковедческое мышление, разбираются ключевые статьи и дается обзор трактата «Мыслить музыку сегодня». Важное место также занимают работы Р. Куницкой<sup>25</sup> и переводы текстов Булеза, выполненные Т. Цареградской<sup>26</sup>, Н. Петрусевой<sup>27</sup>. Еще одна обобщающая публикация, посвященная теоретическим взглядам и

---

<sup>24</sup> Кон Ю. Пьер Булез как теоретик // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 4. М., 1983. С. 162–196.

<sup>25</sup> Куницкая Р. И. Пьер Булез // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 3. М., 2000. С. 98–136; Куницкая Р. И. Пьер Булез: теоретические концепции тотальной серийности и ограниченной алеаторики // Современные зарубежные музыкально-теоретические системы. М., 1989. С. 88–104; Куницкая Р. И. Французские композиторы XX века. М., 1990.

<sup>26</sup> Булез П. Форма // Слово композитора / Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. М., 2001. с. 14–19.

<sup>27</sup> Булез П. Стравинский: стиль или идея? Хвала амнезии / Пер. Н. Петрусёвой // Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. С. 299–307; Булез П. Веберн: Первая кантата ор. 29 / Пер. Н. Петрусёвой // Там же, с. 313; Булез П. Веберн: Вторая кантата / Пер. Н. Петрусёвой // Там же, с. 313–314.

идеям Булеза, была написана в 2006 году В. С. Ценовой в качестве раздела учебного пособия «Музыкально-теоретические системы»<sup>28</sup>. Заметим, что западная музыкально-теоретическая наука не располагает специальными публикациями, рассматривающими теоретическое наследие Булеза отдельно от его композиторского творчества<sup>29</sup>. В этом смысле отечественное музыкознание оказывается в некотором отношении впереди, что объяснимо необходимостью преодолеть языковую и культурную дистанцию между нами и музыкально-теоретическим мышлением Булеза, которая на Западе не ощущается или не представляется такой существенной.

Значительная часть статей Булеза переведена на немецкий, английский и итальянский языки. На русском языке доступно на сегодняшний день также большое количество текстов. Однако эти переводы выполнены, как правило, разными авторами, и публикации этих текстов единичны, разбросаны по разным изданиям и разделены годами. Таким образом, отсутствие выверенного корпуса переводов, при чтении которых выявлялась бы эволюция идей, переходящих из одной статьи в другую, значительно усложняет знакомство русскоязычного читателя с музыковедческим наследием Булеза.

---

<sup>28</sup> Ценова В. С. (с использованием материалов Ю. Н. Холопова) Наука и искусство музыкального мышления Пьера Булеза.

<sup>29</sup> Либо это небольшие публицистические отклики на теоретические публикации Булеза (см.: Blaustein S. The Survival of Aesthetics: Books by Boulez, Delio, Rochberg // Perspectives of New Music 27, № 1, 1989 (Winter). P. 272–303; Hayes M. 1992. Review of Stocktakings from an Apprenticeship by Pierre Boulez; transl. by Stephen Walsh // Tempo (new series), № 180. March, 1992. P. 29–30), либо изложение его взглядов, включенное в энциклопедическую статью о ее авторе (Hopkins, G.W. Boulez, Pierre / Hopkins, G.W., Griffiths, P. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 4. — P. 98–108; Bösche, T. Boulez, Pierre // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil. — Band 3. — Kassel: Bärenreiter, 2000. — S. 530–545), либо перечисленные выше исследования о музыке.

Процесс осмысления текстов Булеза нелегок не только ввиду названных факторов, но и по некоторым другим причинам. Нам трудно судить о том, как воспринимаются переводы текстов Булеза читателями в других странах, но очевидно, что в нашей стране наличие переводов в отдельных случаях не столько облегчает понимание высказанных Булезом идей, сколько усложняет их. Это обусловлено разными причинами — стилистическими особенностями и синтаксической спецификой языка самого Булеза, его терминологическим аппаратом, манерой скрытых между строк и не комментируемых ссылок — а порой и вовсе их отсутствием, — а также необходимостью специфической эрудиции читателя в музыке XX столетия. В связи с этим можно заключить, что для адекватного восприятия и корректного понимания текстов Булеза требуются комментарии, разъясняющие подтекст, который в отдельных случаях едва ли не претендует на то, чтобы оказаться основным смыслом. Особенно это важно в свете того, что иностранному — по отношению к фигуре композитора — читателю в должной мере может быть неизвестно многое из того, что для самого Булеза очевидно и не требует специального внимания. В современном русскоязычном музыковедении на сегодняшний день ощущается нехватка литературы, посвященной анализу общекультурного контекста, в котором создавались работы Булеза, формировалась его специфическая терминология или господствующие композиционные, аналитические или искусствоведческие установки. Перечисленные выше исследования рассматривают его статьи лишь в той мере, которая необходима для решения поставленных в них задач. Однако сами по себе тексты Булеза о музыке как отражение творческого мышления и художественного мировоззрения вне приложения к его собственным сочинениям в русскоязычной научной литературе на сегодняшний день еще не получили должного толкования и комментирования.

## О музыковедческом наследии Булеза

Исходным пунктом музыкально-теоретической деятельности Булеза можно считать 1948 год. Именно тогда вышли из печати его первые публикации – отзыв на концерт «Берг: современные следствия (по поводу двух недель австрийской музыки)»<sup>30</sup> и статья «Предложения»<sup>31</sup> — первая значительная теоретическая работа. Направленность работ Булеза нельзя однозначно определить как, к примеру, теоретическую или историческую. Многие из них также совмещают черты разных жанров. Тем не менее, среди них можно встретить:

- теоретические исследования с преобладающей ролью композиционного анализа (наиболее показательный пример — статья «Стравинский остается»<sup>32</sup>),
- статьи с историческим ракурсом («Время Иоганна Себастьяна Баха»<sup>33</sup>),
- статьи, посвященные разбору собственных сочинений («Соната “чего ты хочешь от меня”»<sup>34</sup>),

---

<sup>30</sup> Boulez P. RA. P. 235–240. На русском языке: Булез П. Берг: современные следствия (по поводу «Двух недель австрийской музыки») / Пер. Н. Ренёвой // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М., 2009. С. 154–159.

<sup>31</sup> Boulez P. RA. P. 65–74. На русском языке см. во втором томе данной работы.

<sup>32</sup> Boulez P. RA. P. 75–146. На русском языке: Булез П. Стравинский живет / Пер. Г. Мокреевой. Рукопись [б. г.].

<sup>33</sup> Boulez P. RA. P. 9–26. На русском языке: Булез П. Воздействие Иоганна Себастьяна Баха // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / Пер. Б. Скуратова. М., 2004. С. 65–82.

<sup>34</sup> Boulez P. RA. P. 9–26. На русском языке: Булез П. Соната “чего ты хочешь от меня” // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / Пер. Б. Скуратова. С. 135–150; Булез П. «Соната, что ты хочешь от меня?» (Третья соната) / Пер. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 3. С. 148–159.

- эссе, посвященные историко-стилистическому и эстетическому анализу произведений других композиторов (статьи 1960-х годов из книги «Ориентиры», посвященные произведениям Дебюсси, Бетховена, Вагнера<sup>35</sup>),
- философско-эстетические размышления («Вблизи и поодаль»<sup>36</sup>),
- критические заметки («Берг: современные следствия (по поводу “Двух недель австрийской музыки”»)),
- полемические памфлеты («Пути: Равель, Стравинский, Шёнберг»<sup>37</sup>),
- методико-дидактические наставления («Дисциплина и коммуникация»<sup>38</sup>).

Его работы можно классифицировать и по назначению. Ряд текстов представляет собой развернутые аннотации к аудиозаписям, в которых он, как правило, сам участвовал в качестве дирижера или одного из исполнителей. Другую группу составляют его статьи для французской трехтомной «Музыкальной энциклопедии»<sup>39</sup>, которые, в свою очередь, распадаются на монографические (Барток, Шёнберг, Веберн и др.) и терминологические (конкретная музыка, серия, хроматизм и др.). В значительной же части своих текстов Булез преследует также дидактические цели, обращаясь к своим младшим современникам и ученикам.

---

<sup>35</sup> Boulez P. PR. Paris, 1981<sup>1</sup>, 1985<sup>2</sup>.

<sup>36</sup> Boulez P. «...Après et au loin» // Boulez P. RA. P. 183–203.

<sup>37</sup> Булез П. Пути: Равель, Стравинский, Шёнберг // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / Пер. Б. Скуратова. С. 37–60.

<sup>38</sup> Boulez P. Disziplin und Kommunikation // Boulez P. WT. S. 201–215.

<sup>39</sup> Encyclopédie de la Musique. Tomes I–III. Paris, 1958–1961.

Работы Булеза разнятся по объему. Среди них можно встретить и краткие, почти конспективные заметки («К вопросу о Sprechgesang»<sup>40</sup>, «Incipit»<sup>41</sup>), и средних размеров эссе, и масштабные музыковедческие исследования («Стравинский остается»).

Тематика музыкально-теоретического наследия Булеза многообразна. Это и эстетические проблемы музыки прошлого и настоящего, историческое осмысление роли и значения личностей тех или иных композиторов и их творчества, теоретические и практические аспекты музыкальной композиции, касающиеся звуковысотной организации, формы, ритмики, нотации и т. д., методологические вопросы музыкального анализа. Ряд работ Булеза представляет собой или включает в себя детализированные аналитические очерки. Подобному анализу Булез подвергает «Весну священную» И. Стравинского, «Лулу» А. Берга, а также ряд собственных сочинений, прежде всего, «Полифонию X», некоторые пьесы из «Структур», «Вторую импровизацию по Малларме», «Молоток без мастера» (фрагментарно).

Большая часть статей Булеза, особенно ранних, публиковалась в специализированных изданиях периодической печати «Polyphonie», «Contrepoint», «La Revue musicale», «La Nouvelle Revue française», «Melos», «The Score», «Die Reihe», а также в «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault» — «Тетрадах Компании Мадлен Рено — Жана-Луи Барро»<sup>42</sup> (театральной компании, в которой Булез занимал должность музыкального директора) и в бюллетенях «Domaine Musicale», выпускавшихся с момента открытия этой организации, с 1954 года.

---

<sup>40</sup> Boulez P. RA. P. 262–264. На русском языке: Булез П. Заметка о речитативе // Булез П. Ориентиры I. Вообразить. Избранные статьи / Пер. Б. Скуратова. С. 60–63. Или см. во втором томе данной работы.

<sup>41</sup> Boulez P. RA. P. 273–274. На русском языке: см. во втором томе данной работы.

<sup>42</sup> Подробнее о сотрудничестве Булеза с «Компанией Мадлен Рено — Жана-Луи Барро» см. в первой главе данной работы.

Статьи Булеза, созданные в период с 1948 по 1962 год, были собраны вместе Поль Тевнен, близкой подругой А. Арто, сыгравшей не последнюю роль в его жизни, и переизданы в сборнике «Записки подмастерья» (RA, 1966). Через пятнадцать лет, в 1980-е годы из вновь написанных работ был составлен еще один сборник, которому было дано название, говорящее само за себя, — «Ориентиры», и уже спустя четыре года он был удостоен переиздания<sup>43</sup>. В конце 80-х годов к десятилетию преподавания Булеза в «Коллеж де Франс» была издана его книга «Вехи (к 10-летию)»<sup>44</sup>. Каждый из перечисленных сборников, включая трактат «Мыслить музыку сегодня», является своеобразной вехой в музыковедческой деятельности Булеза. По этим книгам выстраивается периодизация музыкально-теоретического творчества композитора.

Первый сборник («Записки подмастерья») охватывает работы молодого Булеза, анализирующего прошлое и настоящее, смело критикующего и отторгающего то, что уже устарело, отталкивающегося от случайно брошенных фраз и предлагающего новые перспективные идеи. Этот период — с 1948 по 1962 год — мы назовем ранним периодом музыковедческой деятельности Булеза (хотя для Булеза-композитора это уже, очевидно, расцвет<sup>45</sup>, так как многие приемы и композиционные средства он применял сперва в музыке, а затем формулировал в теоретических текстах).

---

<sup>43</sup> Boulez P. PR.

<sup>44</sup> Boulez P. Jalons (pour décennie). Paris, 1989.

<sup>45</sup> В 1950-е годы Булезом созданы, пожалуй, одни из самых знаменательных и знаковых для XX столетия произведений. Назовем лишь несколько сочинений: «Полифония X» для 18 инструментов, «Структуры» для двух фортепиано, «Молоток без мастера», Третья фортепианная соната, «Складка за складкой. Портрет Малларме», «Дубли» для оркестра. Хотя надо отметить, что некоторые из них до сих пор недостаточно изучены.

Результатами поисков молодого Булеза становится его техника мультипликации высот <sup>46</sup>. Вызревание этой техники, становление, обоснование, формулирование происходит в начале 1960-х годов, когда Булез излагает ее основы на «Международных летних курсах Новой музыки» в Дармштадте. Итогом лекционной работы стала публикация — одновременно на французском и немецком языках — трактата «Мыслить музыку сегодня» (1963), который ознаменовал важнейший рубеж не только в творчестве Булеза, но и в известной мере в теоретическом осмыслении новой музыки. Однако надо отметить некоторые различия в изданиях на французском и немецком языках. Позволим себе это небольшое отступление.

На тему «Мыслить музыку сегодня» <sup>47</sup> в 1960 году Булез прочел в Дармштадте шесть лекций. Текст трактата на французском языке составили в переработанном виде лишь первые две, тогда как оставшиеся были опубликованы позже в сборнике «Ориентиры» как не связанные с текстом трактата эссе. Этого нельзя не учитывать исследователю, желающему детально ознакомиться с трудами Булеза, погрузиться в его мир и пройти заново его эволюцию от 1940-х годов до начала XXI столетия. Очерки «Форма», «Время, нотация и код», «Некоторые выводы» не являются в полной мере самостоятельными работами, так как представляют собой логическое продолжение трактата, будучи, соответственно, переработкой

---

<sup>46</sup> Подробнее об этом см.: Koblyakov L. Pierre Boulez — A World of Harmony; Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. С. 340–345.

<sup>47</sup> Перевод названия «Мыслить музыку сегодня» принадлежит Э. Денисову. И. Иванова предлагает другой перевод этого названия – «Музыкальное мышление сегодня» (Булез П. Главы «Музыкальное пространство» и «Музыкальный синтаксис» из книги «Музыкальное мышление сегодня» // Иванова И. В. Серийная идея и ее реализация в композиции Пьера Булеза. С. 192–262). Автору данного исследования представляются обоснованными оба варианта: формулировка Э. Денисова звучит более фантазийно и, возможно, в духе Булеза, тогда как И. Иванова следует точнее грамматическим особенностям словосочетания, поскольку слово Musikdenken в немецком языке является субстантивированным глаголом, требующим при переводе существительного.

третьей, четвертой и пятой из дармштадтских лекций 1960 года<sup>48</sup>. По-видимому, следуя этой логике, инициаторы и составители немецкого издания текстов Булеза, прочитанных в Дармштадте, поместили упомянутые очерки в сборник 1985 года с идентичным названием — «Мыслить музыку сегодня. Часть 2»<sup>49</sup>. Сюда же вошли шесть лекций 1963 года под общим заголовком «Необходимость эстетических ориентиров» («Notwendigkeit einer ästhetischen Orientierung»).

С 1963 года в музыковедческой работе Булеза начинается новый этап. Помимо роста композиционно-технических ресурсов, он связан с расширением сферы его деятельности — Булез становится активно концертирующим дирижером. Это сказывается и на его музыковедческом творчестве, которое теперь приобретает публицистический оттенок. В жанровой и тематической специфике обнаруживается влияние дирижерской работы. Появляются различные аннотации к концертам и аудиозаписям, аналитические заметки о произведениях, стоящих в программах концертов Булеза. Наряду с ними из-под пера Булеза выходят и музыковедческие работы, составляющие вместе свод зрелых музыкально-теоретических исследований. Верхнюю границу этого периода — назовем его период зрелости – определить однозначно сложно (его возможное членение на более краткие этапы остается за пределами задач данной работы). В контексте настоящего исследования перечислим лишь преобладающие тенденции. Среди них — обращение к наследию композиторов второй половины XIX столетия (Вагнер, Берлиоз, Дебюсси, Малер), начала XX века (Берг, Варез, Мессиан, Сати), своих коллег-современников (Мадерна) и музыковедов (Адорно, Штробель), вопросы дирижерского мастерства и интерпретации (Шерхен, Росбауд, Дезормьер), отдельные аспекты музыкального образования, проблемы методики и анализа.

---

<sup>48</sup> См.: Boulez P. MDH- 2. P.79–80.

<sup>49</sup> Ibid.

Само по себе словесное композиторское высказывание обрело в XX веке небывалую значимость и стало почти обязательным атрибутом Новой музыки<sup>50</sup>. Поэтому задача освоения композиторских текстов, их перевода и адекватного прочтения стоит в связи с важнейшей отраслью музыковедения — изучением современной музыки. В этой связи нельзя сказать, что тексты Булеза в достаточной степени оказались освоенными в отечественном музыковедении даже при той степени их актуализации, какая имеется в перечисленных выше трудах. Эти труды создали базу, на которой может основываться следующий этап изучения музыкально-теоретической концепции Булеза. Уточнение и детализация, за которыми должна явиться целостная картина нового качества, видятся первейшими задачами на этом пути. Музыковедческое творчество Булеза представлено в названных выше работах скорее фрагментами, чем целостно. Для реконструкции же целостной картины кажется целесообразным, не претендуя на всеохватность, способствовать тому, чтобы каждый из периодов музыковедческого творчества Булеза был освоен достаточно полно. Принципиально важным в этом отношении представляется хронологический подход к его музыкально-теоретическому наследию, поэтому объектом данного исследования стали тексты Булеза раннего периода, изучение которых позволит составить надежное представление о генезисе его теоретических идей.

Таким образом, основная **цель** данной работы — представить картину музыкально-теоретических взглядов молодого Булеза на основе наиболее значительных статей 1948 – 1963 годов, содержащих

---

<sup>50</sup> Не случаен внушительный ряд публикаций композиторских интервью или научных статей, среди которых выделяется жанр сборников-хрестоматий, дающих спектр теоретических взглядов современных творцов (Слово композитора. Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. — Вып. 145: (по материалам второй половины XX века) / отв. ред. Н.С. Гуляницкая. — Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2001; Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. — Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009.).

теоретическое обоснование композиционных принципов и средств, использованных им в собственных сочинениях, а также критический обзор ситуации в музыкальном искусстве первой половины – середины XX века.

Из этого следуют три главных **задачи**:

1. составление русскоязычного корпуса выверенных музыкально-теоретических текстов Булеза, в достаточной мере репрезентирующих его музыкально-теоретические взгляды указанного периода (при необходимости — перевод или коррекция перевода), что подразумевает также составление истории публикаций и переизданий статей П. Булеза данного периода (оригинальных текстов и переводов на основные европейские языки);

2. систематическое изложение музыкально-теоретических взглядов молодого Булеза с демонстрацией их на примере наиболее значимых текстов указанного периода;

3. создание панорамы знаковых фигур, важных для формирования музыкально-теоретических взглядов молодого композитора в этот период.

С поставленными задачами связана структура работы.

Данная работа состоит из двух томов. Первый том составляет диссертационное исследование. Во втором томе представлены приложения.

Первый том состоит из Введения, пяти глав и Заключения. Аналитический материал основной части работы составляют статьи сборника «Записки подмастерья». Особое внимание уделено текстам на теоретические темы.

Первая глава освещает вопросы обобщенного характера — ранние немусикальные впечатления молодого Булеза, его художественное окружение, артисты и музыканты, оказавшие влияние на его становление как творческой личности, а также музыкальные явления и фигуры композиторов, которые, по мнению Булеза, заложили крепкий фундамент для развития музыкального искусства в XX столетии. Аналитический материал этой части, прежде всего, составили статьи «Предложения», «Траектории: Равель, Стравинский, Шёнберг», «Ржавчина в кадиллицах»,

«Берг: современные следствия», «Время Иоганна Себастьяна Баха», а также «Incipit» и др.

В следующих главах рассматриваются различные проблемы композиторской техники в изложении Булеза. Во второй главе анализируются идеи Булеза в области звуковысотной организации музыкального произведения. Некоторые из них впоследствии составят основу концепции техники мультипликации высот. Среди наиболее интересных идей Булеза здесь анализируются понятия серийной гомотетии, звукового комплекса, виды серийной «цифровки» и др. Основным материалом этой главы составили статьи «Возможности», «Серия», некоторые другие тексты.

Проблемам ритмической техники и ритмическим приемам посвящены третья и четвертая главы. В третьей главе исследуются проблемы сериализации ритмических структур, роль числовых рядов в структурировании целостной композиции, проводится сравнение логики конструирования ритмических серий у Мессиаана и у Булеза. Материалом для исследования в этой главе стали также отдельные разделы статей «Возможности», «Серия», а также авторское предисловие к «Четырем ритмическим этюдам» О. Мессиаана.

В четвертой главе более подробно рассматривается техника ритмических ячеек Булеза, в частности, способы развития ритмических структур путем варьирования согласно определенному алгоритму, выполняется сравнительный анализ методов Мессиаана и Булеза, примененных ими при рассмотрении ритмических структур балета «Весна священная» Стравинского. Материалом этой главы стали тексты О. Мессиаана, посвященные технике ритмических персонажей, ключевые теоретические статьи Булеза «Предложения», «Возможности» и некоторые другие работы.

Другим параметрам (помимо звуковысотного и ритмического), проблеме их взаимодействия и прочим, более локальным композиционным

приемам посвящена пятая глава. В ней дается обзор способов объединения звуковысотных и ритмических структур в имитационной фактуре как в сочинениях самого Булеза, так и Мессиаана, технику которого он анализирует и развивает. В этой главе также поднимается вопрос о сериализации тембрового и темпового параметров в понимании Булеза, вопрос музыкальной формы в сериальном произведении. Ключевыми статьями, в опоре на которые была написана эта глава, стали «Стравинский остается», «Тенденции недавней музыки», «Современные поиски», «Возможности» и другие.

Выявление музыкально-теоретических взглядов Булеза и изучение его текстов представляет собой непростую задачу. В связи с этим принципиально важным выделось составление целостного корпуса ранних музыкально-теоретических текстов Булеза, их выверенный перевод на русский язык. Поэтому второй том данного диссертационного исследования открывает приложение 1, которое составили переводы ключевых статей сборника «Записки подмастерья»<sup>51</sup>.

Часть переводов была выполнена по французскому изданию «Записок подмастерья» (RA), другая — по немецким изданиям Й. Хойслера<sup>52</sup> и сверены с английским переводом Г. Вейнстока<sup>53</sup> (NA). При переводе статьи «Возможности» был принят во внимание и частично использован фрагментарный перевод Р. Куницкой, опубликованный под заголовком «Случайно...»<sup>54</sup>. Перевод статьи «Современные поиски» был подготовлен также с учетом уже существующего частичного перевода

---

<sup>51</sup> Кроме того, в Приложение 1 включены и более поздние тексты («Стравинский: Весна священная», «Проблема наследия»), позволяющие читателю получить некоторое представление о развитии идей, сформулированных в ранний период, а также о новых темах в музыковедческой публицистике Булеза.

<sup>52</sup> Boulez P. WT; Boulez P. AE.

<sup>53</sup> Boulez P. NA.

<sup>54</sup> Булез П. «Случайно...» / Пер. Р. Куницкой.

И. Головинской<sup>55</sup>. В ходе работы над переводом статьи «Стравинский остается», которая в приложении 1 приведена в виде двух развернутых фрагментов, был изучен и частично использован перевод Г. Мокреевой<sup>56</sup>. Статья «Проблема наследия» переведена с французского издания «Ориентиров» 1985 года<sup>57</sup>, а статья «Стравинский: Весна священная» — с английского издания «Ориентиров»<sup>58</sup>.

Приложение 2 представляет собой хронологическую таблицу текстов Булеза 1948 – 1963 годов с указанием переводов на немецкий, английский и русский языки.

Перед тем, как переходить к рассмотрению музыкально-теоретических взглядов молодого Булеза, представим хронику переводов его статей, а также коснемся структуры сборника «Записки подмастерья».

### **История переводов ранних работ Булеза**

Надо сразу отметить, что музыковедческая деятельность Булеза складывалась весьма удачно. Это подтверждается не только регулярными публикациями в различных авторитетных изданиях, но и стремительным распространением работ Булеза за рубежом. Выпущенный в 1963 году одновременно на двух языках трактат «Мыслить музыку сегодня» в 1971 году в Кембридже переведен на английский<sup>59</sup>, в 1979 году на итальянский<sup>60</sup>. Сборник «Записки подмастерья» (1966) спустя два года также

---

<sup>55</sup> Булез П. Современные поиски / Пер. И. Головинской.

<sup>56</sup> Булез П. Стравинский живет / Пер. Г. Мокреевой.

<sup>57</sup> Boulez P. Question d'héritage // Boulez P. PR. P. 114–116.

<sup>58</sup> Boulez P. Stravinsky: The Rite of Spring // Boulez P. O. P. 362–363.

<sup>59</sup> Boulez P. Boulez on music today. Cambridge, 1971.

<sup>60</sup> Boulez P. Pensare la musica oggi. Torino, 1979.

издается на английском в США (NA, 1968)<sup>61</sup>. В 1970-е годы он был переведен на немецкий и итальянский языки. «Ориентиры» были изданы в 1984 году на испанском языке<sup>62</sup>, а в 1986 году — на английском<sup>63</sup>. Конечно, столь стремительному преодолению географических границ способствовала заслуженная к 1963 году репутация смелого авангардиста, яркого новатора, поначалу гостя, а затем уважаемого участника и старшего наставника на «Дармштадтских международных летних курсах Новой музыки», а также основателя и руководителя концертных сезонов «Домен мюзикаль». Сыграл свою роль и космополитичный настрой Булеза, в частности «цель создать некую интернациональную, всеобъемлющую музыку, в которой национальные различия имели бы частный характер»<sup>64</sup>, а также его стремление к контактам с другими музыкантами, среди которых важнейшее значение, как позднее рассказывал композитор, имели К. Штокхаузен, Л. Ноно, Л. Берио<sup>65</sup>.

Что же касается переводов Булеза на русский язык, то ввиду известных общественно-политических обстоятельств ситуация долгое время почти не развивалась или развивалась крайне дискретно. Работа велась обрывочно. Такими же обрывочными были и упоминания о Булезе в советской печати на протяжении двух десятилетий.

Первые заметки о Булезе в отечественной прессе являются рецензиями на исполнение его сочинений за границей. Таким образом до советского читателя дошли вести об исполнении «Молотка без мастера» и кантаты «Свадебный лик» в Вене и фрагментов из «Книги для квартета» в

---

<sup>61</sup> Намного позднее Стивенем Уолшем (Stephen Walsh) был осуществлен новый перевод «Записок подмастерья» на английский язык: Boulez P. Stocktakings from an Apprenticeship. Oxford, 1991.

<sup>62</sup> Boulez P. Puntos de referencia. Barcelona, 1984.

<sup>63</sup> Boulez P. O.

<sup>64</sup> Булез П. Главное — это личность. С. 34.

<sup>65</sup> Там же.

рамках фестиваля «Варшавская осень» в конце 1950-х годов. В 1960 году главный рупор советской музыкальной жизни журнал «Советская музыка» опубликовал развернутую рецензию на книгу А. Голеа «Разговоры с Пьером Булезом»<sup>66</sup>. Впервые голос Булеза наши соотечественники смогли «услышать» (хотя скорее вообразить себе) в 1969 году, когда было опубликовано интервью с композитором на тему кризиса в оперном жанре и ситуации с оперными театрами в целом. И это несмотря на то, что в 1967 году Булез приезжал в Россию, встречался с отечественными музыкантами и давал интервью Э. Денисову, которое не было обнародовано вплоть до недавнего времени<sup>67</sup>. Отголоски деятельности Булеза за рубежом лишь легким эхом отдавались в советской прессе и всегда были окрашены одним тоном — негативным, обвиняющим французского музыканта в буржуазных настроениях и антипатриотических взглядах, в профанации искусства.

Следующей «порцией новостей» о деятельности Булеза обернулся его второй приезд в Россию в 1990 году и опубликованная в результате беседа Н. Зейфас с Булезом «Главное — это личность» все в том же журнале «Советская музыка». В 1990-е годы ситуация с пониманием творчества Булеза, вернее, с попыткой угнаться за его эволюцией улучшилась, однако не настолько, чтобы заполнить даже основные лакуны. Подтверждение тому найдем в том, что имя Булеза до сих пор у многих профессионалов ассоциируется с «темным омутом» и некоей невероятной и непостижимой загадкой. Впрочем, сложности на пути к коммуникации с музыкально образованными кругами общества Булез испытывал не только в нашей стране. Для примера приведем слова, которыми открывается характеристика творчества Булеза в статье Т. Бёше из немецкой музыкальной энциклопедии,

---

<sup>66</sup> Goléa A. Rencontres avec Pierre Boulez.

<sup>67</sup> Булез П. Беседа с Эдисоном Денисовым // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. С. 131–143.

они справедливы не только по отношению к его музыке, но и по отношению к художественному мировоззрению в целом, в том числе к музыкально-теоретическим взглядам (и в значительной степени к манере самовыражения, как музыкального, так и вербального): «Примечательной противоположностью по отношению ко всеобщему признанию за творчеством Булеза [высокого] ранга является тот факт, что речь идет о его в высшей степени загадочных и герметичных плодах, какие только знала история музыки»<sup>68</sup>.

Чтобы соотнести сделанный выше перечень публикаций Булеза и предлагаемый ниже обзор его русских переводов, в приложении 2 к данной работе дается таблица, в которой представлены ключевые статьи Булеза раннего периода с указанием места их первого издания, повторной публикации и основных переводов на некоторые другие языки.

Отечественными музыковедами переведено не так много статей Булеза. Многие из них перевели всего по одной или по две статьи, поэтому выделить ведущих специалистов по переводам Булеза трудно. Тем не менее, хотелось бы перечислить исследователей, внесших вклад в составление корпуса переводов Булеза на русский язык: Г. Мокреева, И. Головинская, В. Цыпин <sup>69</sup>, Р. Куницкая <sup>70</sup>, Ю. Холопов, М. Сапонов, Э. Денисов, Н. Петрусева, Н. Девуцкая, И. Иванова, Т. Цареградская, Т. Красникова.

---

<sup>68</sup> Bösch Th. Boulez, Pierre.

<sup>69</sup> Булез П. Идея, реализация, ремесло / Пер. В. Цыпина // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. М., 1994. С. 91–136; Булез П. Музыкальное время / Пер. В. Цыпина // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. М., 1995. С. 66–75; Булез П. Шёнберг мертв / Пер. В. Цыпина // Музыка. Миф. Бытие. М., 1995. С. 36–47; Булез П. Творчество, техника и язык / Пер. В. Цыпина // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. М., 1999. С. 55–60; Булез П. Конкретная музыка / Пер. В. Цыпина // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. С. 160–161.

<sup>70</sup> Булез П. Между порядком и хаосом / Пер. Р. Куницкой // Советская музыка. 1991. № 7. С. 23–28; № 9. С. 70–75; Булез П. «Случайно...» (фрагмент) / Пер. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 3. С. 137–139; Булез П. Тенденции недавней музыки (фрагмент)

Первый перевод статьи Булеза на русский язык появился в 1975 году в сборнике статей «Современное буржуазное искусство: Критика и размышления». Этой статьей оказывается написанный за двадцать один год до этого текст «Современные поиски» (1954)<sup>71</sup>. Обращает на себя внимание название статьи, актуальной и «современной» в 1954 году и требующей уже иного восприятия в 1975 году. Статья была переведена И. Головинской и опубликована с большими купюрами (во втором томе настоящей работы она помещена без купюр).

Среди других ранних переводов назовем статьи, посвященные электронной музыке и работе композитора с компьютером<sup>72</sup>. Еще один важный шаг в истории отечественного исследования работ Булеза ознаменовал сделанный М. А. Сапоновым фрагментарный перевод статьи «Алеа»<sup>73</sup>, одного из главных манифестов музыкального искусства «второго авангарда» и одного из первых обоснований алеаторического письма.

В 1990-е годы издается целый ряд статей Булеза в переводе на русский язык. Среди них — работы, созданные и опубликованные на французском еще в 1950-е годы («Шёнберг мертв», «Возможности», «Тенденции недавней музыки») и позднее перепечатанные в «Записках подмастерья» в 1966 году, а также «Соната, что ты хочешь от меня? (Третья соната)», текст устного выступления на концерте 1978 года «Музыкальное

/ Пер. Р. Куницкой // Там же. С. 140–147; Булез П. «Соната, что ты хочешь от меня?» (Третья соната) / Пер. Р. Куницкой // Там же. С. 148–159; Булез П. [О полифонии] / Пер. Р. Куницкой // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. С. 147–153.

<sup>71</sup> Булез П. Современные поиски / Пер. И. Головинской // Современное буржуазное искусство: Критика и размышления / Сост. Р. Э. Лейтес. С. 291–295

<sup>72</sup> Булез П. Маэстро компьютер. В поисках новых звучаний // Курьер ЮНЕСКО. Май 1980. С. 28–32, 38; Булез П. Компьютеры и музыка // В мире музыкальной науки. 1986. № 6. С. 6–13.

<sup>73</sup> Сапонов М. А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М., 1982. С. 63–64.

время», глава «Идея, реализация, ремесло» из книги «Вехи (к десятилетию)» и текст «Между порядком и хаосом», созданные почти что за тридцатилетний период с 1960 по 1989 год (см. приложение 2 во втором томе). Многие статьи опубликованы с купюрами.

За последние годы была проделана значительная работа по переводу работ Булеза. В 2000 году параллельно были осуществлены переводы отдельных глав трактата «Мыслить музыку сегодня» — Н. Девуцкой в ее дипломной работе и И. В. Ивановой в кандидатской диссертации<sup>74</sup>. Переведенные фрагменты не совпадают и, будучи сложенными вместе, образуют почти полный перевод трактата (с небольшими купюрами). За этим последовал перевод следующего за трактатом текста – очерка «Форма», посвященного проблемам формы в композиции, написанной в технике Булеза. Эта статья доступна в двух переводах — Т. В. Цареградской и Н. А. Петрусёвой<sup>75</sup>. Последняя выполнила перевод с английского еще нескольких текстов Булеза, в основном 1970–1980-х годов, заимствованных из «Ориентиров»<sup>76</sup>.

Еще одно русскоязычное издание, составленное преимущественно из ранних статей Булеза, это сборник «Ориентиры I. Воображать. Избранные

---

<sup>74</sup> Булез П. Мыслить музыку сегодня // Девуцкая Н. «Час нуль» авангарда. Серийная организация в ранних произведениях П. Булеза. С. 141–170; Булез П. Главы «Музыкальное пространство» и «Музыкальный синтаксис» из книги «Музыкальное мышление сегодня» // Иванова И. В. Серийная идея и ее реализация в композиции Пьера Булеза. С. 192–262.

<sup>75</sup> Булез П. Форма / Пер. Т. Цареградской // Слово композитора (по материалам второй половины XX века). С. 14–19; Булез П. Форма / Пер. Н. Петрусёвой // Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. С. 315–319.

<sup>76</sup> Булез П. Веберн: Первая кантата, ор. 29; Веберн: Вторая кантата, ор. 31 / Пер. Н. Петрусёвой // Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. С. 313–314; Булез П. К заключению / Пер. Н. Петрусёвой // Там же, с. 325–326; Булез П. Стравинский: стиль или идея? Хвала амнезии / Пер. Н. Петрусёвой // Там же, с. 299–307.

статьи»<sup>77</sup>. Название заимствовано из французского переиздания сборника статей, осуществленного в период с 1995 по 2005 год и состоящего из трех весомых томов (от 500 до 800 страниц каждый)<sup>78</sup>. Сборник переводов, о котором идет речь, включает избранные статьи, вошедшие в первый том французского издания, название которого было сохранено и за русским сборником. Эти статьи, в свою очередь, были перепечатаны как из «Записок подмастерья», так и из «Ориентиров».

Объемная работа, проделанная переводчиком и редакторами, заслуживает похвалы. Однако при чтении этих переводов невозможно не заметить обескураживающие грубейшие недочеты, допустить которые мог, пожалуй, только переводчик, никогда профессионально не занимавшийся музыкой<sup>79</sup>. Текст сборника полон ошибок с точки зрения элементарной музыкальной грамотности, характеризующих переводчика как человека, который порой и вовсе не представляет, о чем идет речь в переводимых им фразах.

В сказанном убеждает сравнение хотя бы нескольких кратких фрагментов из указанного сборника с другими ранее опубликованными вариантами их перевода, оставшимися не известными как, видимо, переводчику Б. Скуратову, так и редактору и автору предисловия К. Чухров. Для начала приведем два примера из статьи «Антон Веберн» в переводе Ю. Н. Холопова и Б. Скуратова, чьи тексты обнаруживают принципиальные терминологические и смысловые расхождения, выделенные нами курсивом.

---

<sup>77</sup> Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / Пер. Б. Скуратова. М., 2004.

<sup>78</sup> Boulez P. Points de repère. Tome I. Imaginer. Paris, 1995; Boulez P. Points de repère. Tome II. Regards sur autrui. Paris, 2005; Boulez P. Points de repère. Tome III. Leçons de musique. Paris, 2005.

<sup>79</sup> Исключение составляет лишь одна статья, перевод которой выполнен В. Цыпиным и был перепечатан из другого сборника: Булез П. Шёнберг мертв / Пер. В. Цыпина // Музыка. Миф. Бытие / Отв. ред. В. П. Фомин. С. 36–47.

<p>«Экспозиция I части из ор. 24 практически вызвала <i>сериальное</i> мышление, и именно благодаря тому, что здесь все связи подчинены строгому контролю, даже если эти связи сегодня кажутся нам слишком упрощенными» (пер. Ю. Холопова)<sup>80</sup>.</p>	<p>«Экспозиция из первой части опуса 24 практически породила <i>серийное</i> мышление; произошло это благодаря тому, что все отношения здесь находятся под контролем, даже если теперь эти отношения представляются нам чрезмерно упрощенными» (пер. Б. Скуратова)<sup>81</sup>.</p>
--	--

<p>«Мы встречаем в этом сочинении [Во Второй кантате – <i>H. P.</i>] целый ряд новых понятий:</p> <p>1) функциональная гармония, <i>вне</i> действовавших до сих пор критериев;</p> <p>2) производство из <i>серии</i> звуковых блоков, которые обретают жизнь по собственным законам; &lt;...&gt;</p> <p>б) применение “микстур” (в смысле органных регистров), при которых <i>серия</i></p>	<p>«Во Второй кантате можно выделить несколько новых понятий:</p> <p>1) Функциональная гармония – <i>помимо</i> до сих пор принятых критериев;</p> <p>2) Порождение самостоятельно существующих звуковых блоков с помощью <i>ряда</i>;</p> <p>&lt;...&gt;</p> <p>б) Использование функций “мутации” (в том смысле, в</p>
---	--

<sup>80</sup> Булез П. Антон Веберн (фрагмент) / Пер. Ю. Холопова // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995 / Сост. Ю. Н. Холопов. М., 1998. С. 7.

<sup>81</sup> Булез П. Антон фон Веберн / Пер. Б. Скуратова // Булез П. Ориентиры I. Вообразить. Избранные статьи. С. 101.

<p>“обогащается” одним или несколькими параллельно идущими основными интервалами»<sup>82</sup> (пер. Ю. Холопова).</p>	<p>каком это слово применяется к игре на органе), когда <i>ряд</i> как бы сгущается с помощью одного или нескольких основных интервалов» (пер. Б. Скуратова)<sup>83</sup>.</p>
--	--

Фрагменты из другой статьи — «Алеа», — отрывки из которой были переведены в 1982 году М. А. Сапоновым, демонстрирует разнящиеся манеры изложения и отдельные характерные формулировки, которые в переводе Б. Скуратова порождают понятийную «непрозрачность», оказывающуюся серьезным препятствием к схватыванию и без того непросто изложенного Булезом смысла.

<p>«Начнем с того, что неуправляемая случайность – вещь забавная, но она быстро исчезает, настолько быстро, что обречена никогда не возобновляться. Поэтому мы бесспорно предпочитаем случайность естественную, не нуждающуюся для своей реализации в каких-либо</p>	<p>«Поначалу недосмотры бывают забавными, но им очень быстро подчиняются, и это происходит тем быстрее, чем больше причин не допускать в произведение методологию обновления. В таком случае мы отдаем бесспорное предпочтение недосмотрам естественным, ведь они не нуждаются в</p>
--	--

<sup>82</sup> Булез П. Антон Веберн (фрагмент) / Пер. Ю. Холопова. С. 7.

<sup>83</sup> Булез П. Антон фон Веберн / Пер. Б. Скуратова. С. 102.

<sup>84</sup> Булез П. Алеа (фрагмент) / Пер. М. Сапонова // Сапонов М. А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. С. 63.

специальных средствах» <sup>84</sup> .	инструментах, чтобы проявляться» <sup>85</sup> .
--	--

«В этих условиях творческое воображение не пытается вмешиваться в ход событий, иначе оно нарушило бы абсолютность композиционного развертывания внесением исходящей от человека ошибки в безупречно высчитанное целое» <sup>86</sup> .	«Что до воображения, то оно остерегается вмешиваться в протекание произведения: оно замутило бы абсолютный характер процесса развития, введя человеческие заблуждения в столь совершенным образом выведенную совокупность» <sup>87</sup> .
--	--

Таким образом, препятствия к пониманию текстов Булеза, насыщенных фактологическими, философско-эстетическими, терминологическими, лексическими, наконец, литературными и грамматическими сложностями, были не только не разрешены переводчиком сборника «Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи», но и усугублены, как бы актуальна ни была цель, вдохновившая переводчика на этот нелегкий труд. Приведенные примеры лишь наглядно доказывают, что было бы целесообразнее поручить выполнение этих переводов профессиональным музыковедам.

Особого внимания заслуживает найденная несколько лет назад рукопись перевода статьи «Стравинский остается»<sup>88</sup>, которая составляет своеобразную пару статье «Шёнберг мертв». Этот перевод не имеет

<sup>85</sup> Булез П. Алеа / Пер. Б. Скуратова // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. С. 107.

<sup>86</sup> Булез П. Алеа (фрагмент) / Пер. М. Сапонова. С. 63.

<sup>87</sup> Булез П. Алеа / Пер. Б. Скуратова. С. 108.

<sup>88</sup> Булез П. Стравинский живет / Пер. Г. Мокреевой. Рукопись [б. г.].

датировки, но, судя по всему, относится к концу 1960-х – началу 1970-х годов и проделан талантливым музыковедом с трагической судьбой Галиной Мокреевой, супругой киевского дирижера, известного интерпретатора Новой музыки (в частности, Стравинского) И. Блажкова. Г. Мокреева была одной из тех, кто нес тяжелое бремя апологетов современной, в частности западной, музыки в мрачные годы политической травли в СССР. Перевод статьи «Стравинский остается», помещенный автором данной работы в Приложение 1, выполнен с использованием материалов Г. Мокреевой.

### **Сборник «Записки подмастерья» и его структура**

Сборник «Записки подмастерья» (РА), как уже говорилось выше, представляет собой собрание статей Булеза, написанных с 1948 по 1962 год. Каждая из этих статей была опубликована ранее в одном из музыкальных изданий периодической печати, «Музыкальной энциклопедии» или в виде текстов, прилагаемых к пластинкам.

«Записки подмастерья» были выпущены парижским издательством «Seuil». Это издательство в 1935 году основали Жан Барде (Jean Bardet) и Поль Фламан (Paul Flamand). Первоначально их деятельность была направлена на развитие и распространение интеллектуальной и духовной литературы, однако спустя десять лет издательство расширило свою деятельность и включило в сферу своих интересов все виды и направления литературного творчества, что более полноценно отражало основную задачу издателей — публиковать произведения, которые помогают осмыслить то, что происходит в настоящий момент в мире — в жизни, в культуре, в искусстве, и вообразить себе, каким этот мир должен стать. Так, издательство начало выпускать книги французских и зарубежных авторов из области гуманитарного знания, исторической документалистики, точных наук, религиозных трудов, а в последние десятилетия — книги детективного жанра и иллюстрированные издания.

Успех издательства, значительное расширение которого началось в 1945 году, проявился в создании разнообразных рубрик — «ревью», «коллекций» — под грифом полиграфической компании «Seuil», в которых публиковались труды и сочинения, близкие по тематике. Особой популярностью пользовались рубрики, посвященные вопросам философии («L'ordre philosophique»), фрейдизму («Champ freudien»), истории («L'univers historique»), науки («Science ouverte») и литературе XX века («La librairie du XX siècle»). Рубрики объединяли совершенно разных авторов, ученых и литераторов. Среди них были Р. Барт, Ж. Женетт и многие другие. В 1956 году Жан Кэроль (Jean Cayrol) основал рубрику под названием «Ecrire» («Письмо»). Ее наследие включало публикации работ в двух ревью: «Tel Quel» («Такой, какой есть»), которое вел Филипп Соллерс, и «Change» («обмен», «перемена») Ж.-П. Файе. Эти два направления были тесно связаны с проблемами авангардного искусства и нередко содержали на своих страницах ожесточенные полемические сражения на соответствующую тематику.

Несколькими годами позднее вокруг Филиппа Соллерса образовалась группа единомышленников, в которую входили знаменитые философы-структуралисты — супруга Соллерса Ю. Кристева, Р. Барт, Ц. Тодоров, Ж. Женетт и некоторые другие. Своеобразным ответвлением деятельности издательства «Seuil» стала публикация литературно-художественного журнала под названием «Tel Quel», которая осуществлялась группой литераторов совместно с Соллерсом. Журнал был ориентирован на идейные установки авангардизма, постмодернизма и родственных течений в искусстве, а также на некоторые антибуржуазные идеи К. Маркса и Мао Цзедуна.

Сборник статей Булеза «Записки подмастерья», опубликованный издательством «Seuil» в 1966 году, вышел в коллекции «Tel Quel», так же как и ряд других книг Булеза, к которым относятся «Воля и случай: Беседы с

Селестен Дельеж»<sup>89</sup> 1975 года, «Ориентиры» (PR), изданные совместно с издательством «Bourgois» в 1981 году. Вышедшая в 1963 году в другом издательстве («Gallimard») книга «Мыслить музыку сегодня» (PMA) также имеет титул «Collection Tel».

Статьи, составившие книгу «Записки подмастерья», просмотрены и отредактированы П. Тевнен, имя которой непосредственно связано с А. Арто, одним из кумиров молодого Булеза. Заметим, что П. Тевнен была редактором собрания сочинений А. Арто, к личности которого мы еще вернемся в связи с изучением артистического окружения молодого Булеза.

«Записки подмастерья» — объемная книга, разделенная на четыре тематических раздела. Внутри каждого раздела статьи расположены в хронологическом порядке.

В первом разделе «О музыкальной эстетике» («En vue d'une esthétique musicale») представлены пять статей: «Время Иоганна Себастьяна Баха»<sup>90</sup>, «Современные поиски», «Ржавчина в кадилъницах», «Алеа» и «Звук и слово».

Второй раздел «О технике» («Pour une technologie») является самым объемным и охватывает шесть статей: «Предложения», «Стравинский остается» (или «Стравинский живет» в переводе Г. Мокреевой), «Возможности» (в переводе Р. Куницкой «Случайно...»), «Вблизи и поодаль», «На границе плодородных земель» и «Тенденции современной музыки».

Третий раздел «Некоторые заметки» («Quelques éclats») объединяет шесть небольших статей различного содержания – рецензии, аннотации к пластинкам и др. В этот раздел попали тексты «Берг: современные

---

<sup>89</sup> Boulez P. Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège.

<sup>90</sup> В переводе Б. Скуратова — «Воздействие Иоганна Себастьяна Баха» (Булез П. Ориентиры I. Вообразить. Избранные статьи. С. 65–82).

следствия», «Пути: Равель, Стравинский, Шёнберг», «Шёнберг мертв», «К вопросу о Sprechgesang», «Incipit», «О соединении — в трех заметках».

Четвертый раздел «Статьи для музыкальной энциклопедии» («Notices pour une encyclopédie musicale») включает ряд монографических статей («Барток», «Берг», «Дебюсси», «Шёнберг», «Веберн») и статей о музыкально-теоретических понятиях («Аккорд», «Хроматизм», «Конкретная (музыка)», «Контрапункт», «Серия»).

Знакомство с переводами работ Булеза на другие языки, прежде всего, на английский и немецкий, вызывает дополнительные вопросы, связанные с двумя моментами. Первый заключается в том, что подбор статей в разноязычных книгах с названием «Записки подмастерья» (см. RA, NA, WT) порой значительно отличается от французского оригинала. Другая сложность связана непосредственно с переводом: избранным переводчиком стилем, подачей нотных примеров, вольным обращением с метафорами Булеза и с трактовкой названий статей вплоть до риска искажения смысла. Рассмотрим на примерах, в чем это проявляется.

Опубликованные в 1968 году в Нью-Йорке «Записки подмастерья» на английском языке (NA) наиболее точно передают содержание французского оригинала книги. Перевод, выполненный Гербертом Вейнстоком (Herbert Weinstock) с французского на английский, в точности повторяет четыре раздела и воспроизводит все статьи оригинала, послесловие П. Тевнен и индекс статей с указанием выходных данных их первой публикации.

«Записки подмастерья», изданные в 1972 году на немецком языке в переводе Йозефа Хойслера (Josef Häusler, см. WT), буквально сформированы заново, настолько состав немецких «Записок подмастерья» далек от французского первоисточника. Во-первых, немецкая книга не делится на тематически однородные разделы. Во-вторых, она объединяет не только те статьи, которые вошли в «Записки подмастерья» на французском языке, но и ряд других текстов, которые впоследствии были опубликованы во французских «Ориентирах». Единственный принцип, который немецкими

издателями заимствован из французской публикации «Записок подмастерья», — расположение статей в хронологической последовательности. В целом, можно сказать, что в этой книге сделан акцент на работах, посвященных технике музыкальной композиции. Из статей, составивших раздел «О технике» во французской книге, в немецкое издание вошли все, кроме работы «Стравинский остается». Другие статьи немецких «Записок подмастерья» — «Алеа», «Звук и слово», «К вопросу о Sprechgesang», а также словарные статьи о музыкальных терминах и понятиях («Аккорд», «Хроматизм», «Контрапункт», «Конкретная музыка», «Серия»). Прочие статьи немецкого издания, как можно подумать, исходя из его оглавления, выбраны по другому принципу. Практически все эти работы — их по меньшей мере восемь — были опубликованы впервые не на французском, а на немецком языке, либо были прочитаны Булезом в виде лекций на немецком языке, записаны на пленку, расшифрованы позднее и переработаны для дальнейшей публикации. Иными словами, это ряд статей, которые «родились» на немецкой земле. Для примера рассмотрим историю создания некоторых из них.

Статья «Звук, слово, синтез» вышла на немецком языке в журнале «Melos» в октябре 1958 года. Несколькими месяцами раньше, в мае того же года она была опубликована с купюрами на французском языке в «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault» под названием «Звук и слово». В таком же виде она попала в «Записки подмастерья» 1966 года.

Статья «Соната, “что ты хочешь от меня”» впервые была опубликована на немецком языке в третьем выпуске издания «Darmstädter Beiträge zur neuen Musik» 1960 года (под названием «Über meine 3. Klaviersonate»)<sup>91</sup>. В 1963 году она была переведена на английский язык и

---

<sup>91</sup> Boulez P. Über meine 3. Klaviersonate // Die Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. 1960. Vol. III. S. 27–40.

издана в журнале «Perspectives of New Music». Лишь весной 1964 года статья увидела свет на французском языке.

Статья «Как работает музыкальный авангард» первоначально представляла собой лекцию об «Импровизации на Малларме», прочитанную Булезом в Страсбурге в 1961 году. Ее немецкий текст, записанный на кассету, был расшифрован и опубликован в октябре 1961 года в журнале «Melos». В 1981 году он был повторно отредактирован Булезом и помещен в книгу «Ориентиры» на французском языке под названием «Конструируя импровизацию».

Статью «Дисциплина и коммуникация» так же, как и предшествующую статью, составил лекционный текст, прочитанный в Дармштадте в 1961 году и против воли Булеза опубликованный под заголовком «Долой дисциплины» («Down With Disciplines») в начале 1964 года в журнале «Les Lettres Nouvelles».

Статьи «Эстетика и фетишизм» («L'esthétique et les fétiches») и «Вкус и функция» («Le gout et la fonction») — еще две лекции, прочитанные в Дармштадте в 1961 году, вторая из них была опубликована два года спустя в «Tel Quel». Текст «Поэзия — центр и отсутствие — музыка» («Poésie — centre et absence — musique») был прочитан в Донауэшингене в 1962 году и опубликован на немецком языке в 1963 году в журнале «Melos».

Таким образом, статьи, собранные французским изданием «Записки подмастерья», в немецком издании были дополнены связанными с Германией текстами Булеза, которые были созданы в тот же период, но не вошли во французскую книгу.

По-иному разъясняет причины перепланировки книги ее редактор и переводчик Й. Хойслер. По его словам, когда началась работа по подготовке немецкого издания «Записок подмастерья», на первых же обсуждениях, в которых принимали участие представители издательства, Булез и Хойслер, было решено переформировать сборник в соответствии с другими принципами. В результате в него вошли 1) статьи, в которых Булез

опирается на свои сочинения, что подразумевает изложение его основных эстетических взглядов и композиционно-технических предпочтений; 2) «рефлектирующие рассуждения начала 1960-х годов»<sup>92</sup>. Большинство работ о музыке других композиторов было запланировано опубликовать в следующем сборнике, который вскоре также увидел свет (АЕ).

Что же касается самих переводов, помещенных под обложкой «Записок подмастерья» на французском, немецком и английском языках, то следует отметить, что грамматические различия этих языков вызывают некоторые осложнения при выполнении переводов, а также при их чтении и сравнении. Однако первопричиной этих сложностей можно назвать литературный язык самого Булеза, который нередко прибегает к упрощенным фразам, неполным предложениям и конструкциям, характерным скорее для разговорной речи, чем для письменной. Отчасти это объясняется спецификой французской письменной речи, с другой стороны – обусловлено влиянием стиля Малларме. Трудностей добавляет его противоположная склонность, которая воплощается там, где предыдущая не проявляется: детальная конкретизация без обобщающих и поясняющих данных, ведущая к усложнению языковых конструкций.

Английский язык ставит переводчику свои условия. Его грамматическая система не позволяет склонять существительные, прилагательные и прочие части речи, которые в некоторых других языках склоняются, не допускает неполных предложений, преобразуя их в безличные полные и т. д. Поэтому, с одной стороны, английский язык не способен в полной мере передать оттенки смысла в словосочетаниях, выражающих отношения соподчинения между объектами, с другой стороны, нивелирует оттенки смысла, заложенные в неполных предложениях-восклицаниях, назывных предложениях и т. п. Нередко бывает трудно

---

<sup>92</sup> Häusler J. Vorbemerkung // Boulez P. WT. P. 8.

установить причинно-следственную связь в английских фразах, переведенных с французского.

Немецкий перевод, напротив, привносит ясность в текст Булеза. В нем обнаруживаются фразы, дополняющие и поясняющие его мысль, иными словами, отсутствующие во французском оригинале. Многие двусмысленные и многозначные реплики Булеза немецкие издатели (переводчик, редактор) даже заменяют на более понятные и прозрачные фразы. В частности, так обстоит дело даже с названиями некоторых работ Булеза. К примеру, статья, названная на французском языке «Возможно...» или «Случайно...» («Éventuellement...»), аналогично переведена на английский язык в нью-йоркском издании 1968 года («Eventually...»)<sup>93</sup>. В немецком издании 1972 года она помещена под однозначным названием «Возможности» («Möglichkeiten»), а в осуществленном в 1990-е годы новом английском переводе ее название не может вызывать разночтений («Possibly...»)<sup>94</sup>. Другая статья, буквально озаглавленная Булезом как «Современные последствия Берга» («Incidences actuelles de Berg»), подобным образом переведена и на английский язык («Present-day Encounters with Berg»), а в немецком издании названа «Недоразумения вокруг Берга» («Mißverständnisse um Berg»), что наиболее точно отражает содержание этого небольшого эссе. Тем не менее, возникает вопрос,

---

<sup>93</sup> Boulez P. Éventuellement... // RA. P. 147–182. Под аналогичным заглавием ее фрагмент, как уже упоминалось, был опубликован на русском языке (см.: Булез П. Случайно... (фрагмент) / Пер. Р. Куницкой // ).

<sup>94</sup> Boulez P. Möglichkeiten // WT. P. 22–52; сведения об оксфордском издании «Записок подмастерья» (Boulez P. Stocktakings from an Apprenticeship) приводятся по: Nattiez J.–J. Introduction. Cage and Boulez: a chapter of music history // Boulez P. — Cage J. Correspondence. P. 1–24. В приложении 1 к данной работе данная статья в переводе автора этих строк помещена под заголовком «Возможности». Подробнее о неоднозначности оригинального названия, его различных трактовок переводчиками на английский, немецкий и русский языки, а также об аргументации в пользу выбранного нами названия см. далее.

насколько следует ориентироваться на разъяснения, содержащиеся в немецком издании, но отсутствующие во французском оригинале, насколько точно они соответствуют тому, что стремился выразить Булез.

Ответ на этот вопрос, так же как на вопрос о причинах отбора статей для немецкого издания книги, дает Й. Хойслер<sup>95</sup>. Из его слов следует, что наибольшего доверия заслуживает именно немецкий перевод, поскольку в его подготовке принимал активное участие Булез, который, как пишет Хойслер, не жалел времени на разъяснения неоднозначных фрагментов своих ранних текстов. Как следствие, можно с уверенностью сказать, что переводы Хойслера с французского языка на немецкий оказались более ясными, более полными (некоторые статьи даже содержат небольшие расширения) и более доступными для понимания, чем в оригинальном изложении. Кроме авторизации Булезом немецкого издания, ставшей результатом кропотливой совместной работы, в нем были исправлены многочисленные опечатки в тексте и ошибки в нотных примерах, допущенные при публикации французских «Записок подмастерья»<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Häusler J. Vorbemerkung // WT. P. 9.

<sup>96</sup> К этому следует с сожалением добавить, что значительная часть этих опечаток перешла в нью-йоркское издание 1968 года (Boulez P. NA) и была дополнена еще рядом досадных ошибок.

# ГЛАВА 1. БУЛЕЗ И ДРУГИЕ: МЕЖДУ ОТТОРЖЕНИЕМ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬЮ

## 1.1 Начало пути

Первая статья Булеза «Предложения» была опубликована в 1948 году. К этому времени он уже завершил обучение в классе гармонии Оливье Мессиана в Парижской консерватории, а также занятия с Рене Лейбовицем, у которого постигал основы серийной техники. К 1948 году Булез является автором уже более десятка разнообразных сочинений. Если его первые опыты, такие как фортепианные «Ноктюрн», «Прелюдия, Токката и Скерцо», «Три псалмодии», «Тема и вариации» для левой руки (все — середины 1940-х годов), оставшиеся неопубликованными, были во многом не самостоятельны и родились под воздействием музыки эпохи позднего романтизма и атональных сочинений Шёнберга, то последовавшие непосредственно за этим произведения явились выражением индивидуального творческого стиля. Выйдя из класса Мессиана, где, по словам Булеза, он научился «анализировать партитуру, делать выводы из процесса сочинения»<sup>1</sup>, в том числе сочинений авторов начала XX века, считавшихся на тот момент «композиторами трудными, недоступными пониманию»<sup>2</sup>, молодой Булез за три года от периода ученичества до публикации первой статьи в 1948 году создал практически весь свод сочинений, который теперь составляет корпус работ Булеза раннего периода<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Булез П. Неутомимый новатор: [Беседа] / Вел Р. Ленци, пер. И. Сорокиной // Музыкальная жизнь. 2001. № 8. С. 39.

<sup>2</sup> Там же. С. 38.

<sup>3</sup> Среди этих сочинений — «Двенадцать нотаций» 1945 года, год спустя инструментованные для камерного ансамбля («Одиннадцать нотаций», 1946), Первая (1946) и Вторая (1948) сонаты для фортепиано, Сонатина для флейты и фортепиано (1946), кантата «Свадебный лик» (сопрано, альт, волны Мартено, фортепиано и ударные; 1946), Струнный квартет (1946), позднее переработанный в «Книгу для квартета» (1949),

Большинство этих сочинений стали результатом первых проб в знаменитой булезовской манере рекомпозиции — первыми версиями «прорастающих через десятилетия» произведений, первым этапом пролиферации<sup>4</sup>, как называл это Булез.

## 1.2 Внемузыкальные впечатления

Формирование и кристаллизация художественных взглядов в современном музыкальном мире у Булеза происходили чрезвычайно быстро, чему способствовали счастливые обстоятельства. Судьба сводила его с выдающимися личностями и новаторами своего времени, в общении с которыми Булез находил подтверждение своим интуитивным догадкам и объяснение своему восприятию действительности. Помимо бесценного опыта занятий с Мессианом и удивительно своевременных уроков с Лейбовицем, к счастливым обстоятельствам подобного рода следует отнести работу Булеза в Театре «Мариньи» и его сотрудничество с одной из ярких театральных трупп Франции того времени «Компанией Мадлен Рено – Жана-Луи Барро».

В 1945 году Булез работал в театре «Фоли Бержер» исполнителем на волнах Мартено, где состоялась его первая встреча с антрепренерами будущей «Компании...». Кроме того, в годы учебы в Парижской консерватории Булезу довелось заниматься с супругой А. Онеггера — пианисткой и знаменитым педагогом по гармонии и контрапункту Андре Ворабур. Именно Онеггеру Булез обязан рекомендацией, по которой его

---

«Концертная симфония» (1947, позже утеряна), музыка к радиопостановке «Солнце вод» для сопрано и оркестра (1948).

<sup>4</sup> Пролиферация – термин из области биологии, обозначающий разрастание ткани животного или растения путем новообразования клеток. О принципе пролиферации у Булеза писали Н. А. Петрусёва (Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002. С. 144), А. В. Макина (Макина А. В. Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиа́н, П. Булез: дис. ... кандидата искусствоведения. С. 198). В данной работе значение пролиферации для музыкально-теоретической концепции Булеза будет рассмотрено далее.

приняли на должность музыкального директора в «Компанию...». Ее открытие состоялось в 1946 году, и с тех пор в обязанности Булеза входило музыкальное оформление спектаклей.

Сотрудничество с «Компанией...» продолжалось около двадцати лет. «Компания...», в свою очередь, оказывала Булезу посильную поддержку. Ряд его музыкально-критических статей был опубликован в периодическом издании, выпускаемом «Компанией...», в «Тетрадах Компании Мадлен Рено — Жана-Луи Барро». Среди них – статья «Звук и слово», отчасти навеянная насущными проблемами сценической речи в современном театре, и «Вблизи и поодаль». При участии «Компании...» в 1954 году Булез открыл серию концертных программ «Домен мюзикаль», целью которых было исполнение и распространение музыки, прежде всего, XX столетия. Помимо этого, в концертах «Домен мюзикаль» исполнялась музыка к спектаклям театральной «Компании...». Этот проект, начатый двадцатидевятилетним Булезом совместно с П. Сувчинским и Г. Шерхеном, оказался одним из главных детищ его творческой жизни и первым громким успехом. В 1967 году Булез передал «Домен мюзикаль» в руки своего друга Ж. Ами.

Проникновение в сферу театральной жизни оставило неизгладимый след в мировосприятии Булеза. Работа в «Компании...» способствовала расширению общекультурной эрудиции и искусствоведческого кругозора Булеза, а также повлияла на его композиторское творчество, особенно на отношение к словесному тексту и его роли в вокальной музыке, к манере вокализации. Во многом образцовыми и актуальными для современной стадии развития искусства Булезу показались принципы и нововведения знаменитого актера, режиссера и теоретика театра начала XX века Антонена Арто, идеи которого развивала в своих постановках и «Компания...». Взгляды Арто и Барро в значительной степени определили направленность музыкального мышления Булеза в ранний период (1940–1950-е годы) и сыграли роль эстетического фона в процессе поиска индивидуальной манеры вербальногомыслеизъяснения Булеза.

### 1.2.1 Антонен Арто

Антонен Арто (1896–1948), поэт, драматург, актер, режиссер, автор теории так называемого «театра жестокости», является знаковой фигурой в истории театра XX века. Период наиболее активной творческой деятельности Арто приходится на 1920–1930-е годы. В то время его новаторские идеи нашли немногочисленных поклонников и едва ли изменили существующую ситуацию в театральной жизни Парижа. К 1960-м годам число последователей Арто возросло, театральные критики сменили гнев на милость, и Арто был объявлен «одной из центральных фигур театрального искусства <...> столетия, определившей в значительной степени целое направление в теории и практике современного театра»<sup>5</sup>.

Свой творческий путь Антонен Арто начал в 1921 году. С первых лет в театре Арто поражал сверстников и учителей неистовым стремлением потрясти зрителя своей игрой, расшевелить его чувства, захватить все его внимание. Арто считал, что современный театр, а вместе с ним и культура в целом, гибнет, так как находится в одной из самых тяжелых стадий зависимости от слова, текста и воли драматурга, от сковывающих формальностей и академизма. Арто констатировал, что театр в «застывшей позе» приверженности традициям, в своем конформизме с принятыми нормами перестал трогать зрителя, перестал быть ему необходимым. Поэтому своей первейшей задачей Арто видел создание такого типа театра, в котором возродилось бы некогда присущее ему свойство максимального психо-эмоционального воздействия. По его мнению, зритель должен ощущать себя полноправным участником театрального действия, настолько глубоко и всеобъемлюще должно быть его впечатление от спектакля. Арто был уверен, что на место театра «описательного» и «психологического» должен прийти театр «метафизический». Он видел необходимость в театре,

---

<sup>5</sup> Проскурникова Т. Б. Антонен Арто — теоретик «театра жестокости» // Современное западное искусство. XX век. Проблемы и тенденции / Отв. ред. Б. И. Зингерман. М., 1982. С. 185.

который пробуждал бы нервы и сердца зрителей, в «театре, который действует»<sup>6</sup>, который бы отказался от конформизма.

Для достижения своих целей Арто предлагал привнести на театральную сцену «жестокость». Понятие «жестокости» у Арто пронизывает его работы о театре, проходит через все идеи и рассуждения, постановки и выступления. Для Арто «жестокость» — это «неукоснительность, неумолимое следование принятому решению, абсолютная необратимая решимость»<sup>7</sup>. «Я употребляю слово “жестокость”, — писал Арто, — в смысле жизненной жажды, космической суровости и неумолимой необходимости, в гностическом смысле жизненного водоворота, пожирающего сумерки, в смысле той муки, без неотвратимой неизбежности которой жизнь не могла бы осуществляться»<sup>8</sup>. «Творение, да и сама жизнь определимы лишь посредством некоей суровости, а, стало быть, и изначальной жестокости <...>. Усилие — это жестокость, существование посредством такого усилия — это жестокость»<sup>9</sup>. «Жестокость» у Арто призвана «безжалостно раскрыть перед публикой мифы, окружающие человеческое существование»<sup>10</sup>. Таким образом, театр, по мнению Арто, должен приводить зрителя в ужас, должен вызывать у него чувства раздражения и отвращения, поскольку они проникают в самую глубь души и никогда не оставят его равнодушным.

Арто отдавал предпочтение восточному театру — японскому, балийскому, так как полагал, что в его эстетике кроются ресурсы, необходимые для развития западного театрального искусства. Образ истинного актера он видел в японском театре, актер которого, по его словам, «доводит до пароксизма развитие всех своих физических и психических

---

<sup>6</sup> Арто А. Письма о языке // Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима / пер. с франц. комм. С. А. Исаева. М., 1993. С. 125.

<sup>7</sup> Проскурникова Т. Б. Цит. соч. С. 196.

<sup>8</sup> Арто А. Письма о жестокости // Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима. С. 111.

<sup>9</sup> Там же. С. 112.

<sup>10</sup> Проскурникова Т. Б. Цит. соч. С. 199.

возможностей»<sup>11</sup>. Арто, ставя во много раз выше пластическую образность восточной культуры над западной культурой театра и ее господством слова, считал, что восточный театр сумел сохранить древние ценности подлинной театральной эстетики. И если французские теоретики и практики театра начала XX века полагали, что «великий театр — это прежде всего прекрасный язык», и, как сказал Ж. Жироду, «француз верит слову и не верит декорациям»<sup>12</sup>, то Арто проповедовал, что «в театре, как, впрочем, и повсюду, ясные идеи — это мертвые и завершенные»<sup>13</sup>, и «сцена — это физическое и конкретное место, которое требует заполнения, и что сцену эту можно заставить говорить собственным конкретным языком»<sup>14</sup>. Арто настоятельно призывает браться за вечные темы и отстраняться от низменного и бытового во имя жизненной истины.

Как все составляющие театрального действия, музыка и музыкальные инструменты должны использоваться «функционально», так как они «образуют часть общего оформления»<sup>15</sup>. Желая максимально глубоко и пронзительно воздействовать на зрителя, Арто призывает «и в звуковом плане искать абсолютно непривычные свойства звука и его вибраций; эти свойства, которыми не обладают современные музыкальные инструменты, побуждают обращаться к употреблению старинных и забытых инструментов или же создавать новые. Они заставляют также искать вне сферы музыки такие инструменты и аппараты, которые благодаря применению специальных сплавов и заново открытых сочетаний металлов способны освоить новый диапазон звучания и добиться невыносимых, пронзительных звуков и шумов»<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> Там же. С. 188.

<sup>12</sup> Там же. С. 204.

<sup>13</sup> Арто А. Режиссура и метафизика // Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима. С. 42.

<sup>14</sup> Там же. С. 38.

<sup>15</sup> Арто А. Театр жестокости (Первый манифест) // Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима. С. 103.

<sup>16</sup> Там же. С. 103.

Созвучность идей Арто тем мыслям, которые беспокоили молодого Булеза во многом очевидна. Идея «жестокости» в понимании Арто оказала влияние на литературный язык Булеза, который отличает прямота высказывания, непримиримость к поверхностности и застылости идей, поражающая резкость эпитетов и метафор, специфическая угловатость выражений. В текстах Булеза звучит мощный призыв к поиску жизнеспособных форм творчества и категоричный отказ от бесперспективных и бесплодных действий. Наиболее сильные по экспрессии выражения Булеза, такие, например, как «стерильность», «арифметическая мастурбация» выходят за рамки общепринятого языка критической литературы.

Увлеченность Арто восточной музыкально-театральной культурой оказалась также близка Булезу. О ресурсах, которых не хватает европейскому миропониманию, музыкальному искусству, наконец, чувству времени и ритма в XX столетии, Булез неоднократно упоминал в своих работах.

Интерес к новым тембрам, к необычным комбинациям музыкальных инструментов, о которых писал Арто, проявился и в творчестве Булеза. За примерами можно обратиться к партитурам «Молотка без мастера» или «Полифонии X». Рассматривая тембр как параметр звука, Булез осуществил попытку подвергнуть инструментальный состав «Полифонии X» сериализации, краткое описание которой поместил в статье «Возможности» (об этом см. в пятой главе данной работы).

Безусловно, эстетика театрального творчества Арто была не единственным и, вероятно, не главным источником булезовских музыкально-теоретических воззрений. Вместе с тем ее созвучность идеям молодого Булеза трудно отрицать.

### **1.2.2 Жан-Луи Барро**

Актер, драматург, режиссер Жан-Луи Барро (1910–1994) был одним из сподвижников Арто, его учеником, партнером по сцене и преемником его

идей. Один из главных уроков, усвоенных при работе с Арто, был связан с произнесением словесного текста, с отработкой особой дикции и интонации. Арто, как писал Барро, «говорил голосом своих нервов» и научил его тому, что «дикция в театре — искусство перемещать голос»<sup>17</sup>, подчеркивая тем самым приоритет чувств и эмоций над смыслом произносимых слов, который может даже противоречить эмоциям. «Другой ключ, полученный от Арто: чувство жестокости, — писал Барро. — В той мере, в какой его понял я. Жестокость — это жизнь. Не вкус к жестокости, а констатация факта <...>. Основной закон природы — закон агрессивности. Это закон созидательный: нападать, чтобы продвигаться вперед»<sup>18</sup>.

Арто видел и признавал в Барро своего продолжателя, положительно отзывался о его актерских и режиссерских работах, а Барро гордился, что его Учитель понимает его идеи. В докладе, прочитанном Арто в 1930-е годы в Мексике, были строки о театральной работе Барро: «Этот театр в пространстве – театр более чем социальный. Это театр человеческого бунта, не приемлющий закона Судьбы; это театр, наполненный криками, но не страха, а бешенства, и более чем бешенства — чувства бесценности жизни»<sup>19</sup>. К этому призывал и Арто, и Барро.

В 1946 году после проведения определенных административных реформ в парижском театре «Комеди Франсэз», в котором много лет проработал Барро и его супруга Мадлен Рено, актерам труппы было предоставлено право покинуть театр. Через несколько недель после этого Барро собирает свою труппу и открывает «Компанию Мадлен Рено — Жана-Луи Барро», которая заключила контракт на право играть в «Театре Мариньи». В это же время Онеггер и рекомендовал молодого Булеза для работы в «Компании...». Труппа, к работе с которой он приступил, имела весьма четкие представления о своих целях и задачах. Как писал Барро, «если

---

<sup>17</sup> Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего / пер. с франц. Л. Завьяловой. М., 1979. С. 151.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же.

Антонен Арто решил перенести театр в свою жизнь не жульничая, то <...> мы хотели перенести нашу жизнь в театр, — тоже не жульничая»<sup>20</sup>. Определяя для своего театра масштабную цель «создать интернациональный театр, секцию французского языка»<sup>21</sup>, Барро считал необходимым выстроить репертуар на чередовании разных спектаклей, ставя произведения классиков — и их место бы заняло двадцать пять процентов репертуара, — и современных авторов — остальные семьдесят пять процентов, причем пятьдесят процентов должны составлять ранее не ставившиеся пьесы. Ведущее значение Барро уделял поискам нового при постановке спектаклей.

Булез, занимая в «Компании...» должность музыкального директора, полностью озвучил для нее не такое уж большое количество постановок. Удивительно, что при такой «современной» направленности театра Булезу довелось написать музыку к произведению классического репертуара — к трагедии Эсхила «Орестея» (1955). Другой театральной работой Булеза стала музыка к постановке «Так говорил Заратустра» по Ф. Ницше, осуществленной уже позднее, в 1974 году.

В силу обстоятельств, по причине собственной заинтересованности или ввиду счастливого совпадения личных взглядов Булез вошел в узкий круг духовно близких Антонену Арто артистов. Читая работы Арто, Барро и Булеза, сравнения и параллели напрашиваются сами собой: они буквально говорили на одном языке и выражали свои мысли при помощи одних и тех же слов, они опирались на схожие эстетические ориентиры. Ощущение жестокости, к которой призывал Арто, было очень близко темпераменту Булеза. В его ранних работах о музыке трудно встретить «реверансы» и «расшаркивания». Булезовская жадность к исследуемому им объекту, раздражающая и отталкивающая сила отрицательного воздействия многих его юношеских оценок – во всем этом отчетливо слышится голос Арто и чувствуется его бескомпромиссное стремление к той истине, которую искал

---

<sup>20</sup> Там же. С. 201.

<sup>21</sup> Там же. С. 201.

он и его ученики. В качестве подтверждения приведем заключительные строки статьи Булеза «Предложения», в которых он ссылается на Арто как на провозвестника нового искусства и нового восприятия искусства: «Я полагаю, что музыка должна быть коллективным переживанием очень высокого накала и своего рода коллективным гипнозом — причем и то и другое максимально реальным образом — в соответствии с наставлениями А. Арто, и не в смысле простой этнографической реконструкции более или менее далеких от нас цивилизаций. Но и в этой сфере я испытываю отвращение к словесным толкованиям того, что называют эстетической проблемой» (14)<sup>22</sup>. Сравним эти строки с несколькими высказываниями Арто.

Следует отметить, что стремление Арто при постановке собственной пьесы «Ченчи» задействовать такое музыкально-шумовое оформление (вместе с Р. Дезормьером, автором музыки), при котором «звуковая партитура спектакля была не только непривычной, но раздражающей, едва переносимой, дабы публика никак не смогла уклониться от соучастия в представлении»<sup>23</sup>. В этом стремлении слились воедино желание вовлечь зрителей в процесс «созидания» спектакля, вызвав чувство сопричастности и коллективного участия в происходящем, с задачей довести зрителя до некоего истерического состояния, проводя его через страх и ужас, раздражение и отвращение. Кроме того, нередко на страницах работ Арто возникают сравнения театра и его воздействия на чувственный мир человека с магией, мистерией. Еще в 1921 году наставник Арто Ш. Дюллен, с восторгом отзываясь о его игре, замечал, что она вызывает у него ассоциации с «забытой мистикой театральных постановок»<sup>24</sup>. В своей книге «Театр и его двойник» Арто подчеркивает, что театр так же, как алхимический символ, — это мираж, что «театр что-то значит лишь благодаря магической, жестокой

---

<sup>22</sup> Цифры в скобках, выделенные курсивом, обозначают ссылку на страницу второго тома данной работы, в котором помещены переводы цитируемых статей Булеза.

<sup>23</sup> Проскурникова Т. Б. Антонен Арто — теоретик «театра жестокости». С. 198.

<sup>24</sup> Там же. С. 187.

связи с реальностью», а в рецензии на спектакль Барро «Вокруг матери» (1935) по роману У. Фолкнера «Когда я лежу, умирая» Арто, прежде всего, отмечает магическую силу спектакля, которую Барро «впустил» своей игрой и которую Арто уподобляет «заклинаниям чернокожих колдунов»<sup>25</sup>.

Отношение Арто к театру как к магическому действию и уподобление завершенности и однозначности идей их мертвенности, бесперспективности, а значит и бесполезности, оказало влияние на Булеза. Неслучайны его заявления об «отвращении к словесным толкованиям». Как видно, отголоски идей Арто и Барро часто встречаются в текстах Булеза, хотя первоисточник своих идей он не раскрывает.

### 1.3 Музыкальные предшественники и современники

Основными представителями музыкального искусства, которые интересовали Булеза в молодые годы, являются, прежде всего, его учителя — Рене Лейбовиц, открывший ему мир серийной техники, и Оливье Мессиаан, с которым он занимался музыкальным анализом. Вслед за ними Булез размышляет над историческим значением других композиторов начала XX века (Стравинский, композиторы нововенской школы, Барток, Жоливе, Дебюсси, Равель)<sup>26</sup>, а также поднимает вопрос о роли И. С. Баха в контексте своего времени. Предлагаемая далее галерея портретов музыкальных предшественников и современников Булеза в зеркале его музыкально-теоретических работ выстроена не в хронологическом порядке, а в последовательности, раскрывающей постепенное накопление новаторских, перспективных (в понимании Булеза) композиционных приемов в музыке. В частности, И. С. Бах прикреплен в этой галерее к композиторам нововенской школы, так как его значение раскрывается в сравнительном анализе с

---

<sup>25</sup> Арто А. Два замечания // Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима. С. 154.

<sup>26</sup> Краткую оценку роли перечисленных композиторов в музыкально-теоретической концепции Булеза можно найти в первой и четвертой главах книги Н. А. Петрусёвой (Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002).

фигурами Шёнберга, Берга и Веберна. Другая причина нехронологического расположения фигур в нашем списке связана со схожестью технических приемов и — порой шире — творческих интересов композиторов. Наконец, автором данной работы предпринята попытка учесть и порядок, в котором сам Булез обращался к тем или иным приемам в своем композиторском творчестве. Изучение ранних статей Булеза позволяет сделать вывод о большей заинтересованности темами, затронутыми им в процессе учебы (проблемами канонической техники, ритмическим анализом и т.п.). Только в 1950-е годы на первый план постепенно выходит проблема соотношения мобильного и стабильного в композиции. В связи с вышесказанным обзор начинается с музыкантов, в чьем творчестве Булез видел лишь зачатки будущих открытий на фоне доминирующей приверженности традициям.

### 1.3.1 Рене Лейбовиц

Рене Лейбовиц (1913–1972) в текстах Булеза подвергается наибольшей критике. Уже в 1945 году «между Лейбовицем и Булезом возникла дискуссия, которая не завершилась и со смертью Лейбовица. Главная тема дискуссии: различная роль ритма в организации звукового материала»<sup>27</sup>. Как пишет Булез в 1948 году в статье «Предложения», «критикуя “Технику моего музыкального языка” Мессиана, Лейбовиц заявил, что отделить ритм от полифонии невозможно» (4). Удивляясь явно ошибочной, на его взгляд, позиции, Булез утверждает, что «отделить ритм от полифонии»<sup>28</sup> можно и даже необходимо для того, чтобы провести полноценный анализ композиционной структуры. Более того, Булез абсолютно не приемлет тот способ анализа ритмики, который предлагает

<sup>27</sup> Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002. С. 246.

<sup>28</sup> Термин «полифония» и Лейбовиц, и Булез понимают как многоголосную фактуру, образующуюся в результате «наложения двух или более вокальных или инструментальных голосов, при котором одновременно возникает развертывание как горизонтальное (контрапункт), так и вертикальное (гармония)» (Encyclopédie de la Musique. Tome III. Paris, 1961. P. 463).

Лейбовиц: ссылаясь, в частности, на сделанный Лейбовицем анализ ритма танго из концертной арии Берга «Вино», Булез поражается, насколько нелепо трактует этот ритм его учитель.

Вероятнее всего, в своей критике Булез опирался на книгу Лейбовица «Шёнберг и его школа», изданную в 1947 году в Париже. Приведем известную цитату. «Я хотел бы особенно подчеркнуть, — пишет Лейбовиц, — что подлинная полифоническая традиция не допускает *представления о ритме ради самого ритма* [курсив Лейбовица. — Н. Р.]. Ритм — это просто элемент, который спонтанно производится горизонтальными и вертикальными звуковыми формами, поскольку он артикулирует развертывание этих форм таким образом, что музыкальная речь без него не была бы возможна. В этом смысле “чисто ритмические” эксперименты некоторых современных композиторов (я имею в виду, прежде всего, Стравинского) кажутся мне не только ошибочными, но и полностью бессмысленными, потому что у них нет “чистого ритма” (это ритм волей-неволей оперирует мелодическими и гармоническими элементами), у них есть лишь громадное оскудение полифонии как таковой»<sup>29</sup>. Позиция Лейбовица совершенно очевидна: ему чужды эксперименты, направленные в сторону автономизации ритма, а пример Стравинского (по-видимому, имеется в виду шаг, который был сделан, в частности, в «Весне священной» в сторону от европейской классической вокально-стиховой подосновы музыкальной интонации) он считает самым показательным доказательством бесполезности подобных экспериментов.

Каким образом анализирует ритмику сам Лейбовиц? В подтверждение своих слов о невозможности разделения ритма и полифонии Лейбовиц приводит пример из Пьесы для фортепиано Шёнберга op. 33a (см. рис. 1). «Предельная ясность» этого примера призвана обнажить сущность композиции, заключающуюся в том, что «тщательно сбалансированное наложение ритмов создает чрезвычайно богатую полифоническую ритмику.

---

<sup>29</sup> Leibowitz R. Schoenberg and His School. New York, 1949. P. 274.

В этом смысле термин “полиритм”, — пишет Лейбовиц, — кажется мне неуместным, так как одно из обязательных условий полифонического богатства и разнообразия заключается как раз в том, чтобы ритм передавал те свойства, которые являются неотъемлемыми свойствами других элементов подобной музыкальной речи (discourse)<sup>30</sup>.



Рис. 1

В приведенном фрагменте Лейбовиц выделяет три голоса (в соответствии с направлением штилей). Ритм каждого из них он анализирует отдельно, придерживаясь двух основных критериев — соотношения ритмического рисунка со стихотворными стопами (в продолжение аналитических традиций Шёнберга) и с долями в такте. В данном примере пять звуков верхнего голоса образуют ритм, подобный «спондею, продолженному молосской стопой»<sup>31</sup> (двухсложная стопа спондея плюс трехсложная молосская: — — , — — —). Повторяющуюся ритмическую формулу среднего голоса составляет ритм дактиля с дополнительной слабой долей в конце (— ◡ ◡ и ◡), или трохей со слабым окончанием (— ◡ и ◡ ◡). Во втором такте структура этого мотива варьируется. Нижний голос содержит повторяющиеся ямбические формулы (◡ —). Полифоническое богатство и разнообразие Лейбовиц, как следует из его рассуждений, видит в способе размещения контрастных ритмов в предустановленной метрической сетке.

<sup>30</sup> Ibid. P. 276.

<sup>31</sup> Ibid.

При размере  $3/4$  два одинаковых по строению мотива среднего голоса в первом такте попадают в различные метрические условия, и лишь во втором такте возникает точный повтор начального мотива. Протянутые звуки верхнего голоса также меняют свое метрическое положение в первом такте, тогда как во втором такте меняется сама метрическая ситуация:  $3/4$  уступает место  $9/8$ . Мотивы нижнего голоса в первом такте занимают различные позиции: первый мотив полностью безударный, так как звучит на слабом времени, второй мотив акцентирован, поскольку его более долгая длительность (восьмая) совпадает с третьей долей такта. Во втором такте при каждом появлении ударный элемент ямбического ритма вновь попадает на разные метрические доли: сперва на вторую слабую долю, затем на третью слабую долю.

Ритмический анализ данного фрагмента, выполненный Лейбовицем, приводит к мысли о том, что его исследовательский метод скорее *зрительный*, нежели *слуховой*, так как осуществленная им структуризация более очевидна на глаз при просмотре нотного текста, чем на слух при прослушивании пьесы Шёнберга. В последнем случае создается, прежде всего, впечатление о единой ритмической линии из равных длительностей, рождаемое комплементарными ритмическими рисунками фактурных голосов. Кроме того, реальный ритмический рисунок примера не свидетельствует сам по себе о метре  $3/4$ . Тот факт, что перед рассматриваемым фрагментом в нотах стоит пауза с фермой, исключает всякую инерцию трехдольной пульсации четвертями, на которую опирается Лейбовиц (кроме того, согласно авторской записи, тактовый размер равен  $5/4$ ). В действительности, слышится метр  $6/8$ . Возможно, его нужно понимать как гемиолу, то есть как метрический контрапункт подразумеваемому размеру  $3/4$ , однако это может относиться только к исполнительской интерпретации, а не к реальности звучащего текста самого по себе.

Композиционная работа Шёнберга, которую раскрыл Лейбовиц своим анализом, оказалась если не предкомпозиционным этапом, то некоей

серединной, достаточно детальной, педантично просчитанной стадией композиторской работы, перекрытой, в конечном счете, ее гораздо более простым итогом — примером фактуры в традициях фортепианных фигураций Шумана. Впрочем, анализ Лейбовица не столь значительно отличается от методов Булеза: в дальнейшем у нас будет возможность не раз столкнуться с подобной, весьма бездушной умозрительностью, проявляющейся, к примеру, в понимании метрической диспозиции внутри графического такта.

Вернемся к фрагменту книги Лейбовица, в котором он анализирует ритм танго из концертной арии Берга «Вино». Вкратце пересказывая историю создания этого сочинения и схематично обрисовывая его форму, Лейбовиц приводит два конкретных примера, способных, по его мнению, продемонстрировать «некоторые принципы архитектурной экономии в «Вине»»<sup>32</sup>. На двух строках первого примера воспроизводятся два полных проведения двенадцатитонового ряда, использованного в арии. Второй пример — тот самый ритм танго, о котором вспоминает Булез (см. рис. 2). «Второй пример показывает нам, как тщательно и тонко создается разнообразие и сплоченность его форм; наставление Шёнберга направило его внимание – и необратимо – в сторону такой композиторской позиции, которая в данном фрагменте привела к изобретению новых ритмических возможностей. Это – начало танго, ритм которого сконструирован очень искусно. Правая рука делит этот ритм на метрические фигуры по  $3/16+3/16+2/16$ , между тем как в левой руке эти же фигуры представлены в обратном порядке:  $2/16+3/16+3/16$ . Так, две формы в одно и то же время заключают в себе великое разнообразие и совершеннейшее единство»<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Ibid. P. 162.

<sup>33</sup> Ibid. P. 163.



Рис. 2

Чем же для нас примечательна трактовка Лейбовица этого примера Берга? Прежде всего, принципиальным сходством с предшествующим примером: очевидна такая же в комплементарно-ритмическом отношении линия из равных длительностей. Метод анализа Лейбовица в данном случае схож с предыдущим примером в силу своей умозрительности и вновь — «зримости». С другой стороны, стремление Лейбовица увидеть в аperiodической на первый взгляд ритмической структуре законы симметрии заставляет проводить параллели с аналитическими методами Булеза. Иными словами, анализируя данный фрагмент, Лейбовиц не применяет никакого специфического метода, который Булез мог бы расценить как «диכוвинный». Основная особенность заключается лишь в том, что Лейбовиц ограничивается подсчетом длины субмотивов, то есть не разобщает звуковое целое на субпараметровые слои, а Булез впоследствии автономизирует параметры.

Развернув полемику с Лейбовицем, которая будет продолжена в последующие годы на страницах различных текстов, Булез переходит к другим композиторам, внесшим вклад в развитие ритмики XX столетия. В статье «Предложения» (1948) одним из первых Булез называет Белу Бартока (1881–1945).

### 1.3.2 Бела Барток

Имя Бартока не часто встречается в музыкально-критическом и музыкально-теоретическом наследии Булеза. В основном, он упоминается благодаря употреблению ритмов, далеких от классико-

романтической метрической системы — ритмов нерегулярных, с многочисленными синкопами, нарушающими привычную метрическую экстраполяцию. Помимо фрагмента в статье «Предложения», Булез посвящает Бартоку отдельную статью, написанную для «Музыкальной энциклопедии» и переизданную позднее в «Записках подмастерья»<sup>34</sup>, а также небольшое исследование о «Музыке для струнных, ударных и челесты» в «Ориентирах»<sup>35</sup>. Другие работы так или иначе связанные с именем этого композитора относятся к более позднему периоду.

Характеризуя музыку Бартока, Булез наряду с использованием нечетных ритмов отмечает приверженность Бартока традиции, сравнительную простоту его языка, которая, по-видимому, для Булеза равнозначна его «несовременности». Тем не менее, он упоминает ряд сочинений Бартока, в которых находит последовательное использование выше указанных новаторских ритмических приемов. Таковыми являются его квартеты, Соната для двух фортепиано и ударных (1937), Музыка для струнных, ударных и челесты (1936). Эти произведения, по мнению Булеза, представляют собой «сердцевину творческого мира Бартока»<sup>36</sup>, в них Барток обретает «полностью индивидуальный стиль»<sup>37</sup>, который «представляет собой баланс между фольклором и профессиональным искусством, между диатонизмом и хроматизмом»<sup>38</sup>. А «Музыка для струнных, ударных и челесты», ритмика которого «строится на постоянных флуктуациях, чередованиях четных метров и нечетных, подчиняющихся доле с точкой»<sup>39</sup>, названа Булезом также величайшим достижением в области инструментализма.

---

<sup>34</sup> Boulez P. Bartok // Encyclopédie de la Musique. Tome I; см. также: Boulez P. RA. P. 299–305.

<sup>35</sup> Boulez P. Bartók: Music for strings, percussion and celesta // Boulez P. O. P. 346–348.

<sup>36</sup> Boulez P. Bartok // RA. P. 302.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002. С. 47.

<sup>39</sup> Ibid.

### 1.3.3 Морис Равель

Творчество Мориса Равеля (1875–1937) не представляет особого интереса для Булеза в 1940-1950-е годы. Тем не менее, в одной из своих статей («Пути: Равель, Стравинский, Шёнберг») он дает ему краткую характеристику.

Если Барток использует преимущественно необычные ритмические структуры, то специфику языка Равеля Булез, напротив, сводит к звуковысотным тонкостям и гармонической красочности, не считая Равеля новатором. Он, как полагает Булез, совершенно очевидно следовал традициям и проторенному пути своим учителей — Габриэля Форе и Эммануэля Шабрие. Равелю передалось их представление о полифонии, типичное для композиторов-романтиков и связанное с комбинированной фактурой, сочетающей гомофонно-гармонический склад с имитационной разработкой. Такой вид полифонического письма Булез перспективным не считал, предпочитая более строгую имитационность.

В связи с тем, что Равель является продолжателем традиции гармонического письма поздних романтиков, Булез пишет о его исключительно тональной технике, которую за весь творческий путь Равель лишь незначительно развивает, не выстраивая новой высотной системы. Развитие тональной системы Равеля заключается в усложнении аккордики, увеличении роли альтерации, более частом использовании линейных функций аккордов, аккордовых рядов, принципы которых для Булеза настолько прозрачны, насколько и бесплодны. Более того, Булез заявляет, что гармонический язык Равеля сложился уже к 1913 году, так как к этому времени он уже осуществил все свои гармонические находки, тогда как сочинения 1920-х годов (Соната для скрипки и виолончели, опера «Дитя и волшебство») обнаруживают, как пишет Булез, поверхностность мышления, тщетно пытающегося расширить свою гармоническую палитру. Наконец, как предел усилий Равеля и неизбежный тупик выбранного им пути Булез

определяет полигармонические приемы, встречающиеся в некоторых его произведениях, в частности, в названных выше Сонате и опере.

Необходимо все же отметить, что несмотря на консерватизм Равеля, подчеркиваемый Булезом, удивительная красота его музыки находит в его лице искреннего ценителя.

### 1.3.4 Оливье Мессиан

Одной из наиболее важных фигур в музыкальной картине мира молодого Булеза является Оливье Мессиан (1908–1992). О творчестве Мессиана Булез пишет неоднократно. В особенности часто его имя встречается в статьях сборника «Ориентиры». Однако впервые он дает оценку композиционной технике своего учителя еще в 1948 году в статье «Предложения».

Краеугольным камнем мессиановской теории композиции Булез считает понятие добавочной длительности. Булез отмечает, что присоединение добавочной длительности к различным ритмическим рисункам ведет к образованию иррегулярных ритмов, что Булез оценивает как продуктивный прием. Как пишет Мессиан в «Технике моего музыкального языка», добавочная длительность является одним из простейших способов разнообразить ритмическую палитру музыкальной композиции. За счет введения «ритмов простых чисел (5, 7, 11, 13 и т. д.)», как их называет Мессиан<sup>40</sup>, достигается значительное обновление ритмической сетки, в особенности на слух. По замечанию А. В. Макиной, «добавленные длительности преобразовывают обычные ритмы в аметричные, которые уже не соответствуют классическому западному пульсу»<sup>41</sup>. При таких слуховых метаморфозах слушатель теряет ощущение метрической регулярности. На его место приходит новое слуховое ощущение —

---

<sup>40</sup> Мессиан О. Техника моего музыкального языка / Пер. и комм. М. Чебуркиной. М., 1994. С. 12.

<sup>41</sup> Макина А. В. Цит. соч. С. 108.

«аметричной» музыки, структуру которой организует система «коротких длительностей <...> и ее свободных мультипликаций»<sup>42</sup>.

В своем избегании регулярной метрики Булез принимает более радикальные решения, его действия направлены не на изменение существующего метроритмического порядка как у Мессиаана, а на его свержение ради обретения свободы «чистого времени». В этом смысле и добавочную длительность Булез понимает как проявление новой концепции музыкальной композиции, провозглашающей единство упорядоченности и случайности в новом соотношении.

Наиболее высоко Булез оценивает канонические структуры с добавочной длительностью у Мессиаана. В этом вопросе он вновь апеллирует к разговору с Лейбовицем о соотношении ритмического и звуковысотного параметров в современной музыке. Добавочная длительность, как утверждает Булез, способна значительно обогатить палитру канонической техники, внедряя идею иррегулярных ритмов в область ритмических изменений в каноне<sup>43</sup>. Подробнее проблемы канонической техники Мессиаана и Булеза будут рассмотрены в пятой главе данной работы<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Мессиаан О. Цит. соч. С. 10.

<sup>43</sup> Нужно заметить, что в этом вопросе Булез умалчивает о первоисточках подобных преобразований в каноне: достаточно вспомнить опыты композиторов XIV – XV веков, в особенности, «Missa Prolationum» Иоганнеса Окегема (ок. 1430–1495), в которой в результате смены пролации в респосте канона (например, в «Kyrie») возникает полуторное увеличение, то есть увеличение длительности на ее половину, или «на точку». Однако Булез под иррегулярным увеличением или уменьшением имеет в виду не только этот конкретный способ ритмического видоизменения респосты, но и другие, более сложные варианты.

<sup>44</sup> Об особенностях ритмических канонов, выделяемых Булезом из всего многообразия полифонических приемов в качестве наиболее соответствующих требованиям современной композиции, пишет Н. А. Петрусёва во второй главе своей книги, разбирая строение композиции «Складка за складкой. Портрет Маларме» (Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002. С. 150–157), а также комментируя анализ Булеза флейтовой Сонатины и Симфонии (Там же. С. 248–251).

Принципы звуковысотной организации Мессиаана Булез, между тем, не может оценить так же высоко, как ритмические открытия. Он утверждает, что ритмические структуры Мессиаана намного превосходят его гармонические эксперименты, и этот дисбаланс тем более очевиден, чем искуснее ритмические конструкции. В частности, Булез отмечает, что «ритмические каноны Мессиаана сразу обнаруживают себя благодаря массивности аккордов, в которых нет никакой потребности. Каноны вторгаются в конструкцию как попало, прекращаются столь же бесцеремонно» (7). Из этого Булез делает вывод, что результаты композиционных поисков Мессиаана «не могут быть интегрированы в его музыкальную речь, потому что он *не сочиняет, а сопоставляет*» (7).

### 1.3.5 Игорь Стравинский

Феномен музыки И. Стравинского (1882–1971) продолжает будоражить умы музыкантов уже более ста лет. Если композиционные техники Мессиаана и Булеза, их философские воззрения и представления о музыкальном времени изложены в их авторских трактатах, то Стравинский, как справедливо пишет А. В. Макина, не оставил трудов по своей композиционной технике, чем объясняется большое количество работ по творчеству Стравинского и его ритмической технике<sup>45</sup>. Среди первых работ о ритмике Стравинского одними из наиболее ярких являются тексты Булеза, обращавшегося к музыке русского гения неоднократно на протяжении многих лет. В период с 1948 по 1952 год практически ни одна статья Булеза не обходится без упоминания Стравинского. Статья «Предложения» положила начало этому длительному монологу-осмыслению, который был продолжен в работах «Пути: Равель, Стравинский, Шёнберг» (1949), «Время Иоганна Себастьяна Баха» (1951)<sup>46</sup>, «Стравинский остается» (1951,

<sup>45</sup> Об этом см.: Макина А. В. Цит. соч. С. 41.

<sup>46</sup> Все три статьи опубликованы в издании: Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / Пер. Б. Скуратова.

опубликована в 1953 году<sup>47</sup>), «Возможности»<sup>48</sup> (1952) и позднее в текстах сборника «Ориентиры».

Наряду с многими музыкантами своего века<sup>49</sup> Булез характеризует Стравинского как одного из великих ритмистов XX века. Именно ритмические новшества Стравинского Булез расценивал как его наивысшее композиторское достижение. Уже в балете «Петрушка» (1911) Булез видит ростки ритмической техники, которая получила максимально полное выражение в «Весне священной» (1913), этом подлинном «феномене Стравинского»<sup>50</sup>. Техника ритмических ячеек Стравинского, по определению Булеза, заключается в особом структурно взаимообусловленном упорядочивании мелодико-ритмических сегментов, составляющих музыкальную ткань. В качестве примера употребления техники ритмических ячеек Булез приводит начальную тему «Великой священной пляски» (с. 142–149) и схему ее ритмического плана (см. рис. 3), которые позволяют сделать первые выводы о методах анализа Булеза.

Булез выделяет три ячейки в качестве исходных. Ячейка А представляет собой повторение одного аккорда. Ячейка В — это более сложный мелодико-гармонический комплекс, ячейка С — мелодико-гармонический комплекс, сочетающий скандирование аккордов и мелодическое перемещение. Таким образом, производя членение музыкальной ткани, Булез исходит из двух пунктов — высотной организации ее сегментов и системы их повторов.

---

<sup>47</sup> *Musique russe, études réunies par Pierre Souvtchinsky. Tome I. Paris, 1953.*

<sup>48</sup> Булез П. «Случайно...» (фрагмент) / Пер. Р. Куницкой. С. 137–139.

<sup>49</sup> Краткий обзор работ и высказываний, посвященных новаторству ритмики Стравинского, см. у А. В. Макиной (Макина А. В. Цит. соч. С. 50–55).

<sup>50</sup> Boulez P. *Stravinsky demeure* // Boulez P. RA. P. 75.



Рис. 3

После того, как конструкция темы получила предварительную разметку, Булез приступает к анализу ритмики ячеек. По характеру соположения ячеек он делает вывод о двухчастности строения темы, при котором вторая часть (один такт до ц. 146 — ц. 149) может быть уподоблена некой макрвариации первой части (ц. 142 — один такт до ц. 146). Общая закономерность построения обеих частей заключается в последовательном многократном изложении сперва ячеек А и В, а затем переходу к ячейке С (см. рис. 4; цифрами обозначены величины ячеек в шестнадцатых).

Принцип воспроизведения ячеек в разных частях определяется различной степенью их варьирования. Ячейка В, как отмечает Булез, в первой части занимает семь шестнадцатых, а во второй — четыре шестнадцатых (на рис. 4 ячейки В подчеркнуты), и внутри частей их мелодико-ритмический облик и протяженность не подвергается варьированию. Ячейки А и С, напротив, меняются как в сторону сжатия, так и сторону расширения. Способ их варьирования Булез называет иррегулярным. Более детальное исследование видоизменений всех ячеек передано в рис. 5.

I часть:	A-7, <u>B-7</u> ,	A-5, <u>B-7</u> ,	A-3, C-8,	A-4, <u>B-7</u> , C-5, A-5, A-4, <u>B-7</u> ,
II часть:	A-8, <u>B-4</u> ,	A-2, <u>B-4</u> ,	A-8, <u>B-4</u> , C-5, C-7.	

Рис. 4

Ячейка	Ее величина (в шестнадцатых)	Ячейка	Ее величина (в шестнадцатых)
А:	$7 = 2 + 2 + 3$	В:	$7 = 3 + 4$
	$5 = 2 + 3$		$4 = 4$
	$3 = 3$		
	$4 = 2 + 2$	С:	$8 = 3 + 5$
	$5^1 = 2 + 2 + 1$		$5 = 5$
	$8 = 3 + 2 + 3$		
	$2 = 2$		

Рис. 5

К этому краткому примеру Булез добавляет, что Стравинский также использует мессияновский прием наложения ритмических педалей<sup>51</sup>, однако оставляет это утверждение без примеров (о ритмической педали Булез подробнее пишет в статье «Стравинский остается»; в данной работе этому приему будет уделено внимание в четвертой главе).

Подводя предварительный итог, можно сказать, что, анализируя Стравинского, Булез избирает в качестве временных критериев два фактора — протяженность синтаксических компонентов как самостоятельную величину внутренней организации и графический такт как внешний ориентир. Эти свойства лежат в основе булезовской методики анализа ритмических ячеек, дополнительные примеры употребления которой будут рассмотрены в четвертой главе данной работы. Что же касается звуковысотной системы Стравинского, то в этой сфере Булез не видит ничего значительного и так же как в случае с Мессианом утверждает, что отсутствие новаторской звуковысотной системы и недостаточное внимание Стравинского к этой проблеме не только не способствует развитию его языка, но и тормозит его.

---

<sup>51</sup> Понятие ритмической педали Мессиаан в «Технике моего музыкального языка» определяет как «ритм, который повторяется неустанно, в “остинато”, <...> не заботясь о ритмах, которые его окружают. Итак, ритмическая педаль может сопровождать музыку с совершенно другим ритмом; либо смешиваться с ней <...>; еще она может быть наложена на другие ритмические педали» (Цит. по: Мессиаан О. Цит. соч. С. 28).

### 1.3.6 Андре Жоливе

Важную роль в развитии музыкальной ритмики XX столетия Булез приписывает также Андре Жоливе (1905–1974).

Напомним, что Жоливе занимался композицией у Эдгара Вареза в начале 1930-х годов, став его единственным учеником в Европе<sup>52</sup>. Время, проведенное в творческом общении с Варезом, Жоливе оценивал очень высоко. «Варез, — рассказывал позднее Жоливе, — привлек мое внимание к звуку. Работу над поисками новых звучаний мы совмещали с изучением законов акустики, максимально используя непривычные, но естественные тембры каждого инструмента, а также восточных, в частности индийских ладов и ритмов»<sup>53</sup>. В этой фразе вкратце намечены основные музыкальные интересы и приоритеты Жоливе. При этом он органично сочетает приверженность традициям и поиски нового в музыкальной речи. Впрочем, повышенное внимание к звуку и его проявлениям (в том числе и к тишине), по мнению самого Жоливе, присуще всем французским музыкантам («французская музыка — результат упорядоченной стройной организации тишины. Звук здесь представлен во всех параметрах, во всех измерениях»<sup>54</sup>).

Жоливе передается увлеченность Вареза проблемами акустики и акустическими исследованиями звука. Привитое Варезом внимание к тембрам также, с одной стороны, может быть оценено в традиционном ключе (имея в виду традиции Берлиоза), с другой — как прогрессивная «современная» тенденция, которая отчасти и привела Жоливе к его экспериментам с ударными инструментами и ритмическим тематизмом. Интерес к музыке внеевропейских культур (африканских и азиатских) вызывает в памяти многочисленные параллели с поиском новых звучаний в творчестве других композиторов. Это увлечение Жоливе отмечает и Булез в

---

<sup>52</sup> Жоливе в своих текстах Булез упоминает лишь мимоходом, тогда как сочинения Вареза вызывают у него интерес. Достаточно назвать статью из сборника «Ориентиры» «Варез: гиперпризма, октаэдр, интегралы» (см.: Boulez P. O.).

<sup>53</sup> Дерзкая Т. Художник-гуманист // Советская музыка. 1976. № 12. С. 116.

<sup>54</sup> Памяти Андре Жоливе // Советская музыка. 1975. № 6. С. 124–125.

статье «Предложения»: усилия Жоливе направлены на работу с монодическими структурами, как в “Заклинаниях” для флейты, в которых Булез обнаруживает приемы, сходные с ритмическими приемами индийских раг.

Наиболее значимыми достижениями Жоливе Булез считает «ряд удачных примеров использования рациональных длительностей наряду с иррациональными (триоль, квинтоль и т. д.), что может служить отправной точкой в разработке действенной в этом отношении конструкции» (6). Однако для достижения более продуктивных результатов Жоливе не достает рационального начала, а «эмпирический подход мешает ему сколько-нибудь преуспеть» (5).

Попробуем прокомментировать приведенное высказывание Булеза. Необходимо еще раз подчеркнуть, что несмотря на осознаваемую самим Жоливе преемственность музыкальных традиций Бетховена, Берлиоза, Листа, Франка, активное обращение к национальным культурам, особенно к фольклору и его мелодическим и ритмическим ресурсам, убежденность в первостепенной роли мелоса в процессе достижения «нового классического века»<sup>55</sup> композитор действительно делает значительные шаги на пути развития ритма в музыке. Исходя из своих «эмпирических» убеждений, Жоливе стремится «вернуть музыке ее первоначальный античный смысл той поры, когда она была выражением магического и заклинательного начала»<sup>56</sup>. Опираясь на фольклорный материал и идеи Вареза, Жоливе в попытках найти некий универсальный язык приходит к убеждению, что «азбукой универсального языка является ритм, основанный на употреблении толчка, удара»<sup>57</sup>. Так, ритм в музыке Жоливе обретает функцию, по выражению

---

<sup>55</sup> Цит. по: Золозова Т. В. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970). С. 77.

<sup>56</sup> Там же. С. 80.

<sup>57</sup> Там же. С. 81.

Т. В. Золозовой, «временной организации пространства в одновременности и последовательности протекания процессов»<sup>58</sup>.

Ритмические структуры Жоливе образуют разветвленную систему и получают разнообразное выражение. Фазовая драматургия, во многом определяющая временные процессы в произведениях композитора, распространяется и на область ритмических отношений. Последние воплощаются в различных элементах ритмического и ритмо-сонорного тематизма.

Способы развития ритмического тематизма Жоливе отвечают требованиям Булеза об актуальных перспективах музыкальной ритмики. И Жоливе, и Булез неоднократно подчеркивали важность возрождения той ритмической ценности, которая была утрачена со веками. Различия их позиций заключаются в том, что Жоливе призывает отталкиваться от фольклора, невостребованного ввиду недооцененности его потенциала, а Булез настаивает на возрождении «забытых» со Средневековья арифметических аспектов ритма. Кроме того, оба музыканта фактически сходятся в том, что, выражаясь словами Жоливе, «нужно заново овладеть скрытой тайной ритма, не прибегая к простым изохронным повторениям»<sup>59</sup>. И Жоливе, и Булез видят насущную необходимость в применении многообразных ресурсов вариационного метода для развития ритма в музыке. В аспекте отбора вариационных средств Жоливе и Булез также едины, так как придают значение нерегулярности, иррациональности и, как следствие, многообразной вариантности вертикальных и горизонтальных сочетаний. Понятие «модальной вариационности», примененное Т. В. Золозовой к основному принципу развития у Жоливе<sup>60</sup>, вполне соотносимо с теми методами развития, которые Булез обнаруживает в «Весне священной» Стравинского. Анализ партитуры Стравинского, выполненный Булезом, так

---

<sup>58</sup> Там же. С. 85.

<sup>59</sup> Там же. С. 84.

<sup>60</sup> Там же. С. 92.

же как анализ Т. В. Золозовой симфоний Жоливе, выявляет в качестве преобладающих методов непрерывные вариационные изменения и постоянную перекомпоновку ритмических ячеек, сообщающие ритмическим структурам мобильность и гибкость.

Возвращаясь к Жоливе, подчеркнем, что его композиционные структуры, как чисто ритмические, так и традиционные высотноритмические, наделены независимой функциональностью и способны вступать во взаимодействие одни с другими, основанное на подчиненности, полной или частичной зависимости либо на независимости и параллелизме. Так, в своих сочинениях Жоливе неоднократно применяет параллелизм мелодико-высотного и ритмического планов. У Булеза, как будет видно из дальнейших глав, эта идея также находит применение.

Кроме того, Жоливе обращается к идее биологического явления пролиферации, существенного для техники музыкальной композиции Булеза. Для последнего понятие пролиферации важно в переносном смысле, поскольку оно употребляется применительно к музыкальному материалу и композиторскому процессу в целом, который он описывал следующим образом. «У меня, вероятно, врожденное чувство того, что я называю пролиферацией материала. Обычно я начинаю движение с материала, довольно несложного: главные мысли и даже их окружение достаточно просты. Но внутри них, конечно, есть структуры абсолютно законченные, совершенные изысканные. Если передо мной предстает музыкальная идея, выраженная в определенном тексте, я подвергаю его собственному анализу и рассматриваю под всеми углами зрения все возможные способы варьировать его, трансформировать, расширять, углублять. Для меня музыкальная идея – это зерно: вы бросаете его в чернозем, и внезапно оно начинает разрастаться, как сорная трава. Нужно затем обрезать, выбрасывать лишнее...»<sup>61</sup>. И далее: «Если идеи произведения не полностью реализованы, то пролиферация

---

<sup>61</sup> Там же. С. 165.

остаётся в памяти, и только тогда, когда пролиферация закончена полностью, я могу от него отойти»<sup>62</sup>.

Наконец, заслуживает разьяснения эмпирический характер, который, в представлении Булеза, у Жоливе оказывает чрезмерное влияние на технику. Действительно, композиционные поиски Жоливе, близкие в определенных моментах интересам самого Булеза, в крупном плане отличаются совершенно иной пропорцией *ratio* и *intuitio*, в которой второе представлено гораздо более многообразно и свободно. Специфика музыкального языка Жоливе заключается, как пишет Т. В. Золозова, в «технике естественных, непрерывных, *непредопределяемых, порой случайных* [курсив мой — Н. Р.] изменений музыкальной ткани»<sup>63</sup>. Для Булеза с его приоритетом баланса определенного и неопределенного, соотношения эстетических категорий порядка и хаоса в музыке эти качества Жоливе представляют значительную ценность<sup>64</sup>.

### 1.3.7 Иоганн Себастьян Бах

Внимание Булеза к творчеству Баху может показаться на первый взгляд удивительным, что справедливо, так как оно обусловлено не совсем

---

<sup>62</sup> Там же. С. 170. Заметим, что А. В. Макина подчеркивает другое значение пролиферации, в котором она получает выражение в композиционных приемах стяжения и распускания, введенных Мессианом. Анализируя «Ритуал памяти Б. Мадерны» Булеза, исследователь пишет, что «дробление каждой ячейки <...> предполагает дальнейшую дифференциацию каждой составляющей ячейки в гетерофонных слоях с сохранением или варьированием их общей протяженности <...>. Метод “умножения делением” Булез называет пролиферацией» (Макина А. В. Цит. соч. С. 197–198). Отметим также, что у Мессиана приемы стяжения и распускания применяются, прежде всего, к индийским ритмам (об этом см.: Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. Москва: Классика-XXI, 2002. С. 184–187).

<sup>63</sup> Золозова Т. В. Чит. соч. С. 97.

<sup>64</sup> О категориальной системе Новой музыки и, в частности, категориальном аппарате эстетики музыкальной композиции Булеза см. в первой главе исследования Н. А. Петрусёвой (Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002. С. 26–30).

типичными для Булеза причинами. Личность Баха в текстах Булеза возникает в контексте сравнительного анализа с композиторами нововенской школы. Кроме того, интерес Булеза был дополнительно подогрет популярными в 1920-е годы идеями неоклассицизма и необарокко.

Как пишет Булез, Берг утверждал, что Бах в своей эпохе занимает такое же место, что и Шёнберг в первой половине XX века. Булез не разделял этой точки зрения и опровержению высказывания Берга посвятил целую статью («Воздействие Иоганна Себастьяна Баха»<sup>65</sup>), в которой проводит сравнение исторической роли Баха, Шёнберга и Веберна.

Основываясь на статье Римана о Бахе в «Музыкальном словаре» и перефразируя его, Берг создал текст о Шёнберге. В попытке уподобить Шёнберга и его место в эволюции композиционно-гармонической техники в начале XX века Баху и его роли на исходе полифонической эпохи и заре тональной системы он пишет о том, что переходный период между полифонической, модалной эпохой и гомофонно-гармонической, тональной подобен переходному периоду, в который творит Шёнберг, ведь он живет в эпоху последних проявлений тональности, теряющей свою актуальность и жизнеспособность, зарождения новых тенденций и изобретения новых техник.

«Особое, беспримерно великое значение Бах приобретает еще благодаря тому, что в нем одновременно соединились и достигли полного расцвета стили двух различных эпох; подобно колоссальному пограничному столбу, Бах<sup>66</sup> стоит между ними, одинаково царя над обеими»<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Булез П. Воздействие Иоганна Себастьяна Баха // Булез П. Ориентиры I. Вообразить. Избранные статьи / пер. с франц. Б. Скуратова. С. 65–82.

<sup>66</sup> В тексте Булеза имя Баха заменено на «Шёнберга».

<sup>67</sup> Бах // Риман Г. Музыкальный словарь / Пер. с нем. Б. П. Юргенсона, доп. рус. отд-нием. М., 2008. — CD-ROM (<http://slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/%D0%91%D0%B0%D1%85/>. Дата обращения – 17.01.2013).

<p>«С одинаковым правом можно отнести Баха как к предшествовавшей ему эпохе <i>полифонной музыки, контрапунктического, имитационного стиля</i>, так и к последующей эпохе <i>гармонической музыки</i> &lt;...&gt;» (курсив наш. – Н. Р.)<sup>68</sup>.</p>	<p>«С одинаковым правом можно отнести Шёнберга как к предшествовавшей ему эпохе <i>гармонического стиля</i>, так и к возобновившейся эпохе <i>полифонной музыки, контрапунктического, имитационного стиля</i>»<sup>69</sup> (курсив наш. – Н. Р.).</p>
<p>«Жизнь его совпала с переходным периодом, то есть с тем временем, когда имитационный<sup>70</sup> стиль еще не совсем отжил свой век, а новый находился еще в первых стадиях своего развития, носил еще отпечаток незрелости. Бах<sup>71</sup> сумел гениально соединить особенности обоих стилей»<sup>72</sup>.</p>	

Булез указывает, что позиция Берга ошибочна, поскольку тот неверно оценивает положение как Баха, так и Шёнберга. Бах не жил в переходную эпоху, потому что в его годы тональная система уже не только оформилась и обрела внутреннюю иерархию, но и получила значительное развитие на протяжении почти ста лет. Бах родился в тональную эпоху. Его достижение состояло в том, что он способствовал становлению ее кульминационного этапа. Бах жил на исходе эпохи барочной тональности, если можно так выразиться. И в этом отношении его место нельзя уподобить положению Шёнберга, так же как и Веберна. Ведь Шёнберг жил именно в переходный период и стал создателем новой звуковысотной системы, однако этим лишь заложил основы. Как справедливо отмечает Н. А. Петрусёва, Шёнберг «представляет пример поиска нового языка и новой конструкции звукового мира. В период кризиса и разложения тональности Шёнберг продвинулся к своему результату: “снятию тонального языка”»<sup>73</sup>. Веберн воспринял основы, заложенные Шёнбергом, начал свой путь у истоков двенадцатитоновости,

<sup>68</sup> Там же.

<sup>69</sup> Цит. по: Boulez P. RA. P. 10.

<sup>70</sup> В тексте Булеза здесь «старый» (ibid.).

<sup>71</sup> В тексте Булеза имя Баха снова заменено на имя Шёнберга.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002. С. 24.

развил ее до полноценной системы и приоткрыл двери в сериализм. Сравнивая Баха и Веберна, Булез пишет, что их положения противоположны, так как «деятельность первого сводилась, главным образом, к расширению, созданному предшественниками; второй же, по сути дела, занимался освоением нового мира»<sup>74</sup>.

\*\*\*

Безусловно, Булез немало внимания уделяет оценке творчества композиторов Нововенской школы. Практически с самого знакомства с их музыкой он осознал, что позиции Шёнберга и Берга принципиально отличаются от веберновской. Рассмотрим последовательно его представления о каждом из них.

### 1.3.8 Арнольд Шёнберг

Значение композиторской деятельности и творческого наследия Арнольда Шёнберга (1874–1951) для формирования музыкально-теоретических взглядов и композиционных предпочтений Булеза трудно переоценить. В связи с фигурой Шёнберга молодого Булеза интересует, прежде всего, два вопроса — композиционные особенности «Лунного Пьеро» (в частности, специфика построения цикла, его жанровая природа, манера вокализации) и принципы серийности.

Камерно-вокальный цикл Шёнберга «Лунный Пьеро» Булез нередко вспоминает на страницах своих ранних работ. Проблема точности авторской нотной записи и ее воспроизведения более всего занимала Булеза. В своем «расследовании» он пришел к выводу о том, что «для Шёнберга гораздо большее значение имело общее впечатление, чем точная интервалика» (134). Вместе с тем, Булез все же пытался провести границу между речевым произнесением текста и вокализацией и найти

---

<sup>74</sup> Булез П. Воздействие Иоганна Себастьяна Баха // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / Пер. Б. Скуратова. С. 76.

подходящее место по одну из сторон от нее для шёнберговского *Sprechstimme*. Он рассуждал о диапазоне певческого голоса, о возможности протянуть «сказанный звук»: «разговорный голос высоту звука не удерживает, но и не протягивает так, как бы этого хотел Шёнберг. Разговорный голос сбрасывает интонацию по причине краткости звука. В этом отношении голос сравним со своего рода ударным инструментом, у которого очень быстро затухает звук. Поэтому протянуть *сказанный* звук просто невозможно. Ведь когда актер должен тянуть звук на одной высоте, он задействует как певческий аппарат, работая над отзвуком, так и певческую манеру в диапазоне, близком разговорному. И это мы еще не затрагивали проблему шепота, этого «белого шума» без определенной высоты звука!» (135).

Другой интерес Булеза обращен в сторону его серийной музыки, которая, как известно, пробудила у Булеза первый интерес к двенадцатитоновой технике. Услышав в 1945 году его Духовой квинтет, который произвел на него большое впечатление, он увидел в нем, по словам Мессиана, единственную жизнеспособную грамматику современной музыкальной речи. «Произведение не подчинялось никаким тональным законам, и я находил там такое гармоническое и контрапунктическое богатство и такие возможности для развития, разрастания музыкальной речи, каких я не находил нигде больше»<sup>75</sup>. Вдохновленный языком додекафонии, Булез отправился к единственному в Париже знатоку шёнбергианской теории композиции Рене Лейбовицу. Изучив практически за год под его руководством азы теории Шёнберга, Булез быстро осознал ретроспективную направленность взглядов как Лейбовица, так и Шёнберга, консервативную приверженность обоих музыкантов традиционным представлениям обо всех остальных компонентах музыкального языка. Так, уже в 1948 году в статье «Предложения» Булез справедливо констатировал шёнберговское метроритмическое «гомофонное», линейно-процессуальное мышление, его

---

<sup>75</sup> Цит. по: Золозова Т. В. Цит.соч. С. 163.

привязанность к регулярной квадратной метрике эпохи Нового времени, экстраполяцию которой не способна ни разрушить, ни даже пошатнуть простая «перестановка акцентов» в тактовой сетке, вносимая Шёнбергом в музыкальную ткань. Однако надо отметить, что Булез не умаляет значения шёнберговской системы. Он только подчеркивает, что Шёнберг не занимался ее разработкой. Ему принадлежит лишь заслуга открытия двенадцатитоновой системы. Как пишет Н. А. Петрусёва, «истинное значение Шёнберга Булез видит не в факте создания рациональной организации хроматизма средствами двенадцатитоновых серий: из серийного принципа самого по себе должен быть извлечен другой принцип, который предполагает мыслить звуковой мир интервалов более полно, чем тональность. Поэтому Шёнберга Булез относит к начальной стадии в осознании серийного принципа как порождающего серийные функции благодаря использованию четырех возможных форм серии и сфер, близких к серии, а также внутренней организации серий избранными пространствами»<sup>76</sup>.

Продолжая отстаивать свою позицию, через четыре года после статьи «Предложения» в 1952 году (после ухода из жизни австрийского композитора) Булез в статье «Шёнберг мертв» весьма безапелляционно заявляет, что шёнберговская техника отжила свой век. Гораздо позднее, спустя сорок лет, он обосновывал свое убеждение так: «Двенадцатитоновая система разрабатывалась Шёнбергом для собственных целей и верно служила этим целям. Она существовала и некоторое время после ухода своего создателя <...>. Но в таком виде, в каком она создавалась, в настоящее время она уже существовать не может; другое дело — ее бесспорное влияние на современные системы композиции»<sup>77</sup>. Итак, Булез понимает важность и актуальность двенадцатитоновой техники для того времени, когда она была открыта, так же как признает ее жизнеспособность в рамках творчества Шёнберга. Однако дальнейшее использование этой

---

<sup>76</sup> Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002. С. 24.

<sup>77</sup> Булез П. Главное – это личность. С. 34.

техники Булез считает нецелесообразным, губительным для органичного развития музыкального искусства.

### 1.3.9 Альбан Берг

Фигура Альбана Берга (1885–1935), пожалуй, наименее всего из троих нововенцев близка Булезу. Тем не менее, в своих работах и Бергу Булез дает отчетливую характеристику. В статье «Предложения» он ограничивается лишь упоминанием, что Берг, как и Шёнберг, является приверженцем традиции и проявляет полное безразличие к современным проблемам ритма в музыке. В работе «Воздействие Иоганна Себастьяна Баха» Булез пишет об «обманчивом престиже» (перевод Н. А. Петрусёвой)<sup>78</sup>, который заключается в «случайном синтезе тонального языка и серийного принципа»<sup>79</sup>, причем едва ли случайное начало в таком проявлении вызывает у Булеза одобрение. Для прояснения позиции Булеза по отношению к младшему из нововенцев, обратимся к статье «Берг: современные следствия», опубликованной в 1948 году. Отбросив эмоциональный фон, который в этой статье во многом перестает быть фоном и выходит на первый план, выделим главное: к концу 1940-х годов в Париже, как утверждает Булез, сложилось абсолютно превратное представление о музыке Берга и его роли в истории музыки. Убежденный в том, что это не более чем потрясающего масштаба недоразумение, Булез пытается показать, что Берг — «это крайняя точка в поствагнерианской генеалогии»<sup>80</sup>, последняя искра «романтического излияния дурного вкуса, доведенного до пароксизма»<sup>81</sup>. Впрочем, на самом деле творческое наследие Берга Булез оценивал как крайне неоднородное, так как он не отрицал значительные художественные достоинства его музыки. Именно в этой точке и разошлись булезовские взгляды с бытовавшими в то

---

<sup>78</sup> Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002. С. 25.

<sup>79</sup> Boulez P. RA. P. 18.

<sup>80</sup> Булез П. Берг: современные следствия (по поводу «Двух недель австрийской музыки») / Пер. Н. Ренёвой. С. 155.

<sup>81</sup> Там же. С. 157.

время представлениями о Берге. То, что признавал Булез у Берга, ценилось менее всего в музыкальных кругах Парижа, а то, что ставилось последними на высшую ступень пьедестала ценностей современной культуры, Булезу представлялось наименее ценным. Более того, обратим внимание на то, что Булез позволяет себе публично критиковать Берга именно потому, что искренне признает его историческое значение и важную роль в многоликой картине музыки XX столетия.

### 1.3.10 Антон Веберн

Наконец, Антон Веберн (1883–1945) является тем героем своего времени и времени будущего, которому Булез многократно и безудержно воздает всяческие похвалы. По мнению Булеза, из нововенцев Веберн, которого он называет «преддверием современной музыки»<sup>82</sup>, был единственным композитором, который со всей сознательностью относился к проблеме ритма и изыскивал действенные способы нарушения пресловутой квадратности, хотя и оставался привязан к традиционному квадратно-регулярному метроритму. Веберн реализовал в своих произведениях принцип серийного письма «благодаря первичной роли, предоставленной интервалу <...> и даже изолированному звуку»<sup>83</sup>.

Впрочем, поспешим предупредить появление у читателя ложных представлений об исключительно положительной оценке Булезом идей Веберна. Это не совсем так, позиция Булеза по отношению к третьему нововенцу тоже была двойственной. Признавая значительное отличие веберновского ритмического языка от Шёнберга и Берга, Булез тем не менее утверждает, что достижений Веберна было недостаточно для того, чтобы создать единую сбалансированную композиционную систему, в которой на равном уровне развития находились бы высотные и ритмические структуры,

---

<sup>82</sup> Цит. по: Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002. С. 41.

<sup>83</sup> Там же.

но в данном случае, по убеждению Булеза, причины несоответствия разработанности высотного и ритмического параметров заключаются не только в том, что ритмические новшества Веберна однозначно недостаточны, но и в том, что ему удалось более чем кому-либо продвинуться в вопросе высотной организации. Выходом из сложившейся на момент максимальной творческой активности Веберна противоречивой ситуации в связи с его музыкой, как, впрочем, и с музыкой Стравинского, Булез, признавая свою собственную технику поствеберновской, видел в соединении звуковысотных достижений Веберна с ритмическими новациями Стравинского. Однако в конце 1940-х годов Булез, как мы далее убедимся, пришел к осознанию иных путей развития композиторской техники.

### 1.3.11 Клод Дебюсси

Клод Дебюсси, пожалуй, является одной из самых загадочных и в то же время значимых фигур в картине музыкального мира молодого Булеза. Это художник, который остается во всех отношениях актуален и в середине XX века; художник, который, по мнению Булеза, всегда избирал верный путь и поэтому достиг таких результатов, которые остаются спустя несколько десятилетий еще не разгаданными. По той же причине на протяжении многих лет Дебюсси оставался непонятым и отвергнутым.

Музыкальный язык Дебюсси не соизмерим со всем арсеналом академического искусства, пишет Булез. Его специфика проистекает из его обособленности — стремления к самостоятельному обучению на раннем этапе, неприятию традиционного теоретического учения ввиду его закостенелости, отказу от движения в общепринятом направлении. «Воля к добровольному самообучению вынудила Дебюсси пересмотреть все аспекты музыкального творчества» (116), а также понятия и явления, сформировавшиеся на почве академического композиторского искусства. Мощнейший импульс Дебюсси дало посещение Всемирной выставки 1889 года в Париже, на которой он познакомился с индонезийской культурой.

Это оказало влияние на все стороны его музыкального языка, которые следует рассмотреть в отдельности.

Гармонический язык Дебюсси не поддается традиционному морфологическому анализу, считает Булез. Чтобы понять Дебюсси, необходимо отказаться от морфологического подхода, ведь и самому Дебюсси претило все, что может привести к окостенению и окаменелости структур. Он «отдает предпочтение структурам, в которых строгость сочетается со свободной волей» (114). С другой стороны, впитав опыт восточных музыкальных культур, Дебюсси понимает, что они гораздо разнообразнее, чем европейские. И он стремится к большей тонкости, большей свободе и спонтанности в своих гармонических структурах. По словам Булеза, при выборе созвучий он отказывается «от гармонической иерархии, которая до этого времени существовала как единственная причина, задающая порядок событий» (116). Дебюсси в гораздо большей степени свойственны структуры не с постоянными функциями, как это было принято в тональной музыке с XVII столетия, а с переменными, утверждает Булез. Позднее, в 1970-е годы он выявит также преемственность некоторых черт вагнеровского музыкального языка. Так, по его словам, Дебюсси «раскрывает и развивает в качестве особенного вагнеровский музыкальный язык, однако одновременно отбрасывает его эстетику»<sup>84</sup>.

Ритмика Дебюсси также испытала влияние восточной культуры. Оставаясь верным «мечте о чистой импровизации», Дебюсси создает такие ритмические структуры, которые по своей гибкости и многообразию далеки от типичных для западноевропейской музыки. Один из основных принципов ритмического языка Дебюсси, по Булезу, заключается в вариантности и основывается на его стремлении к переменчивости, мимолетности.

Вариабельность как ведущий принцип руководит и оркестровкой у Дебюсси. «После флейты „Фавна” или английского рожка „Облаков”, —

---

<sup>84</sup> Цит. по: Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002. С. 277.

тонко подмечает Булез, — музыка иначе дышит» (116). Его выбор инструментов, сочетаний тембров, рождающих столь необычные звучания служат еще одним подтверждением того, что все творчество композитора основывается на совсем ином фундаменте, чем у его современников и предшественников. Этот фундамент Дебюсси создал вопреки процветающей вокруг него традиции французского романтизма.

Наибольшему переосмыслению у Дебюсси, в изложении Булеза, подвергается музыкальная форма. Как пишет Булез, загадочность Дебюсси во многом связана с ощущением того нового, что он воплотил в своей музыке. «У Дебюсси новое находится в тесной взаимосвязи с формой его музыки, формой, которую он связывал с мгновением» (117). Архитектоника Дебюсси — как бы это парадоксально ни прозвучало — дышит, так как обладает имманентной гибкостью. Она относительна и никогда не является данностью. Музыкальное время, в котором разворачивается музыка Дебюсси, необратимо и многослойно.

В творчестве Дебюсси Булез находит идеи, которые легли в основу его собственных поисков. В музыке он не видит фигуры, равной ему по величине. Но в других видах искусства похожие задачи ставят Сезанн, Мане и Уистлер, Бодлер, Верлен и Малларме. Опираясь на творчество перечисленных художников, Булез разрабатывает в 1950-е годы концепцию алеаторики, а его статья «Ржавчина в кадилыницах» может быть расценена как предвосхищение известной работы 1957 года «Алеа».

#### **1.4 Выводы и наблюдения**

Рассмотрев галерею персон из области театрального и музыкального миров молодого Булеза или окружающих их, можно сделать несколько выводов о проблемах, интересующих молодого музыканта и выявляемых им уже в начале творческого пути.

1. Одной из ведущих композиционных задач Булез видит обновление способов организации звуковысотных структур. Но для Булеза не в ней

заключается главный интерес. Проблеме звуковысотности при обзоре ситуации первой половины XX века он уделяет сравнительно незначительное внимание. Критикуя большинство композиторов, он выделяет лишь Шёнберга и Веберна как единственных музыкантов, внесших ощутимый вклад в продвижение этой области.

2. Главные интересы молодого Булеза лежат в сфере ритма. Он чутко реагирует на ритмические особенности музыкального языка других композиторов. Отталкиваясь от первых прецедентов нарушения классической западноевропейской метроритмической системы, он прослеживает во всех деталях путь развития, который прошел ритмический параметр в музыке первой половины XX века от периодичности до полноценно организованной «аметричной» музыки (Мессиа́н). Анализ ритмики указанного периода, проведенный Булезом, позволяет увидеть тенденции и их развитие, которое он подхватил и продолжил в своем собственном композиторском творчестве. Коротко обобщим их.

Барток и Жолливе заложили основы будущей ритмической автономии, практически не отступая от традиционной ритмики. Мессиа́н начал расширение ритмической системы за счет добавочной длительности. Стравинский вывел автономную ритмику на новый уровень, переведя в ранг структурирующего фактора и сообщив ей формообразующую функцию. Творчество Дебюсси явилось для Булеза величайшим образцом современного искусства, у него он находит наиболее ценные композиционные средства. Помимо этого, Булезу импонирует идея Дебюсси, связанная с доминированием звукового результата над конструктивной основой временных структур и комбинаторикой композиторской работы в ритмической сфере.

3. Отделив ритм от звуковысотности, Булез не ограничивается приданием ему автономности. Целевым этапом этого отделения он видит возвращение к объединению композиции путем интегрирования параметров. Один из способов их взаимно обогащающего слияния для Булеза

заключается во внедрении приемов изложения и развития звуковысотных структур в ритмическую сферу. Наглядные примеры тому он находит в канонах Мессиаана. Тем не менее, строгость канонической техники Мессиаана видится Булезу чрезмерной. Показательно также то, что перенос имитационных приемов на ритмический параметр является не единственным примером распространения звуковысотных приемов на ритм.

4. Булез подчеркивает важность расширения и усложнения тембровой палитры. Он выделяет Жоливе и Дебюсси как композиторов, которые проявляли интерес к новым тембровым комбинациям в своем творчестве. Он также пишет о влиянии восточного театра и музыкальной культуры на слуховое восприятие европейских композиторов. Любопытно, что отмечает он при этом исключительно французских композиторов.

5. Один из наиболее перспективных интересов Булеза заключается в поиске и анализе элементов свободы в стабильном, сочиненном музыкальном произведении. У Дебюсси он усматривает их проявление в области формы и общей архитектоники. У Жоливе свобода проявляется в методах варьирования звуковых структур. Ритмическое своеобразие музыки Мессиаана Булез объясняет отчасти непреднамеренностью ее ритмического рельефа. Свобода проявляется и в мессиаановских ритмических канонах с увеличением или уменьшением на точку. Наконец, поиски новых звучаний, которые Булез наблюдал у своих соотечественников, подготовила ту почву, на которой впоследствии выросли неповторимые тембровые комбинации «Молотка без мастера» и звуковая палитра электроакустических сочинений Булеза.

## ГЛАВА 2.

# ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИТОРСКОЙ ТЕХНИКИ. ЗВУКОВЫСОТНОСТЬ

### 2.1 Предварительные замечания

В 1940–1950-е годы Булез рассматривает проблемы звуковысотности наиболее концентрированно и подробно в статье «Возможности», которая была опубликована в мае 1952 года в журнале «La Revue Musicale»<sup>1</sup>. Хотя считается, что она была написана годом ранее, по всей видимости, текст существовал уже в 1949 году, так как в это время Булез в своих устных высказываниях цитирует большие фрагменты будущей публикации<sup>2</sup>.

К этому время Булез завершает «Книгу для квартета» (1948–49), пишет вторую версию кантаты «Солнце вод» на стихи Р. Шара для сопрано, тенора, баса и камерного оркестра (1950), а также создает ряд новых сочинений: «Полифония X» для восемнадцати инструментов (1950–1951), первую тетрадь «Структур» для двух фортепиано, в первом исполнении которой участвовали Мессиа́н и сам Булез, два Этюда для магнитофонной ленты (1951–1952), ставшие результатом работы в области конкретной музыки и сотрудничества с П. Шеффером, и некоторые другие композиции. Булез продолжает работать в театральной «Компании Мадлен Рено — Жана-Луи Барро». Объездив с ней Европу (Бельгию, Швецию, Голландию) еще в 1947 году, в 1950 году он попадает в Америку. В 1949 году в жизни Булеза происходит важное событие: он знакомится с Дж. Кейджем, который приезжает в Париж. Музыканты быстро нашли общий язык, и вскоре после новой встречи, на этот раз за пределами Европы, начинается их активнейшая переписка<sup>3</sup>, оказавшая плодотворное воздействие на творчество как одного,

<sup>1</sup> Приводится по: Boulez P. RA. P. 384.

<sup>2</sup> Nattiez J.-J. Introduction. Cage and Boulez: a chapter of music history // Boulez P. – Cage J. Correspondence. P. 8, 12.

<sup>3</sup> Boulez P. — Cage J. Correspondance et Documents; Boulez P. — Cage J. Correspondence.

так и другого композитора. Первая симпатия Булеза к музыкальным стремлениям Кейджа, в частности, к его заинтересованности возможностями подготовленного фортепиано, сразу же нашли отражение в работах Булеза о музыке. Кроме перечисленных событий, в 1952 году Булез впервые выезжает на «Дармштадтские международные летние курсы новой музыки», активным участником которых он, как известно, будет оставаться на протяжении многих лет.

Конец 1940-х – начало 1950-х годов можно охарактеризовать как чрезвычайно насыщенный период, полный новых впечатлений и ярких идей, которые Булез начинает постепенно реализовывать и которые приводят к таким вершинам как «Молоток без мастера» (1953–55) в музыке и книга «Мыслить музыку сегодня» (1963) в теории композиции. Как известно, трактат «Мыслить музыку сегодня» является своего рода манифестом Новой музыки середины XX века, в котором Булез раскрывает свою концепцию и методы музыкальной композиции, построенные на распространении понятия серии и серийных закономерностей на разные параметры музыкального звука. Однако концепция генерирующей серии, из которой выводится вся звуковая материя произведения во всех своих составляющих — высотных, временных, тембральных и динамических, — складывалась постепенно. И статья «Возможности» стала одним из тех документов, по которым можно проследить ее становление.

Основная предпосылка, из которой исходит Булез в «Возможностях», уже была освещена в первой главе данной работы: она заключается в том, что на рубеже 1940–1950-х годов в музыкальном сообществе сложилось неверное представление о значении композиторов нововенской школы. Анализируя сложившуюся ситуацию и факторы, которые привели к наблюдаемому им положению вещей, Булез предпринимает попытку классификации музыкального сообщества по критерию отношения к завоеваниям нововенской школы и додекафонной техники. Каждая группа в его перечне получает своего рода ярлык из хлестких характеристик, которые

во многом полемичны и субъективны. Некоторые из них кажутся неоправданно резкими, однако за ними стоит не столько неуважение к конкретным коллегам, сколько возмущение по поводу ошибочно сложившихся (как полагает Булез) и безосновательно закрепившихся представлений о нововенцах.

Булез выделяет несколько групп сходно мыслящих людей. Первую составляют «додекафонисты», которые считают себя великими мастерами и адептами двенадцатитонового учения, стремятся передавать его другим, заинтересованным новичкам. Их деятельность, как пишет Булез, заключается в «тупом пресыщении ради возрастания славы авангарда» (23), а в сущности — скорее ради собственной славы. Такие музыканты, по убеждению Булеза, ортодоксальны в применении додекафонной техники, полагая, что отклоняться от нее не имеет смысла, так как в современную эпоху «ужасающего декаданса» (22) они одну лишь додекафонию воспринимают как светлое пятно, или «спасительный поручень» (23), а все остальное им видится вульгарным и упадочным.

Во вторую группу, по Булезу, входят «глухие», которые не слышат даже в додекафонии ничего, кроме «искусственности, разложения и декаданса» (23). Заявления личностей подобного рода Булез сравнивает с «предсмертными криками» (22) тех, кому не хватает ощущения постоянной катастрофы.

В-третьих, существует группа «сентиментальных» натур, которые, по словам Булеза, испытывают подлинный страх и даже ужас, глядя на водворение декадентского хаоса и задумываясь о гибели всего, что считалось ценным до сих пор. Их действия обусловлены также стремлением не поддаться чудовищным нововведениям, которые наполняют современное музыкальное искусство. Их способ борьбы заключается в противопоставлении новому хорошо проверенного не одним столетием старого: их оружие против музыкального языка авангарда — классико-романтический язык.

С «сентиментальными» натурами соседствуют вольнолюбивые анархисты и вольнодумцы. Им не страшны никакие новшества, они преисполнены смелости присвоить себе и ввести в обиход любые открытия, однако их главный враг – система. Они свободны во всех своих поступках и помыслах, но бегут от подчинения какому-либо одному учению. Их свобода безгранична во всех направлениях, кроме того, что делает их заложниками системы. В связи с этим Булез делает обоснованное замечание о том, что «их интересы — не более чем энциклопедического характера» (23). Пройдясь по верхам, они, опасаясь впасть в грех систематичности, не продвигаются вглубь.

Еще одна группа — «благородные», как называет их Булез, — совмещает противоречивые взгляды. С одной стороны, они утверждают, что серийная система устарела, а задачи, которые должны решать современные композиторы, заключаются в создании чего-то нового. С другой стороны, по-видимому, под этим новым они понимают, как говорится, хорошо забытое старое: издавна присущие французской культуре качества и классические образцы их проявления в музыке — Булез находит их в произведениях Гуно и Шабрие, — на которые следует ориентироваться в собственном творчестве, а это, в представлении Булеза, утонченность в самой примитивной трактовке, элегантность в самом что ни на есть одностороннем понимании.

Наконец, последняя группа, которую выделяет Булез, это «терпимые». Они смиренно относятся к происходящему и «философски» полагают, что несчастья, подобные додекафонии, случаются, главное — пережить их. Для них двенадцатитоновость подобна венерическому заболеванию, рецидивы которого абсолютно недопустимы.

В чем же Булез видит главные ценности завоеваний Шёнберга и двух его последователей и под каким углом призывает на них смотреть?

Прежде чем дать ответ на этот вопрос Булез описывает ситуацию с искусством в Европе, в частности, ту стадию, которую проходило музыкальное искусство в момент рождения серийной техники. Как он пишет,

начиная с времен Вагнера в музыке нарастала и все больше распространялась «эпидемия хроматизма» (25). Симптомы этой эпидемии заключались в том, что музыкальный звук все больше терял свою функциональную однозначность: он понемногу освобождался от привычных ладовых функций, от устоявшихся синтаксических ролей, от метрической функциональности и традиционных ритмических фигур. Звуки, как и интервалы, абсолютизировались и теряли те качества, которые прежде являлись для них существенными. Как отмечает Булез, появление серии в ее первоначальном виде еще не ознаменовало выход из этой ситуации. Серия была лишь констатацией самой ситуации, поначалу она была лишь ярчайшей кульминацией этой «хроматической эпидемии». Ее скрытый созидательный потенциал в контексте деструктивного дискурса был замечен не сразу, не полностью и вовсе не ее главным инициатором. Поначалу серия, порожденная «музыкальными проблемами, находившимися в брожении с 1910 года», воспринималась именно как часть этих проблем. Шёнберг также, как и его современники, осознанно или неосознанно держался за старые постулаты музыкальной композиции, за старые формы, архитектонику и закономерности ее бытия. Не дальше шагнул и Берг, увлеченный своими приоритетами, тоже, по мнению Булеза, неактуальными и не соответствующими потребностям настоящего. Но, как часто бывает, решение проблемы кроется в самой проблеме. И первым, кто предчувствовал это решение, о чем не устают повторять Булез на страницах своих работ, был Веберн. Он осознал, что в самой серии заложен принцип, который в приложении к процессам разрушения традиционной логической связности и функциональности в музыке, словно трафарет, способен выявить в них организующее начало и столь необходимую точку опоры. Он увидел в серии конструктивные закономерности, достаточно абстрактные для того, чтобы распространить их на целый ряд параметров музыкальной речи, благодаря чему удалось бы охватить последовательно все этапы и в одновременности весь процесс созидания музыкального произведения. Эту идею, как полагает

Булез, Веберн реализует в своих сочинениях, которые демонстрируют осознанное использование нового звукового измерения, «упразднение оппозиции вертикали и горизонтали, увидев в серии возможности структурировать звуковое пространство и его фибры» (26), новую функциональность звуков и интервалов<sup>4</sup>.

Таким образом, Булез утверждает, что нововенцам мы обязаны открытием не столько нового комплекса композиционных приемов, сколько нового способа структуризации музыкального произведения на всех его уровнях, от организации целого до мелких деталей, нового типа мышления, потребность в котором неизменно нарастала с конца XIX столетия. Однако музыкальная общественность на рубеже 1940–1950-х годов не осознавала не только этого, но и того, какая часть потенциала серии до сих пор оставалась в латентном виде. Между тем, серию необходимо рассматривать именно с позиции того, насколько широко и многообразно могут быть использованы ее ресурсы и имманентные качества. Свою собственную задачу Булез видит в том, чтобы наметить возможные пути развития и применения этих качеств, раскрыть истинную сущность серии, скрытые возможности которой вполне способны конкурировать и достойно заменить разветвленную систему функциональных отношений тональной музыки.

В своей пан-серийной, в сущности, идее Булез, безусловно, отталкивается от опыта Мессиаана, проявившегося в его Втором ритмическом этюде «Лад длительностей и интенсивностей». В частности, это проявляется в том, что Булез заимствует его серию для своих «Структур», а в статье «Возможности» на ее примере демонстрирует не один композиционный прием. Однако идею распространения серийного принципа организации материала на разные параметры Булез воспринимает не в самом элементарном, арифметическом смысле. В этом он, напротив, лишь упрекает

---

<sup>4</sup> В трактате «Мыслить музыку сегодня» Булез идет дальше и раскрывает принцип генерирующей серии. Подробнее об этом см.: Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002. С. 271–272.

так называемых им «додекафонистов». Булез предлагает рассматривать серию как генерирующий, порождающий, организующий принцип высшего порядка, который может проявляться сложным, не заметным на первый взгляд образом, действуя на прекомпозиционном уровне, на этапе построения структур и выведения подчиненных компонентов из первичных. В таком понимании идея серийности представляется гораздо более многогранной и перспективной. Выше изложенной трактовкой серийности объясняется и название статьи «Возможности», в котором сливается несколько смыслов: его можно перевести и как «все возможно», и как «это возможно», а также, что музыкальное пространство настоящего располагает множеством композиционных вариантов, дело остается лишь за тем, чтобы их увидеть и осознать.

Поскольку Булез рассматривает случаи применения серийного принципа в разных параметрах, то и мы структурируем следующие главы в соответствии с разными параметрами. В данной главе будут рассмотрены вопросы звуковысотности, и сперва мы обратимся к булезовскому способу транспозиции серии и составления серийной таблицы.

## **2.2 Серийный «акростих». Цифровка серии**

Булез отвергает традиционный принцип составления серийной таблицы, согласно которому транспозиции исходного серийного ряда и инверсии записываются от звуков хроматической гаммы в восходящем порядке (см. рис. б).

Как пишет Булез, этот способ выведения рядов абсолютно механический и не связан с внутренними свойствами избранной серии, а значит, пассивно вносится в процесс сочинения извне (кроме того, нумерация звуков серии, производимая в каждом ряду заново от первого номера, демонстрирует всего лишь линейную последовательность чисел, которая не меняется при изменении звукового состава и интервального рельефа ряда). Стремясь избежать такого рода нейтрализации материала при

составлении серийного «чертежа» будущего произведения, Булез в качестве наипростейшего способа активизации серийной таблицы предлагает строить транспозиции на фундаменте первого ряда, то есть последовательно от каждого его звука, как он это делает в своих «Структурах». Таким образом, серийная таблица превращается в своеобразную разновидность звукового акростиха, в котором вертикаль серийной таблицы непосредственно выведена из серийной горизонтали (см. рис. 7).



Рис. 6

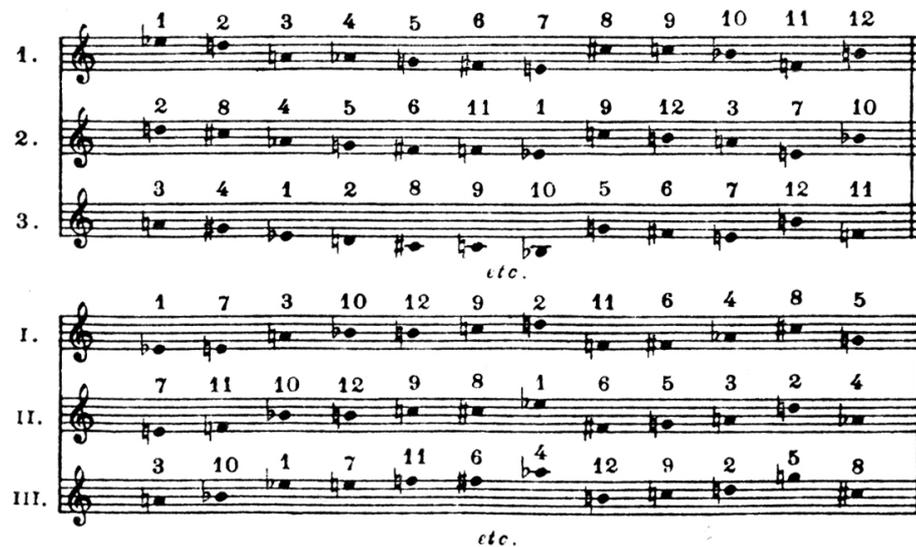


Рис. 7

Булез нумерует звуки исходного серийного ряда от 1 до 12, а звуки транспонированных рядов – исходя из нумерации исходного ряда, добиваясь эффекта произвольных пермутаций на числовом уровне. Так, если при анализе высотной серийной таблицы происхождение производных рядов

выявляется, то принцип составления числовой серийной таблицы не очевиден и без дополнительных разъяснений едва ли может быть установлен. Такую нумерацию Булез называет «цифровкой» (chiffrage) серии: при ней каждый высотный класс во всех рядах сохраняет порядковый номер, который он имел в первом ряду.

Для примера Булез берет серию из первой тетради «Структур» и нумерует ее звуки двумя способами, старым «пассивным» (см. рис. 6) и новым «активным» (см. рис. 7), а затем выводит серийные квадраты чисел из примера, пронумерованного «активным» образом (см. рис. 8).

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

*etc.*

*Исходная  
серия*

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

*etc.*

*Инверсия*

Рис. 8

Такой способ перевода высотных отношений на язык чисел видится Булезу гораздо более перспективным и эффективным в плане расширения области применения серийной техники, в частности, в сфере ритмики, в чем нам далее представится возможность убедиться<sup>5</sup>.

### 2.3 Экспериментальные искажения высотного пространства:

#### отказ от тождества октавы и серийная гомотетия

Другой способ реализации серийных ресурсов, о котором пишет Булез, проистекает из того, что пределы серии неоправданно связывают с

<sup>5</sup> О серийном строении «Структур» Булеза подробнее см.: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. С. 167–175; Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002. С. 260–262.

интервалом октавы, в то время как последний чересчур непосредственно и однозначно ассоциируется с модальной или тональной гармонией. Октавное ограничение определяет условия распространения серии, среди которых первое место занимает допущение, что звук, обладающий частотой в два раза больше или меньше заданной, то есть октавой выше или ниже, равнозначен заданному звуку. Следствием этого выступает явление октавной транспозиции. Булез предлагает упразднить дублирующую функцию октавных удвоений ради возможности выбора *частотного лимита* серии, которым может стать любой интервал. При этом он отмечает, что транспозиция, которая может потребоваться, к примеру, при составлении серийной таблицы, сохраняет свою актуальность. Звук, выходящий за пределы избранного диапазона, может быть перенесен в таком случае в соответствующем направлении на величину, равную разнице крайних частот серийного диапазона, так же как при октавном диапазоне транспозиция производилась на интервал октавы. Для сравнения Булез пишет, что в математике такой интервал назвали бы модулем, то есть, по сути дела, он рассуждает о модуле транспозиции звуков, в соответствии с которым осуществима транспозиция в любом частотном диапазоне <sup>6</sup>. В его схематичном примере-графике намечено три серийных ряда, звуки которых обозначены латинскими литерами (см. рис. 9). Третий звук третьего ряда  $c''$  выходит за нижнюю границу избранного диапазона  $N\alpha - N\beta$ , а потому требует транспозиции вверх на интервал, равный диапазону  $N\alpha - N\beta$ .

---

<sup>6</sup> Мысль об упразднении октавного модуля Булез развивает в работе «Мыслить музыку сегодня», о чем кратко сообщает Н. А. Петрусёва (Петрусёва Н. А. Цит. соч. С. 148–149).

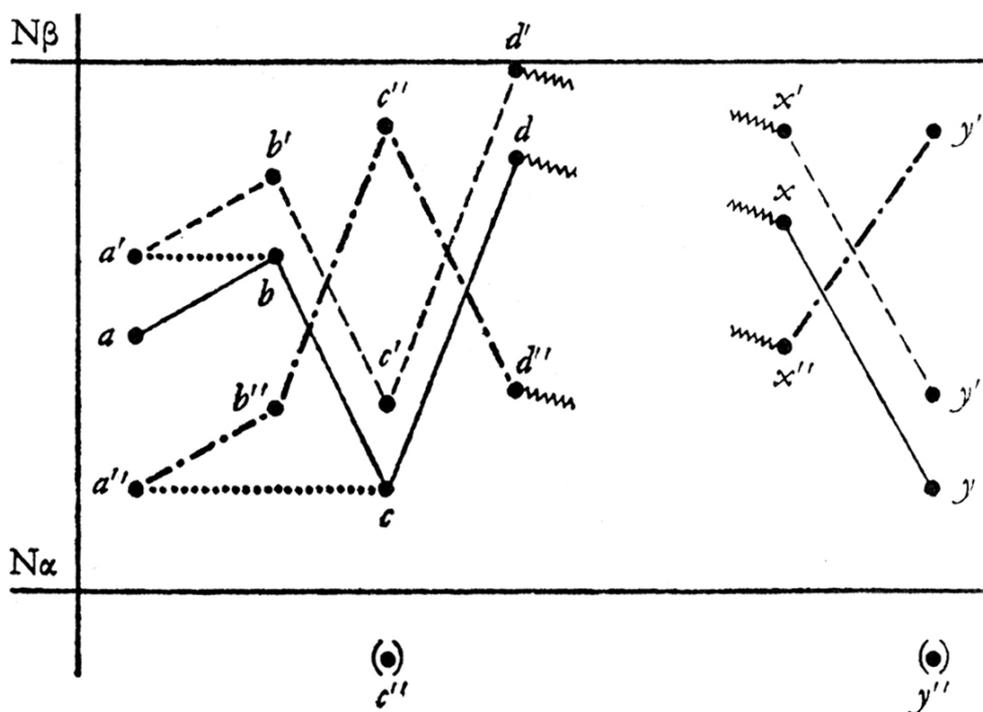


Рис. 9

Расширяя представление об октавном ограничении как макроединице серийного материала, Булез продолжает свою мысль и переходит к микроединицам, то есть полутонам. В этом отношении он высказывает два предложения. В первом выдвигается понятие *нетемперированного звукового пространства*, параллель которому может быть проведена с иррациональными ритмами. Нетемперированное звуковое пространство может рассматриваться как совокупность абсолютно любого числа интервалов, идентичных по количеству центов. Проецируя идею произвольного деления метрической доли на область звуковысотности, Булез получает аналогичное произвольное звуковое деление диапазона. При этом как доля, так и диапазон не пассивно диктуется традицией, привычкой или общепринятыми стереотипами, а избирается композитором специально для данного произведения, исходя из свойств рабочего материала. Понятие нетемперированного звукового пространства приводит к пониманию серии как ряда из  $n$ -ного числа звуков, где  $n$  — натуральное число больше или меньше двенадцати, а высотные интервалы не имеют привязки к полутону.

Второе предложение Булеза является следствием первого. Ввиду того, что высотной микроединицей, а также макроединцей могут быть любые интервалы, он вводит понятие гомотетичной<sup>7</sup> серии, которое подразумевает возможность построения серийного ряда в диапазоне, составляющем интервал между двумя соседними звуками того же самого серийного ряда. Речь идет о том, что возможна такая серийная организация, при которой серия и заложенные в ней пропорции соотношения высот, как и принято, неизменны, а высотная микроединица варьируется подобно тому, как это происходит с ритмом при ритмическом увеличении или уменьшении. Таким образом, гомотетичная серия может быть выведена в результате проецирования хрестоматийного ритмического приема на область высотного параметра, и вместо ритмического простого, двойного, тройного и т. п. увеличения или уменьшения мы имеем дело с высотным простым, двойным, тройным и т. п. увеличением или уменьшением.

Для иллюстрации этой идеи Булез пользуется все той же серией из «Структур» (см. рис. 10, верхняя строка), вставляя между ее двумя последними звуками, образующими интервал тритона, серийный ряд в микрохроматической редукции (см. рис. 10, нижняя строка).



Рис. 10

Очевидно, что для удобства нотной записи Булез в качестве диапазона выбрал такой интервал, который при делении на количество звуков серии, то есть на двенадцать, позволит ограничиться четвертитоновой записью, тогда

<sup>7</sup> Гомотетия (букв. преобразование подобия) - математический термин, обозначающий преобразование на плоскости или в пространства, при котором каждая фигура переходит в подобную ей фигуру, сохраняется параллельность прямых и плоскостей; возможна также обратная гомотетия при симметричном преобразовании.

как любой другой интервал в таком качестве поставит дополнительную нотографическую проблему перед композитором.

## **2.4 Понятие звукового комплекса.**

### **Эскиз техники мультипликации высот<sup>8</sup>**

Булез касается еще двух уровней организации звуковысотности – соотношения звуков серии между собой и соотношения частичных тонов в одном звуке.

Пресекая возможные возражения, Булез сразу пишет о том, что «вероятно, может удивить, что мы называем звуковыми комплексами то, что принято именовать аккордами» (45). Однако далее он поясняет свою мотивацию тем, что «не соотносит собственно гармоническую функцию с этим свертыванием в вертикаль, не говоря уже об историческом наследии, с которым связано слово аккорд. Мы понимаем его как наложение частот, как звуковой блок» (45).

Пользуясь понятием наложения частот, или звукового блока, Булез в общих чертах разъясняет технику мультипликации высот, которая позже будет подробнее изложена в трактате «Мыслить музыку сегодня». Заметим, что в статье «Возможности» Булез для примера берет серию из коды IX части «Молотка без мастера».

Сегментацию серии в соответствии с избранным числовым рядом — начальный этап техники мультипликации высот — Булез проводит без комментариев. В своем повествовании он сразу переходит к этапу образования пяти звучностей (*sonorité*), то есть наложений частот, или групп частот, как их называет Н. А. Петрусёва<sup>9</sup>, которые возникают в результате сложения в единовременную звуковую вертикаль несколько соседних звуков

---

<sup>8</sup> Напомним, что сам Булез в тексте «Мыслить музыку сегодня» пишет о «технике мультипликации частот» (Koblyakov L. Pierre Boulez – A World of Harmony. Chur: Harwood Academic Publ., 1986. P. 3).

<sup>9</sup> Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002. С. 169.

серии. Принимая данную последовательность звуковых блоков — область — за новое серийное образование, он выписывает серийный квадрат. Поскольку большинство блоков содержит по две и более частоты, то и транспозиция производится, соответственно, дважды и большее количество раз, то есть сообразно с каждой частотой в звуковом блоке. К примеру, транспозиция звукового блока из трех звуков на звуковой блок из двух звуков дает наложение из шести звуков, или частот. Как видно, основы принципа мультипликации Булезом уже продуманы, а терминология еще нет, о чем, в частности, свидетельствует взаимозаменяемость понятий «звуковой комплекс» (*son complexe*) и «звуковой блок» (*complexe de sons*).

Освобождая наложения частот от того исторически закрепившегося значения, согласно которому они несли на себе гармоническую функцию и испытывали зависимость от оберточного состава звука, Булез наделяет их новым смыслом. Теперь наложения частот (*superposition de fréquences*), или звуковые блоки (*bloc sonore*), не привносятся пассивно в произведение, а выводятся для каждого сочинения заново из той серии, которая сочинена конкретно для данного произведения. На место старой обертоновой по своей сути функциональной обусловленности приходит новый генезис, строго регламентированный и аргументированный.

Для примера, демонстрирующего способ образования звуковых блоков, Булез рассматривает инверсию основного вида будущей серии «Молотка без мастера» и тот числовой ряд, согласно которому серия членится на пять звучностей (этот ряд тоже инверсионен, так как представляет собой ракоход числового ряда, членящего исходную серию; см. рис. 11). Серийный ряд распадается на пять компонентов по три-одному-два-четыре-два звука, соответственно. То же происходит с ее инверсией.



Рис. 11

Выполняя транспозицию, Булез проходит два этапа: сперва, как обычно, транспонирует всю серию на двенадцать полутонов в порядке их следования в серии, а затем объединяет между собой транспозиции от пятого и шестого звуков, от седьмого, восьмого, девятого и десятого, от одиннадцатого и двенадцатого, соответственно. При этом объединяются звуки и по вертикали, и по горизонтали: по вертикали — звуки с одним и тем же номером в разных рядах, к примеру, от пятого и шестого звуков, а по горизонтали — звуки, составляющие одну звучность, допустим, тоже пятый и шестой звуки. Таким образом, к примеру, получится звучность из четырех высот, две из которых совпадают: *cis-c-h* (см. рис. 12). Эта звучность на примере — третья на второй строке.



Рис. 12

Так же образуется первая звучность на третьей строке (см. рис. 13)<sup>10</sup>.



Рис. 13

<sup>10</sup> Более подробно техника мультипликации высот описана в исследованиях и книгах Л. Коблякова (Koblyakov L. Op. cit.), Н. А. Петрусёвой (Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002), Ю. Н. Холоповым и В. С. Ценовой (Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. С. 364–373).

Однако этот этап формирования материала для сочинения — лишь начальный. Избрав, таким образом, высотный объект, который будет участвовать в структурной организации сочинения, остается определить его высотное положение, расположение, ритм, атаку, интенсивность, имея возможность тем самым модифицировать окраску этой звучности. Булез приводит пример, в котором дважды записывает десятизвучное наложение, меняя во втором случае все его характеристики (см. рис. 14), кроме состава самих высот.

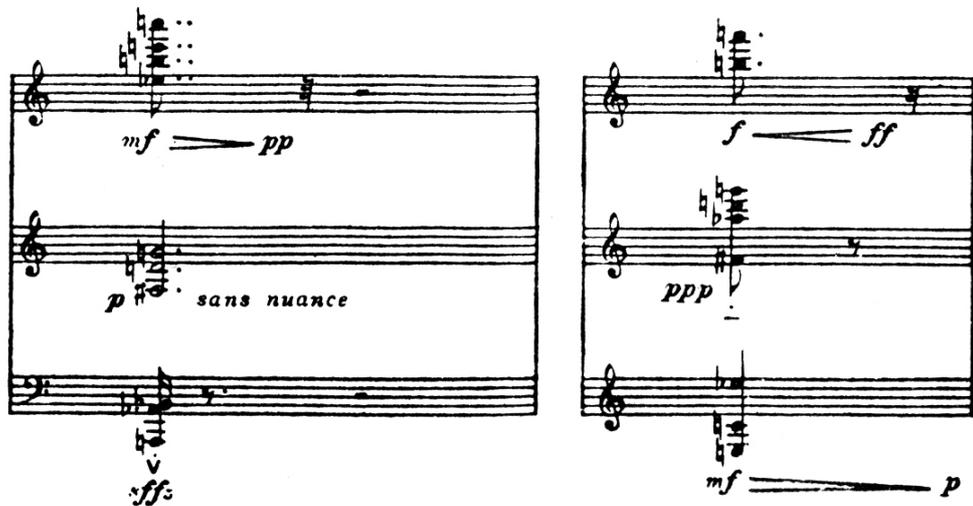


Рис. 14

Заметим, что в данном случае октавное тождество сохраняется, однако одно сомнение все же закрадывается в связи с этим примером, так как во второй звучности недостает одного звука из первой — *b*. По всей видимости, здесь имеет место опечатка, исправленная в немецком издании 1972 года<sup>11</sup>.

## 2.5 Понятие комплексного звука.

### Кейдж, «*tabulatura nova*» и конкретная музыка

К вопросу о соотношении частичных тонов Булез, по его собственному уверению, подходит с позиции Кейджа. Преследуя все ту же цель — избавиться от механистической пассивности в звуковой организации,

<sup>11</sup> См.: Boulez P. WT. P. 41.

— Булез вслед за Кейджем предлагает смело вторгаться в область «физиологии» звука и подчинять внутреннюю иерархию его составляющих, то есть соотношения обертонов, своему индивидуальному решению, принятому в соответствии с замыслом произведения. Каждый воспользовавшийся этим предложением может сам конструировать «табулатуру» (*tablature*), как называет ее Булез, иначе говоря, буквально своими руками воссоздавать требуемую «систему настройки» (*do-it-yourself tuning system*<sup>12</sup>), а фактически систему соотношения частичных тонов в звуке, отличающуюся от традиционной и общепринятой. Одним из результатов таких действий Булез называет введение в употребление комплексного звука, то есть вертикального наложения нестандартного состава частичных тонов. Этому понятию, впрочем, как он сообщает, мы обязаны Кейджу, который в своих произведениях использует не «чистые» звуки, а «аккорды, не имеющие никакой гармонической функции и являющиеся, в сущности, своего рода звуковыми амальгамами» (53).

Поясним употребленный Булезом термин «табулатура». Поскольку для изменения соотношения обертонов, влияющих, в свою очередь, на тембр звука, требуется изменить условия звукоизвлечения, то композитору необходимо каким-либо образом зафиксировать эти новые условия. Для этого наиболее всего подходит табулатурная запись, в которой вместо специфических музыкальных знаков — нот — используются иные обозначения: словесные, буквенные, числовые, символические и любые другие, способные передать волю композитора. Более того, в некоторых случаях предписания автора невозможно зафиксировать никаким иным образом, нежели с помощью табулатурной нотации<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Приводится по: Nattiez J.–J. Introduction. Cage and Boulez: a chapter of music history. P. 9.

<sup>13</sup> Подробнее о роли табулатурной нотации в музыке XX века см.: Изотова Е. А. Инструментальные табулатуры: новая жизнь в XX веке // Оркестр без границ: Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова / Ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М., 2009. С. 262–271.

По-видимому, идею разнообразия и индивидуализации табулатур Булез черпает в музыкальной акустике, причем традиционных, классических инструментов. Необходимую активную «систему настройки» может диктовать музыкальный инструмент, тембровые характеристики которого обладают специфическими особенностями. Подобные свойства, по словам Булеза, могут преобразовывать «простые числовые соотношения обертонов» в более сложные и непривычные для слуха музыканта. Вследствие этого, поясняет Булез, «слышится преобладающая частота, наложенная на другие, интенсивность которых слабее» (47). Яркий пример Булез находит в звучании гонга: «иногда даже — например, как в случае с гонгом, — преобладающая частота варьируется в ходе развития обертонового комплекса, производимого звуковым телом» (47).

Что же касается Джона Кейджа, то в его увлечении подготовленным фортепиано Булез видит завоевания и цели, затрагивающие его собственные интересы. Справедливо расценивая процесс препарирования инструмента только как практическое средство воплощения оригинальных идей, которое само по себе не обладает самостоятельным смыслом, он расставляет акценты так, что главный из них активизирует проблему «пересмотра акустических понятий, постепенно установившихся в процессе музыкальной эволюции Запада» (52). Этот пересмотр, по-видимому, Булез так же, как и пересмотр ряда других понятий и «общественных норм» музыкально-звуковой цивилизации, считает необходимым. В сущности, такие пересмотры Булез настоятельно призывает провести во всех областях музыкальной речи, так что назревшая актуальность свержения старых тембральных аксиом составляет лишь часть этой преобразовательной программы.

По словам Булеза, Кейдж руководствуется верным убеждением, что «инструменты, созданные для нужд тонального языка» (52–53), в соответствии с потребностями эпохи Нового времени, призваны удовлетворять эти потребности, что они с успехом и делают. Однако так же, как всякая композиционная техника, музыкальные инструменты – явление

преходящее, и с установлением новых потребностей возникает необходимость в новых способах и средствах их удовлетворения. Можно сказать, что, опираясь на Кейджа, Булез подводит своего читателя к мысли о том, что конец эпохи классико-романтической музыки неизбежно влечет за собой конец эпохи классических акустических инструментов. Заметим, что гармоническая система этой эпохи начала разрушаться раньше прочих: эту «эпидемию хроматизма», по выражению Булеза, крайне трудно было не услышать. Позже Стравинским резко и смело была приведена в тектоническое движение метроритмическая система, что привлекло к его фигуре внимание огромного количества музыкантов, из которых, однако лишь немногие были в состоянии осознать историческое значение новшеств Стравинского и их роль в развитии современного музыкального искусства. Как известно, тенденции к расшатыванию конструкции инструментального инвентаря, активно начавшие проявляться с того же времени, что и гармонический «разлад», выразились, прежде всего, в двух ключевых противоположно направленных устремлениях — с одной стороны, к «сверхоркестру», по выражению Ю. А. Фортунатова, с другой стороны, к ансамблю солистов. По-видимому, имело место своеобразное накопление деструктивного потенциала, преобразовавшегося со временем в созидательную энергию, которую композиторы почувствовали и потянулись к таким опытам как, к примеру, конкретная музыка (в области которой довелось поработать и Булезу на рубеже 1940–1950-х годов), К музыкантам, испытывающим интерес к экспериментам по модификации инструментов с целью получения новых звуковых средств, Булез относил и Кейджа.

Музыка современная, по словам Булеза, «отрицает октаву как привилегированный интервал, на основании которого строятся различные высотные шкалы» (53). В отказе от октавы, а, следовательно, и от инструментов, настройка которых ориентирована на октавную единицу измерения, он видит одно из проявлений стремления придать звуку максимально продуманную и осознанную индивидуальность.

Идея индивидуализации, как и в ряде других конкретных случаев у Булеза, дополняется идеей разнообразия. Она может быть выражена в различных формах. Булез приводит в пример две основные тенденции. Первая заключается в зависимости круга возможностей развития, варьирования и трансформации материала от степени сложности табулатуры. Вторая связана с теми пассивными метаморфозами восприятия одного и того же неизменного материала, которые возникают в результате изменения их диспозиции и окружения: «если каждый звук дается как абсолютно нейтральный *априори* – как в случае с серийным материалом, – контекст при каждом появлении этого звука порождает его различную индивидуализацию» (53).

Еще один интерес Кейджа, заслуживающий со стороны Булеза уважительный отзыв, заключается в осознанном стремлении объединить разные компоненты звука путем придания их соотношению осмысленной логики и контролируемой связности. Еще в 1948 году в статье «Предложения» Булез показал возможность полифонии параметров звука, при которой, к примеру, имитационная ритмическая структура контрапунктировала бы неимитационной высотной, или наоборот. В «Возможностях» он пишет о том, что в процессе создания структурных соотношений между различными компонентами звука Кейдж «применяет таблицы (*tableaux*), организующие каждое из этих соотношений путем параллельного, но автономного распределения параметров звука» (54).

Одну из привлекательнейших возможностей решения назревших в сфере музыкального языка проблем Булез видит в конкретной музыке. Ее ресурсы могут помочь продвинуться, прежде всего, в работе с комплексными звуками и нетемперированными пространствами, о которых речь уже шла выше, а также в работе с кривой звука, этапы которой он демонстрирует при помощи графика в осях координат.

Разговор о конкретной музыке Булез начинает со сравнения технических возможностей звукозаписи недавнего прошлого — записи на

пластинку — с теми перспективами, которые открывает перед музыкантами магнитофонная пленка и «устройства, <...> сконструированные под руководством Пьера Шеффера» (54). В магнитофонной пленке он усматривает новое средство фиксации и воспроизведения звуков, среди привилегий которого особое место отводится возможности работать с горизонталью звука, лишая ее пассивности, которая не позволяет индивидуальному замыслу сочиняемого произведения распространиться и на такой мельчайший структурный уровень как уровень отдельных звуков. Булез демонстрирует, как можно к записанному на пленку звуку применить серийные способы развития. И надо сказать, этот способ крайне оригинален и необычен.

Записанный звук Булез отображает на графике в осях координат, где осью ординат является интенсивность звука  $i$ , а осью абсцисс — время  $t$  (см. рис. 15). Изображенную на графике кривую он принимает за *первичную структурную шкалу*, функцию которой в классической додекафонии выполняет восходящая или нисходящая хроматическая гамма. Разница состоит лишь в том, что хроматическая гамма является совокупностью двенадцати высотных единиц, а кривая звука — единая линия, которую Булез членит принудительным образом на равные по времени отрезки — своего рода «графические полутоны». Таких отрезков образуется пять (см. рис. 15).

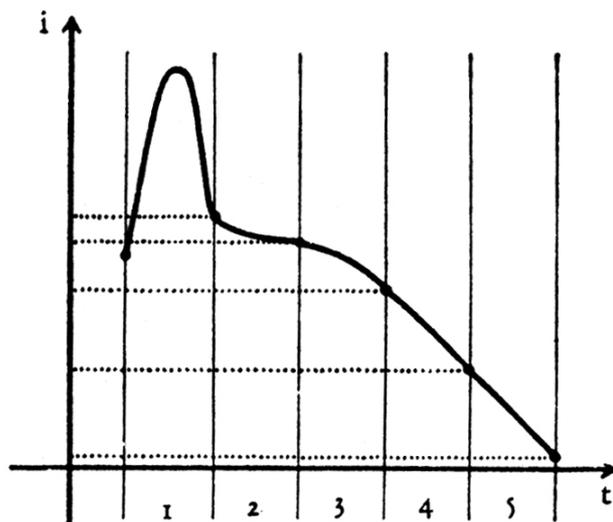


Рис. 15

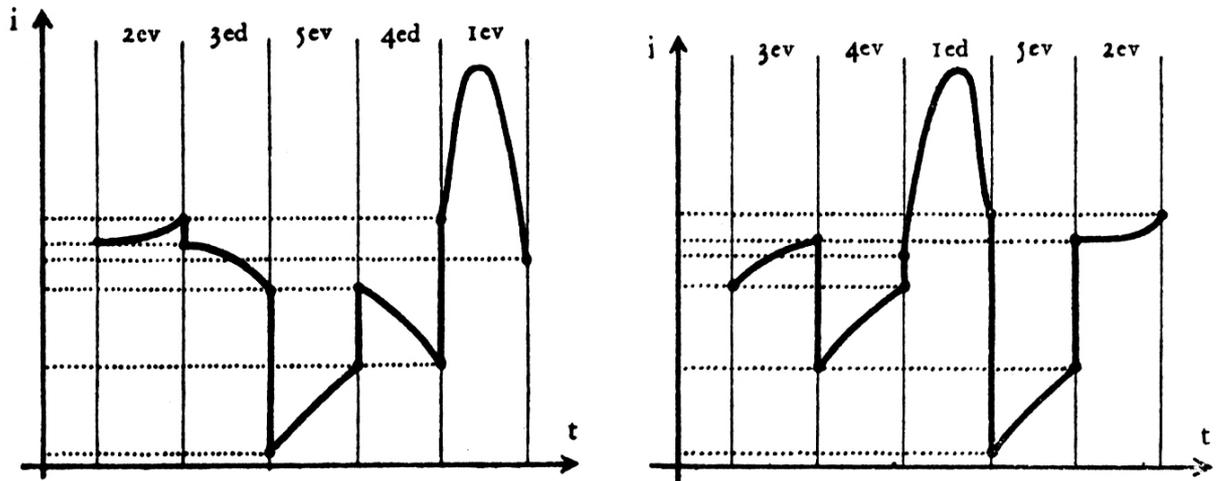


Рис. 16

Далее Булез нумерует «полутоны» и сочиняет числовую последовательность из цифр от одного до пяти — в данном примере 2-3-5-4-1, — которая и является серией. Очевидно, что в этом графике, условно поделенном на пять сегментов, есть возможность произвести горизонтальное обращение, или ракоход, не только на уровне последовательности сегментов, но на уровне их внутренней траектории. Пользуясь этим, Булез усложняет свою серию 2-3-5-4-1 уточнением направления воспроизведения каждого сегмента:  $2^R-3^P-5^R-4^P-1^R$ , где P — прима, а R — ракоход. В соответствии с таким устройством серии он составляет новый график, который отражает искусственно воссозданный звук, закономерности возникновения и затухания которого далеки от естественных, так как подчинены воле композитора, использующего магнитофонную пленку (см. рис. 16). В то же время полученная кривая звука, как пишет Булез, вводит новое измерение в круг возможностей.

\*\*\*

Подытожив рассмотренные Булезом примеры разработки высотного параметра средствами серийной техники, выделим несколько вопросов.

1. Чем для Булеза является серия?

Очевидно, что классическим определением серии («серия — ряд из двенадцати (иногда и меньшего числа) звуков различной высоты, повторения

и преобразования которого образуют всю ткань произведения»<sup>14</sup>) он не удовлетворяется. В некотором смысле он абсолютизирует понятие серии, преобразуя ее в абстрактную модель с характерными свойствами, которая может быть спроецирована на разные параметры звука и не только на такие очевидные природные и, как бы сказал Булез, рудиментарные показатели как параметры, но и на систему координации параметров и их внутренних составляющих.

Серия, как следует из рассуждений Булеза, приобретает для него значение ряда  $n$ -ного количества величин, которые не повторяют друг друга, избегают прямолинейного порядка и, можно сказать, объединяются понятием общего множителя, то есть каждая из этих величин представляет собой произведение целого числа на заданную единицу измерения. Такая трактовка серии подразумевает в качестве ее самого непосредственного выражения числовой ряд из нескольких неповторяющихся чисел<sup>15</sup>. Изобретательные приемы приложения числового ряда и составляют сущность реализации композиторской фантазии.

В приложении к звуковысотной шкале двенадцатиполутонового звукоряда этот числовой серийный ряд преобразуется в последовательность звуков, расстояния между которыми обусловлены числами серийного ряда, раскрывающимися как произведения полутоновой высотной величины и соответствующего числа серийного ряда. Функцию единицы измерения в данном случае берет на себя 1 полутоном (100 центов).

Числовой серийный ряд находит выражение и в соотношении конкретных звуковых серийных структур, непосредственными

---

<sup>14</sup> Холопов Ю. Н. Серия // Музыка. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М., 1998. С. 494.

<sup>15</sup> Как известно, числовые ряды играют большую роль в музыкальной композиции и музыкально-аналитической мысли XX века. В связи с этим можно вспомнить, к примеру, композиционную технику С. Губайдулиной (см.: Ценова В. С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000).

доказательствами чего для Булеза служат понятия цифровки серии и гомотетичной серии.

Применительно к «ладу длительностей» числовой серийный ряд даст последовательность временных отрезков, которые представляют собой произведения избранной ритмической единицы (к примеру, тридцатьвторой), то есть временной единицы, измеряемой в секундах и выбранной также композитором, и чисел серийного ряда.

Что же касается параметров атаки и динамических оттенков, то Булез намеренно обходит их стороной в своих исследованиях, негласно причисляя их к той области музыкального творчества, которая не поддается однозначной числовой структуризации. Он лишь упоминает, что к этим параметрам можно применить серийную технику, хотя полностью подчинить и невозможно. Динамические оттенки даже в Новейшей музыке середины XX столетия не принято рассматривать с физической точки зрения, то есть как уровень интенсивности звука, измеряя его в децибелах, хотя возможно, это стало бы первым шагом на пути к точной «математической сериализации» параметра громкости и, быть может, позволило бы построить динамические серийные ряды, буквально воплощающие задуманную композитором серийную идею высшего порядка, а Булез стремится именно к такому осмыслению серийной идеи. Равным образом, не удастся точно отрегулировать ряд атак, поскольку вывести математическое соотношение их свойств фактически невозможно, а значит, не удастся привести их в соответствие с закономерностями числового серийного ряда.

2. Какие приемы развития звукового материала Булез считает собственно серийными?

Главный прием серийного развития заключается в проекции отношений между серийными компонентами на иные звуковые формы и проявления. Второстепенными, но не менее важными и значимыми, серийными приемами Булез считает те, которые, метафорически выражаясь,

представляют собой взгляд на серию с разных точек на плоскости, позволяющий прочесть их в ракоходе, а также в инверсии (см. рис. 17).

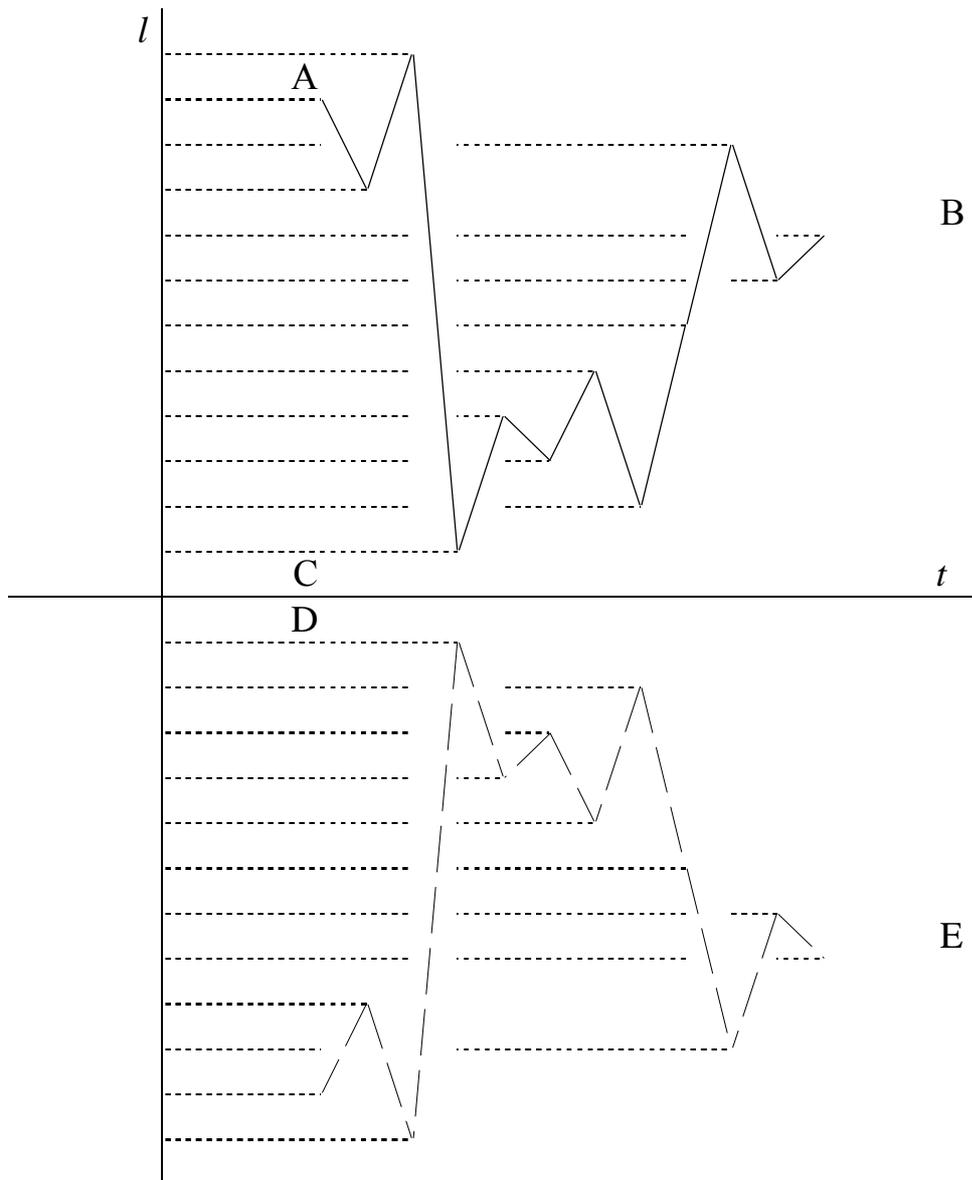


Рис. 17

Четыре формы серии, заимствованные из многовековой полифонической традиции, становятся ее неотъемлемыми спутниками (точкой A на графике на рисунке 17 обозначена точка, «с высоты» которой будет видна прима серии; точкой B — ракоход, точкой C — инверсия, точкой D — ракоходная инверсия). Эти формы, так же как и прима серии, мыслятся Булезом как абстрактные способы видоизменения материала, к каким его сторонам и параметрам они не были бы приложены, а они могут быть применены к любым из них и выражены непосредственно или опосредованно, прямолинейно или в сложной индивидуализированной

конфигурации. Яркий пример последнего — способ трансформации кривой звука, который Булез демонстрирует, используя в пределах одного серийного построения поочередно и прямое движение, и ракоход.

3. В какие области звука, до сих пор бывшие для серийной техники заповедной зоной, Булез открывает двери?

Таковыми областями становятся внутренние «вертикаль» и «горизонталь» звука. Поощряя эксперименты Кейджа с так называемыми комплексными звуками и рекомендуя исследовать и перенимать его опыт, Булез вторгается в обертоновый состав звука, его внутренний звукоряд, имеющий форму вертикального «свертывания», одновременного наложения компонентов звука. Построение и, собственно говоря, сочинение комплексного звука является свидетельством распространения индивидуального композиторского творчества на область микрозвуковых отношений, которые и представляют собой внутреннюю звуковую «вертикаль».

Аналогичное вторжение происходит и в область «горизонталей» звука, что Булез демонстрирует при помощи графиков кривой звука. Монтаж, в частности, магнитофонной пленки, а также различные способы воспроизведения звукозаписи позволяют ему комбинировать ее сегменты различным образом.

4. Каково соотношение традиционных и новаторских композиционных приемов в музыкально-теоретических представлениях Булеза?

Все предложенные способы развития музыкального языка отнюдь не отрицают традицию, как это нередко на словах делает Булез. Напротив, основные композиционные принципы он черпает именно из нее. В процессе формирования его собственной теории новейшей композиции нет места той *tabula rasa*, от которой он желал оттолкнуться, чтобы с чистого листа вести поиски. Булез, как никто другой, активно занимается развитием традиций, сохранением их ценностей в новых звуковых условиях. Булез не стремится

предотвратить разрушение классико-романтических устоев, так как осознает, что их потенциал исчерпан. Однако, не препятствуя распаду отслужившей системы координат, он вовсе не констатирует гибель самого языка и его компонентов. Он словно воспринимает систему соотношений этих компонентов как некую логическую архитектурную надстройку над фундаментом, созданную потребностями эпохи. Фундамент же разрушению не подлежит, он скорее подвергается реконструкции, обновлению опор. В то время как надстройка представляет собой некую конструкцию, то есть систему соотношений, фундамент заключает в себе конструктивные единицы и элементы, на которых зиждется здание.

Заметим, что Булез неоднократно проецирует логические принципы прошлого на те области, к которым они ранее не применялись. Такие неожиданные действия, по его мнению, вызваны потребностями современной эпохи. Рассмотрим два примера.

Понятие гомотетичной серии является результатом нетрадиционного деления высотного диапазона, или высотной шкалы, на равные интервалы. В случае с серией из «Структур», помещенной в тритоновый диапазон (см. выше), имеет место проекция серийных отношений между компонентами двенадцатиполутонового ряда в пределах октавы на интервал тритона, вследствие чего внутреннее высотное членение этого тритона перестает быть «пассивной» хроматической гаммой и становится «активной» микрохроматической серийной шкалой. В качестве одной из сфер, которые можно представить в качестве источника такой проекции, позволим себе назвать классическую ритмику и бытующее со времен установления мензуральной теории деление доли, при котором отношения между двумя ближайшими временными единицами тождественны отношениям между двумя любыми ближайшими единицами в этой системе. По этому принципу любая длительность делится на две равные части.

Другой пример обнаружим во фрагменте, посвященном рассуждениям о транспозиции в любом высотном диапазоне, отличающемся от октавы. Как

уже отмечалось выше, Булез отрицает октаву, которая представляется ему предпосылкой тонального мышления. Однако явление транспозиции как таковой, активно применявшейся в музыке испокон веков, в этом отношении нейтрально и в новой системе музыкальных координат способно обрести актуальное значение и функциональность. Поэтому Булез и рассматривает транспозицию со столь, казалось бы, непривычной для музыканта стороны, останавливается на разъяснении абстрактного принципа выполнения транспозиции и зависимости интервального переноса от заданных условий, а таковым является, прежде всего, избранный высотный диапазон.

Не забудем и о возможностях конкретной музыки и магнитофонной пленки как ее средства. Булез не единожды пишет о том, что к началу XX века фактурная горизонталь и вертикаль перестали играть столь важную конструктивную роль в произведении, а Веберн, как утверждает Булез, почувствовал и доказал своими сочинениями, что произошло упразднение их оппозиции, на которой держалась конструкция звукового пространства в произведении. Так ли это на самом деле? Как нам представляется, в этой ситуации имеет место не отрицание категорий вертикали и горизонтали, а их перенос в другую сферу, их проекция на иные, чем раньше, условия при сохранении их сущности и значения. Систему фактурных отношений, которые, в его представлении, на макроуровне устарели, Булез проецирует при работе с кривой звука и комплексными звуками на систему устройства звука, то есть на микроуровень, что позволяет говорить не только о проекции, но и о своего рода редукции системы координат, в которой размещаются различные звуковые измерения. Конечно, в этом направлении Булез делает лишь начальные шаги, однако сам факт его интереса и руководимых таким принципом проявлений этого интереса является значительным событием.

## ГЛАВА 3.

# ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИТОРСКОЙ ТЕХНИКИ. СЕРИАЛЬНЫЙ РИТМ

### 3.1 Ситуация начала XX века: разрыв связей и поиск нового

Разговор о ритме в своих статьях, так же как и о звуковысотности, Булез начинает с общей характеристики ситуации, сложившейся в первой половине XX века в западноевропейской музыке. «Фаза деструктивных поисков» (26), имевшая место в начале столетия ускорила ликвидацию тональной системы в сфере звуковысотности и регулярного метроритма в области музыкальной ритмики. На этих руинах независимо друг от друга возникает две новых теории: одна «внесла новую методологию в структурирование звуковых высот» (27), другая положила начало новой технике ритмической организации. Несложно догадаться, что первой была додекафония, разработанная композиторами нововенской школы, а вторая — примененная в «Весне священной» ритмическая техника Стравинского, или «техника ритмических ячеек», как ее назвал Булез<sup>1</sup>. Развитие звуковысотных и ритмических структур у названных выше авторов, соответственно, шло непересекающимися путями, как будто они не являются двумя неразрывными характеристиками одного и того же явления — звука.

Несовпадение поисков в области высотного и ритмического параметров Булез определяет как «любопытный феномен диссоциации», который повлек за собой ряд последствий, имеющих как положительные, так и отрицательные стороны. С одной стороны, по рассуждениям Булеза, эта диссоциация максимально сконцентрировала внимание музыкантов на одной узкой

---

<sup>1</sup> Обратим внимание, что почти десятилетний разрыв между временем рождения одной техники («Весна священная» Стравинского — 1910–1913) и первыми сочинениями в другой (Вальс из Пяти пьес для фортепиано op. 23 Шёнберга, Сонет op. 24, Сюита для фортепиано op. 25 — 1923) никак не прокомментирован Булезом, расцененный, по-видимому, как незначительный.

композиционной проблеме, сведя к нулю их заботу о других проблемах и предоставив им всецело решать одну задачу вместо нескольких. В результате Стравинский и Веберн сумели эффективно воспользоваться ситуацией и решить каждый свою проблему на высоком уровне. Стравинский, опирающийся на традиционные гармонические представления о тяготении, создал уникальную ритмическую технику, а Веберн, будучи приверженцем классической метроритмической организации, придал им новое направление развития и открыл новые способы их применения в сфере звуковысотности. Таким образом, феномен диссоциации, о котором пишет Булез, способствовал эволюции как одного, так и другого параметров, и в этом следует признать его положительное значение. Вместе с тем диссоциация возникла не только между направлениями композиционных поисков, связанных с изучением звуковых свойств, но и в стиле каждого из выше упомянутых композиторов: в условиях резкого усовершенствования методов обращения с одним параметром другой параметр, по-прежнему находящийся во власти старых канонов, тормозит продвижение вперед. Это противоречие явилось также одной из причин непонимания новшеств и одного, и другого музыкантов вплоть до того, что к рубежу 1940–1950-х годов, как утверждает Булез, оно не было устранено и породило неоднозначные, преимущественно отрицательные впечатления от якобы сухой, арифметической додекафонии нововенцев и скандальной, шокирующей ритмики Стравинского. Между тем Булез со всей свойственной его речи прямоотой подчеркивает, что с тех пор, как были открыты обе техники, о которых идет речь, не было создано ничего принципиально нового, ни одной партитуры, которую можно было бы признать успешной в этом отношении. Молодое поколение композиторов, являющихся младшими современниками Шёнберга, Берга и Веберна и последователями так называемой Новой музыки в XX веке, — за редкими исключениями, — лишь безрезультатно топталось на месте. Упомянутые исключения сводятся, главным образом, к экспериментам Кейджа, которые были рассмотрены выше, и ритмиче-

ским новациям Мессиаана, которым в дальнейшем будет уделено отдельное внимание.

Какой же выход находит Булез? Он не стремится сам создать новое. Напротив, он полагает, что залог успеха — в том, чтобы перегруппировать имеющееся композиционное наследие. Богатый возможностями потенциал перспективных открытий музыкального поколения первой трети XX века не был раскрыт и использован в полном объеме, в то время свою актуальность они еще не потеряли, по крайней мере, в смысле использования их конструктивных элементов и логических принципов организации и координации этих элементов. Булез ощущает необходимость, пока еще насущную, ликвидировать диссоциацию путем объединения лучших завоеваний своих непосредственных предшественников и младших современников.

### **3.2 Две системы ритма: сериальный ритм и автономный ритм**

В результате анализа истории и хода развития ритмики Булез делает выводы о наиболее перспективных тенденциях. Таковые, по его мнению, можно поделить на две группы. К первой будут относиться технические приемы не собственно ритмического конструирования и развития, сколько проекция новаторских звуковысотных методов сочинения на область ритма. К ним, прежде всего, относится серийный метод. Поскольку достичь буквальных аналогий между высотными и ритмическими структурами не представляется возможным в силу объективных причин, то при переносе серийных методов на уровень ритмического параметра возникает широкое поле возможностей для их интерпретации и адаптации. Молодой Булез в своих исканиях находится на начальном этапе этого пути, отталкиваясь от способов выведения сериального ритма Мессиаана и предлагая свой вариант, с чем нам далее предстоит познакомиться поближе. Ко второй группе ритмических приемов у Булеза относятся способы развития ритмики, заключающиеся в автономном от высотного параметра формировании ритмических ячеек, в их повторениях с различными модификациями путем наращивания или сжатия,

внутренних перестановок и других действий. В текущей главе будут рассмотрены особенности сериализации ритмических структур в понимании Булеза, то есть приемы, отнесенные нами к первой группе.

### 3.3 Сериализация ритма

Распространение серийной техники на ритмический параметр, так же как на артикуляционный и динамический, является, как известно, одним из характерных признаков сериализма. Идею сериализма и в особенности «сериализации» ритма Булез развивает непосредственно под воздействием Мессиаана.

Обратим внимание, что роль Веберна и его вклад в становление сериализма Булез фактически отрицает, подчеркивая в статье «Серия»<sup>2</sup>, написанной им для музыкальной энциклопедии, что ни один композитор нововенской школы не использовал серию иначе, как применительно к высотному параметру, хотя разницу трех музыкантов в понимании серии как организующей категории он пронизательно подметил и не уставал многократно писать о том, что Шёнбергом, Бергом и Веберном серия применялась по-разному.

Одно из самых значительных завоеваний Мессиаана, как пишет Булез, заключается в создании лада длительностей, в условиях которого ритмические величины наделяются особыми функциями. Длительность обретает, таким образом, функциональную роль, а не арифметически структурную, как это было раньше. На пересечении двух идей Мессиаана — лада длительностей и «контрапункта» ритмического и высотного параметров — Булез находит центр того нераскрытого до сих пор композиционного потенциала, который, по его убеждению, следует исследовать. Он это делает, создавая свою авторскую разновидность концепции сериализма, вовлекающего в серийную организацию сочинения параметры звуковысотности и ритма.

---

<sup>2</sup> См. перевод во втором томе данной работы.

Прежде чем вникать в специфику булезовского метода сериализации ритма, необходимо указать на еще один источник его идей. Стремясь к объединению и расширению «средств уже найденной техники», Булез ставит перед собой задачу активизировать музыкальный конструктивный материал и сделать его таковым еще на прекомпозиционном этапе работы. Первым средством активизации становится разработка понятия серийной «цифровки», которая выполняет связующую конструктивную функцию одних серийных рядов по отношению к другим. Для того чтобы вывести эту идею на более масштабный уровень, Булез предлагает произвести «расширение серийных функций на саму взаимосвязь серий», то есть серийных рядов, в результате чего образуется система серийных функций, или «функции функций», абстрагированных от конкретного звукового материала, представленного теми или иными параметрами, и применимых не только к любому из них, но и к любой системе соотношений между их частными проявлениями.

Специфика собственно булезовского метода связывания высотной серии и ритма заключается в том, что путем излюбленного приема проецирования он переносит свойства высотной серии на ритмические ряды. Любопытно провести сравнение между методом Мессиаана и Булеза.

### **3.4 Метод Мессиаана**

Напомним, что идею единого принципа, организующего разнопараметровые структуры, Мессиаан воплотил во *Втором ритмическом этюде «Лад длительностей и интенсивностей»*<sup>3</sup>. В названии кроется суть нововведения Мессиаана: перед нами композиционный принцип, функционирующий как принцип лада. В этой связи важно отметить два аспекта.

---

<sup>3</sup> Его название при первом издании в России было переведено как «Система длительностей и динамических оттенков» (см.: Мессиаан О. Четыре ритмических этюда для фортепиано. Л., 1974. С. 7).

Во-первых, это действительно лад в значении многопараметрового звукоряда, в котором каждый элемент представляет собой комплексное целое. Многопараметровый звукоряд образуют:

1. Шкала из тридцати шести высот, которую составляют три двенадцатитоновых ряда. Звуковой состав этих рядов идентичен (в условиях октавного тождества), последовательность высот различается (см. рис. 18).

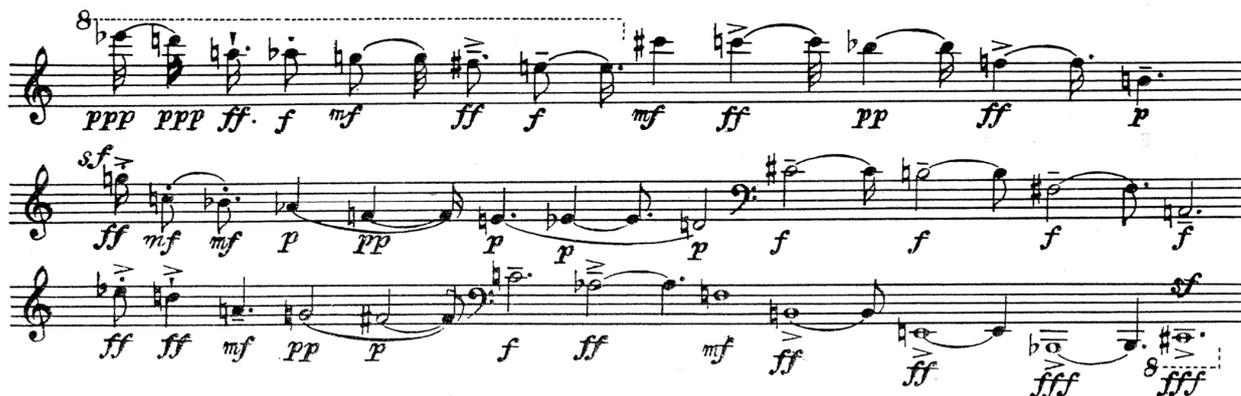
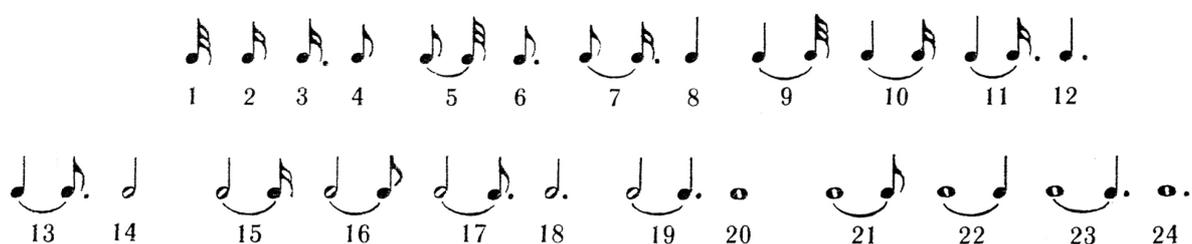


Рис. 18

2. Шкала из двадцати четырех длительностей, группирующихся сложным образом в три ряда по 12 длительностей (таким образом, часть длительностей в рядах повторяется). Для каждого ряда выбрана своя единица измерения. Ее прибавление к предыдущей длительности дает следующую длительность в ряду. Вследствие этого в построении всех трех рядов применен принцип арифметической прогрессии. В первом ряду единицей измерения является тридцатьвторая длительность. Она — и первый элемент ряда, и величина, на которую увеличивается его каждая следующая длительность. В результате первый ряд составляют длительности с первой по двенадцатую (см. рис. 19). Во втором ряду в качестве такой единицы выступает шестнадцатая, в третьем ряду — восьмая. Следовательно, во второй ряд входят каждая вторая длительность из первой дюжины (длительности с четными порядковыми номерами на рис. 19) и все шесть с тринадцатой по восемнадцатую. Третий ряд включает каждую четвертую из первой

дюжины (четвертая, восьмая, двенадцатая), каждую вторую из следующей шестерки (четырнадцатая, шестнадцатая, восемнадцатая) и последние шесть (с девятнадцатой по двадцать четвертую). Метод выведения единиц второго и третьего рядов подчиняется принципу геометрической прогрессии. Исходная единица первого ряда равна одной тридцатьвторой. Умноженная на два, она составляет уже одну шестнадцатую и открывает второй ряд. В третьем ряду одна шестнадцатая умножается на два, что дает одну восьмую.

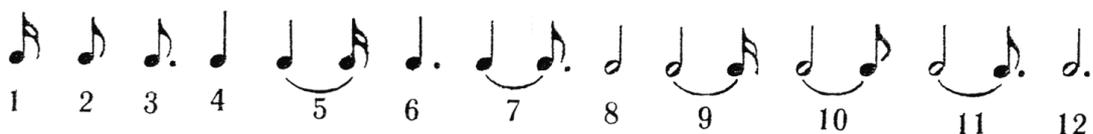
Все длительности:



I ряд:



II ряд:



III ряд:



Рис. 19

3. Шкала из двенадцати артикуляционных знаков, примененных в разных вариантах к трем двенадцатичленным рядам (ср. рис. 20 и 18).

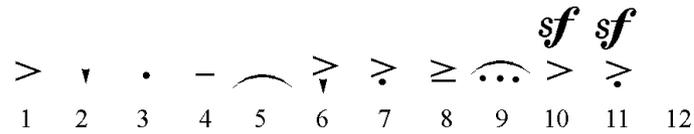


Рис. 20

4. Шкала из семи интенсивностей, или динамических обозначений, которая при повторах некоторых своих элементов образует двенадцатичленные ряды (см. рис. 21 и 18).



Рис. 21

5. Шкала из восьми регистров – три ряда по четыре, четыре и шесть октав, соответственно, накладывающихся друг на друга по принципу шкалы длительностей, лишь третий ряд сохраняет все четыре единицы второго, дополняя их еще двумя октавами (см. рис. 22 и 18)<sup>4</sup>.

Соответствие высотных рядов октавам:

I ряд высот:	4-я	3-я	2-я	1-я				
II ряд высот:			2-я	1-я	малая	больш.		
III ряд высот:			2-я	1-я	малая	больш.	контр.	субконтр.

Рис. 22

Во-вторых, каждая из перечисленных шкал параметров в отдельности представляет собой самостоятельный (звуко)ряд, которому на прекомпозиционном этапе работы с музыкальным материалом была придана форма индивидуализированного ряда, отличающаяся от нейтрально-поступенного последования элементов того или иного параметра — высот, длительностей, динамических обозначений и т.д. Первоначальное соотношение между эле-

<sup>4</sup> Следует отметить, что во Втором ритмическом этюде Мессиана не все единицы выше перечисленных рядов воспроизводятся в объявленном самим автором порядке, о чем можно прочесть в его комментарии к нотам издательства «Durand» (Messiaen O. Mode de valeurs et d'intensités pour piano — no. 2 des «Quatre Études de rythme»: édition avec analyse du compositeur. Paris, 2000).

ментами определяется линейной зависимостью. Таким последованием для высотного параметра является хроматическая гамма<sup>5</sup>. «Хроматическую гамму» ритма образует ряд длительностей в соответствии с арифметической прогрессией, то есть каждая следующая длительность больше предыдущей на постоянную величину. Тот же принцип действует и на параметр интенсивности при допущении, что один шаг по увеличению громкости равнозначен условной неизменной величине, и на артикуляцию, если принять за аналогичную условную величину малейшее изменение по смягчению атаки, или, наоборот, по усилению резкости. Единицей регистровой шкалы является октава.

Как можно заметить, Мессиаан использует принцип наложения разных рядов друг на друга на начальном этапе и фиксации полученных параметровых комплексов как индивидуально сочиненных звуков с их временной, артикуляционной и динамической характеристиками. Такие параметровые комплексы в некоторой мере сопоставимы с булезовскими «звуковыми комплексами». Напомним, что «звуковой комплекс», по Булезу, объединяет по вертикали лишь различные высоты, то есть элементы только высотного ряда. Но если у Булеза эти комплексы не выходят за пределы высотного параметра, то в случае с параметровым комплексом Мессиаана можно говорить об объединении нескольких параметров в одной точке.

Шкалы		Ряды Мессиаана
Высотная	≠	Высотный
Ритмическая	=	ритмический
Артикуляционная	≠	артикуляционный
Динамическая	≠	динамический
Регистровая	=	регистровый

Рис. 23

<sup>5</sup> Соотношение частот звуков, выраженных в герцах, будет логарифмическим, поэтому в данном случае речь идет о выражении в центах, при котором соотношение величин будет подчиняться арифметической прогрессии.

Между тем, принцип наложения разнопараметровых рядов у Мессиа-на не полностью единообразен, так как допускает несогласованность шкал различных параметров. Для сравнения обратимся к классическим понятиям звукоряда и мелодии, которые соотносятся как предпосылка и ее использование: звукоряд — это конструктивно составленная палитра, а мелодия — свободно сочиненная на основе этой палитры музыкальная мысль. Схожим образом можно сопоставить хроматические шкалы параметров в Ритмическом этюде Мессиа-на и используемые в нем ряды. В то время как из высотно-хроматической, динамической и артикуляционной шкал Мессиа-н произволь-но сочиняет три ряда, ритмические и регистровые ряды выдержаны в «хро-матической», поступенной шкале (см. рис. 23). Иначе говоря, ритмический и регистровый ряды — это не сочиненные конструкции, а гаммообразные по-следования. Это означает, что ритмический и регистровый ряды не только не сочинены композитором, но и не обнаруживают никакой связи с исходным высотным рядом. На рисунке 23 показано, какие шкалы и ряды идентичны, а какие различны. Запомним эту деталь, так как в дальнейшем нам придется о ней еще раз вспомнить.

### **3.5 Метод Булеза (1): проекция числового ряда с применением арифметической прогрессии**

Специфика булезовского метода соотнесения высотной серии и ритма заключается в том, что путем проецирования он переносит свойства высот-ной серии на ритмические ряды. Для переноса величин высотного серийного квадрата в квадрат ритмический Булез прибегает к посредничеству третьего измерения — числового — и серийной «цифровки», которая выполняет свя-зующую функцию между рядами разных параметров. Порядок его действий таков:

- 1) составление гипотетической хроматической шкалы ритма;
- 2) построение числового серийного квадрата в соответствии с «циф-ровкой» высотной серии (приводим схематические «числовые квадраты» Бу-

леза на рис. 24), при которой за тем или иным числом закрепляется одна определенная высота, которая не меняется при любых перестановках.

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

*Исходная серия*

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

*Инверсия*

Рис. 24

3) образование из числового квадрата эквивалентного серийного квадрата ритмических рядов (см. рис. 25)<sup>6</sup>.

♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯
♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯
♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯	♯
♯	♯	♯									
♯	♯	♯									
♯	♯	♯									
♯	♯	♯									
♯	♯	♯									
♯	♯	♯									
♯	♯	♯									
♯	♯	♯									
♯	♯	♯									
♯	♯	♯									
♯	♯	♯									
♯	♯	♯									

Рис. 25

У Мессиа́на Буле́з заимствует не только идею наложения единиц разных параметров, но и ту не согласующуюся с общей логикой деталь, на которую мы обратили специальное внимание — двойственность принципа сочи-

<sup>6</sup> О выведении серии путем приложения арифметической прогрессии у Булеза пишет и Н. А. Петрусёва, предлагая называть получаемую серию «синтетической» (Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002. С. 260).

нения рядов разных параметров (см. рис. 23). Из-за нее в действия Булеза закрадывается нелогичное звено, которое вызывает разрыв связи между элементами его сериальной системы.

Разрыв логической связи вызван тем, что к исходным серийным рядам высот и ритма приложены разные принципы «цифровки», назовем их количественный и порядковый. Суть количественного в том, что натуральный ряд чисел отражает в данном случае прогрессию последовательно изменяющихся величин; в случае хроматической гаммы это количество последовательно наращиваемых полутоновых шагов, в случае ритмической серии — ряд последовательно увеличивающихся длительностей, измеряемых количеством содержащихся в них наименьших временных единиц, — хроматическая шкала ритма с единицей в одну тридцатьвторую (см. рис. 25). Порядковый принцип «цифровки» достаточно произволен: это нумерация звуков свободно выбранного серийного ряда, по воле композитора становящегося первым.

Итак, высотный ряд «цифрован» порядковым (произвольным способом, то есть сначала придуман ряд, а потом его элементам присвоены порядковые номера), а ритмический — количественным (по типу арифметической прогрессии). Этим объясняется строение исходного ритмического ряда — а он представляет собой хроматическую гамму ритма. Как неизбежное следствие, выстраивается ритмический серийный квадрат, который не имеет столь непосредственной связи с высотной серией и ее рядами транспозиций, а является лишь ритмизацией абстрактных, числовых последовательностей (см. рис. 25).

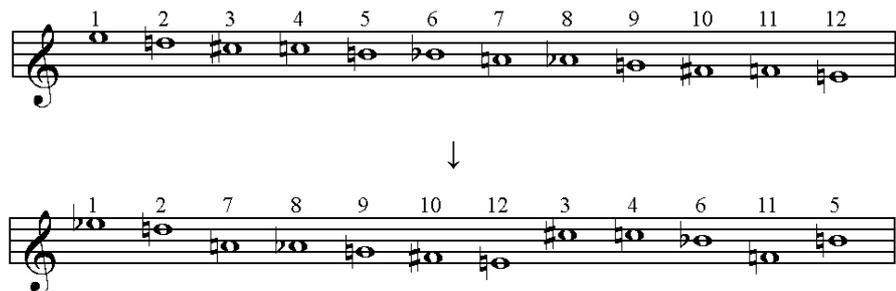


Рис. 26

Рис. 27

Для достижения исчерпывающе логичной координации между ритмическим квадратом и высотным следовало бы осуществлять задуманную проекцию в соответствии с сопоставимыми единицами измерения разных параметров. Тогда бы функцию единицы измерения высотного параметра выполнял бы интервал полутона, ритмического — тридцатьвторая длительность; роль хроматической поступенной шкалы высот играла бы двенадцатиполутоновая гамма, шкалы ритма — последовательность длительностей, выведенных по принципу арифметической прогрессии, за основание которой принимается тридцатьвторая, наконец, индивидуально сочиненный ряд как основная структурная и смысловая категория — в случае с высотностью — это серия, с ритмом — ряд длительностей, подчиняющихся нелинейной зависимости, но зависимости, спроецированной высотными соотношениями. При таких условиях цифровка исходного серийного ряда выглядела бы таким об-

разом (см. рис. 26), что повлекла бы за собой полную перемену производных одиннадцати числовых рядов (см. рис. 27) и обновление ритмической таблицы.

Как расценивать эту деталь, разрывающую связь между элементами, казалось бы, слаженно выстроенной системы? Быть может, Булез не обратил внимания на подобную несогласованность еще в этюде Мессиана «Лад длительностей и интенсивностей», хотя, вероятно также и то, что вторжение этой детали намеренно было допущено Булезом и осмыслено им как элемент случайности, который был композитору не менее важен, чем непоколебимая логика и доскональная продуманность.

### **3.6 Метод Булеза (2): проекция числового ряда с применением логарифмической функции – «регистрация длительностей»**

Другим нововведением Булеза является метод «регистрации длительностей», как называет его сам композитор. Он основан на установлении не просто строгой зависимости длительности звука от его высоты, но «абсолютной длительности звука». «Регистрация» осуществляется в два этапа: сначала необходимо вывести ритмический ряд «абсолютных» длительностей, а затем объединить его с серийным высотным рядом.

Булез в 50-х годах XX века прибегает к помощи современной ему техники — лентопротяжного устройства. Заложенные в нем условия записи и воспроизведения звука дают систему координат, которую Булез принимает за данность, используя ее в качестве базового алгоритма своего композиционного метода. Условия таковы: звук, записанный на пленку на определенной скорости, при воспроизведении на скорости в два раза больше будет давать звук с частотой в два раза больше, то есть октавой выше записанного первоначально. При этом длительность полученного звука станет в два раза короче. Основываясь на прямо пропорциональной зависимости частоты воспроизводимого звука от скорости запуска пленки и обратно пропорциональной зави-

симости протяженности этого звука от скорости, можно воспроизвести двенадцать полутонов хроматической гаммы в пределах любой октавы, используя для этого лишь один записанный на пленку звук любой высоты<sup>7</sup>.

При воспроизведении звуки хроматической гаммы, полученные из одного записанного на определенной скорости звука, обретают новые длительности, различающиеся в соответствии с логарифмической зависимостью. Таким образом, в процессе описанного изменения высоты звука на лентопротяжном устройстве Булез находит связь длительности звука с его частотой, заключающейся в обратно пропорциональной зависимости длительности от высоты (и скорости воспроизведения) этого звука. «Регистровкой» длительностей, следовательно, он называет придание звуку новой протяженности при изменении его частоты<sup>8</sup>. Шкала длительностей, выведенных таким образом, является, в сущности, реализацией идеи статики ритмической шкалы — наподобие «статики звуковой шкалы», о которой Булез пишет в статье «Предложения»<sup>9</sup>. Под статикой звуковой шкалы имеется в виду зафиксированность определенных регистров, или октав, за высотами двенадцатиполутонового ряда. Обратное качество он называет «динамикой звуковой шкалы». В применении к ритмическому параметру понятия статики и динамики оказываются еще одним способом проекции высотных отношений на ритмиче-

---

<sup>7</sup> Напомним, что частоты звуков, отстоящих друг от друга на интервал октавы, соотносятся между собой согласно геометрической прогрессии по основанию два, а частоты соседствующих полутонов в хроматической гамме соотносятся по законам логарифмической зависимости, то есть частота ближайшего вышестоящего полутона равна корню в двенадцатой степени из двух. Булез не разъясняет алгоритм вычисления частот хроматической гаммы, обобщенно называя их «иррациональными отношениями» (Boulez P. RA. P. 166).

<sup>8</sup> В связи с проблемой научной интерпретации булезовского приема «регистровки» длительностей следует упомянуть предисловие к русскоязычному сборнику Булеза «Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи» (Чухров К. От серии к расширяющейся вселенной // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. С. 7–34). Вместо собственной трактовки Чухров помещает практически буквальный пересказ фрагмента статьи «Возможности», посвященного этой теме, почти точной калькой с французского первоисточника, что лишь усложняет понимание метода Булеза (Там же. С. 24–25).

<sup>9</sup> Boulez P. RA. P. 68.

ские. Если метод цифровки звуковой шкалы, предложенный нами выше в связи с нумерацией звуков серии, буквально отражает соотношения отстоящих на полутон высот, выраженные в центах, то есть согласно арифметической прогрессии, то метод «регистрации длительностей» передает соотношения высот, выраженные в герцах, то есть согласно логарифмической зависимости.

Для пояснения своей мысли Булез представляет шестиоктавный диапазон в виде шести скоростей, на которых нужно воспроизводить один и тот же звук для получения шести высотных вариантов. Каждой октаве соответствует своя единица скорости. Булез называет их:  $4N$ ,  $2N$ ,  $N$ ,  $M$  (равное половине  $N$ ),  $M/2$ ,  $M/4$ . Опираясь на математические законы пропорции, он выводит ряд из шести временных единиц, или длительностей ( $t$ ), которые соответствуют этим шести скоростям, или октавам (см. рис. 28).

Скорости	$4N$	$2N$	$N$	$M$	$M/2$	$M/4$
Октавы	4-я	3-я	2-я	1-я	малая	большая
Длительности	$t$	$2t$	$4t$	$8t$	$16t$	$32t$

Рис. 28

Булез делит октаву на двенадцать полутонов, получая двенадцать единиц скорости и, следовательно, двенадцать длительностей, которые находятся в логарифмической зависимости: от  $t_1$ , соответствующей звуку 1, до  $t_{12}$ , соответствующей звуку 12. Далее отношения внутри одной октавы проецируются на каждую из шести октав с учетом разных скоростей. К примеру, звук 8 со скоростью  $M/4$  получит длительность  $32t_8$ , так как его первоначальная длительность равнялась  $t_8$  (см. рис. 29).

Скорости	$4N$	$2N$	$N$	$M$	$M/2$	$M/4$
Октавы	4-я	3-я	2-я	1-я	малая	большая
Длительности	$t$	$2t$	$4t$	$8t$	$16t$	$32t$

Рис. 29

Наконец, остается автономизировать организацию ритмических и высотных структур. Для этого Булез применяет к предоставляемому полю воз-

возможностей лентопротяжного устройства принцип серийной техники. Главное преимущество метода «регистрации длительностей» Булеза заключается в том, что он передает ритмическому параметру способ выведения длительностей, отражающий строение не серии, а хроматической гаммы, то есть кладет в основу не произвольно-порядковый, но количественный принцип при выстраивании числового ряда высот. Таким образом, процесс соизмерения высотного и ритмического параметра перемещается на уровень протоматериала. Как следствие, на уровне музыкального материала, на котором серия сочиняется, параметры и способы их организации независимы друг от друга.

Осознавая открывающиеся возможности, Булез сочиняет две различные серии для высот и ритмов. Обе серии выражены в числах от одного до двенадцати (см. рис. 30) и являются произвольным распределением двенадцати единиц в пределах интервала между двумя величинами, одна из которых превосходит другую в два раза: в высотном плане это частоты в пределах октавы, в ритмическом Булез берет длительности от  $t_1$  до  $t_{12}$ .

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

Рис. 30

В качестве следующего шага он «регистрирует» отдельно серии высот и длительностей, свободно размещая в шести октавах каждую величину обоих числовых рядов (см. рис. 31; обратим внимание на то, что эта таблица читается только в постоянном соотношении с рисунками 28 и 29; разъясняющий пример последует далее). В итоге высоты меняют октавное положение, следовательно, частоту и длительность, ритмы также меняют свою протяженность. Однако из-за того, что для разных параметров используются различные числовые серии, полученные в результате «регистрации» длительности одних и тех же звуков различаются, чего нет при первом способе «цифровки», показанном на рисунках 24 и 25. Таким образом, Булез достигает разнообразия при максимальной конструктивности композиции.

Октавы, в которые перенесены звуки серии	малая – 3-я – 4-я – 2-я – 4-я – малая
Серия высот	$1 \cdot M/2 - 6 \cdot 2N - 3 \cdot 4N - 4 \cdot N - 10 \cdot 4N - 11 \cdot M/2$ и т. д.
Серия длительностей	$2t_7 - 16t_1 - 32t_8 - 2t_{11} - 32t_4 - 4t_{10}$ и т. д.

Рис. 31

Цель рассуждений Булеза о назначении «регистражки длительностей» заключается в том, чтобы найти способ объединения высот с длительностями ритмического ряда и получения, таким образом, двух категорий звуков в ряду. Звуки первой категории, которым присвоится более короткая длительность, чем они имеют в результате «регистражки», распадутся на две части — собственно звук и следующую за ним паузу. Звуки второй категории, к которым будет приложена более долгая длительность ритмического ряда, оборвутся раньше, чем эта длительность отзвучит полностью.

Разъяснение булезовского метода «регистражки длительностей» и установления взаимосвязи высот с ритмами попробуем проиллюстрировать конкретным примером.

Исходя из зависимости, в которой находятся между собой звуки хроматической гаммы темперированного звукоряда, составим ряд из двенадцати временных величин, которые будут соответствовать двенадцати полутонам в пределах одной октавы. Для начала установим наименьшую временную единицу, то есть длительность самого высокого звука выбранного диапазона — скажем, от звука *des* большой октавы до звука *c* пятой октавы — звука *c* пятой октавы, частота которого равна 4186 Гц (число округлено до целых). В качестве исходной длительности этого звука изберем одну секунду.

Мысленно записываем на пленку звук *c* пятой октавы длительностью, равной одной секунде. «Транспонируем» его в соответствии с пятью скоростями и получаем длительности октавных вариантов исходного звука (см. рис. 32).

Звук	$c^5$	$c^4$	$c^3$	$c^2$	$c^1$	$c$
Его частота	4186 Гц	2093 Гц	1046,5 Гц	523 Гц	262 Гц	131 Гц
Его длительность	1с	2с	4с	8с	16с	32с
Обозначения	$\frac{1}{2} t$	t	2t	4t	8t	16t

Рис. 32

Теперь вычисляем длительности одиннадцати прочих звуков в четвертой октаве. Для этого применим формулу, согласно которой соотносятся соседние полутоны темперированного строя: частота вышестоящего звука будет равна произведению частоты данного звука и корня в двенадцатой степени из двух, что приблизительно равно 1,059467. Полученные результаты внесем в таблицу (см. рис. 33, числа округлены).

Звук	$c^5$	$h^4$	$b^4$	$a^4$	$gis^4$	$g^4$
Длит-сть	1с	1,059467с	1,12247с	1,18922с	1,259939с	1,334864с

Звук	$fis^4$	$f^4$	$e^4$	$es^4$	$d^4$	$des^4$
Длит-сть	1,414244с	1,498345с	1,587447с	1,681848с	1,781863с	1,887825с

Рис. 33

Таким образом, мы составили ритмо-временную шкалу, из которой будет «сочинена» серия.

Далее берем числовой серийный ряд Булеза 1 6 3 4 10 11 5 12 7 9 2 8, проецируем его на нашу хроматическую высотную шкалу и получим следующий серийный высотный ряд (для удобства чтения запишем его в первой октаве; см. рис. 34).



Рис. 34

Теперь «регистрируем» эту серию согласно предложенному Булезом ряду регистров, произвольно досочинив его до двенадцатичленного:  $M/2 - 2N - 4N - N - 4N - M/2 - M - M - N - 2N - M/4 - M/4$ , что соответствует следующему ряду октав: малая – третья – четвертая – вторая – четвертая – малая –

первая – первая – вторая – третья – большая – большая. Полученные длительности можно увидеть на рисунке 35.

Высотный  
серийный  
ряд:

Длительности: 30,2052с 2,8285с 1,6818с 6,3498с 1,12247с 16,9515с

Высотный  
серийный  
ряд  
(продолж.)

Длительности: 11,9867с 16с 5,3394с 2,3784с 57,0196с 40,318с

Рис. 35

Теперь вычисляем серийный ритмический ряд, исходя из булезовской числовой серии 7 1 8 6 11 4 10 9 3 2 5 12. Получаем серийные длительности в пределах одной октавы (см. рис. 36; нумерация ведется от наименьшей величины к большим; длительности округлены, протяженность на второй строке приведена в секундах).

7	1	8	6	11	4	10	9	3	2	5	12
1,4142	1	1,4983	1,3349	1,7819	1,1892	1,6818	1,5874	1,1225	1,0595	1,2599	1,7888

Рис. 36

«Регистрируем» этот серийный ряд в соответствии с регистровым рядом Булеза (его окончание досочинено; см. рис. 37).

Регистры	2N	M/2	M/4	2N	M/4	N
Временная формула	2t	16t	32t	2t	32t	4t
Октавы	3я	мал.	бол.	3-я	бол.	2-я
Длительности	2,8284с	16с	47,9456с	2,6698с	57,0208с	4,7568с
(продолжение рис. 37 на следующей странице)						

Регистры (продолж.)	M	4N	M	M/2	4N	2N
Временная формула	8t	t	8t	16t	t	2t
Октавы	1-я	4-я	1-я	мал.	4-я	3-я
Длительности	13,4544с	1,5874с	14,2549с	16,952с	1,2599с	4,5074с

Рис. 37

Остается заменить ритмический ряд, полученный в результате «регистрации» высот, на ряд, выведенный путем «регистрации длительностей», то есть ряд, выписанный в нижней строке последней таблицы (строка «Длительности»). Каким образом это сделать, вернее, как на практике приложить определенные длительности к звукам, записанным на пленку и, следовательно, уже получившим известную протяженность, из текста Булеза не совсем ясно. Тем не менее, совершенно очевидны две противоположно направленные тенденции, которые он развивает. Прежде всего, он настойчиво стремится изучить природу звука с целью выработать на основе его имманентных свойств новые логические принципы. Кроме этого, Булез-композитор и Булез-аналитик продвигаются в своих исследованиях значительно дальше, чем Булез-исполнитель, композиторская и аналитическая мысль выходит за пределы возможностей, которыми располагает музыкант-исполнитель. Теперь ее запросы может полностью удовлетворить лишь техника. Вероятно, именно поэтому не случайно обращение композитора в начале 1950-х годов к звукозаписывающей аппаратуре и освоению ее возможностей.

### 3.7 Выводы и наблюдения

Метод сериализации ритма, предложенный Булезом, безусловно, возник на почве анализа мессиановских исследований в сфере сериализма. Однако специфика, которую привнес Булез, свидетельствует о глубине его подхода к этому вопросу и творческой проницательности. И если чуть задержаться на его идее «регистрации длительностей» в том виде, в котором она представлена в его статьях, то можно сделать вывод о том, что данная находка Булеза обнаруживает самый корень сериального мышления. Она демонст-

рирует такое единство параметров звука (длительности и частоты), которое является наиболее «природным» из всех существовавших до него, не привнесенным извне, но извлеченным из самого звука, поставленного в условия функционирования в лентопротяжном устройстве. Магнитофонная запись одного и того же звука, подаваемая с разной скоростью, и соответственно, меняющая и его высоту, и его протяженность, позволяет уподобить всю шкалу 12-ти высот и протяженностей вращению одной стереометрической фигуры в акустическом пространстве, дискретные фрагменты которого открываются всякий раз как новые проекции этой фигуры, что можно сравнить с видами «сбоку», «сверху», «под углом» и т. д. Таким образом, шкалы высот и ритмов – в этом случае по отношению к начальному звуку, записанному на пленку, – выступают аналогично серийной таблице по отношению к серии. Звуку же, записанному на пленку, соответственно, сообщается функция серии-модели-инварианта для всей высотно-временной шкалы.

Подводя итог своим рассуждениям в целом, Булез возвращается к проблеме восприятия современной музыки и к вопросу о некорректном и непродуктивном представлении о роли интеллектуального начала в музыке и соотношении интеллектуального и интуитивно-эмоционального начал. Булез считает, что интеллектуальная жизнь композитора не может быть оторвана от его музыки, не может не участвовать в процессе сочинения, так как, напротив, находится в самой непосредственной связи с той выразительностью, которую он стремится воплотить в своих творениях. Чем как ни конкретной техникой и ее приемами реализовывать замысел? Чем как ни музыкальным языком и его лексикой, грамматикой и синтаксисом достичь этой выразительности в звуках?

В представлении Булеза одно подпитывает другое: эволюция технического мастерства композитора разовьет и его воображение, а развитие воображения, в свою очередь, потребует новых средств выражения и, тем самым, будет способствовать продвижению в области его технической подкованности. Кроме того, как утверждает Булез, заботы композитора не останутся без

внимания слушателя, так как всякая логически оправданная звуковая конструкция, какой бы сложной и недоступной пониманию при прослушивании она ни была, в любом случае будет ухвачена слушателем — далеко не всегда разумом, скорее интуитивной, эмоциональной стороной личности. Слабые в этом отношении произведения, напротив, вызовут негативное впечатление своей простотой, схематичностью, прогнозируемостью.

Такими доводами Булез пытается предотвратить будущие упреки и возразить на уже полученные обвинения в интеллектуализме и формализме, стремится оправдать свою технику и доказать, что нет никаких причин стыдиться ее специфики, которая в самом деле может провоцировать подобные обвинения. Попытаемся же и мы оценить его задачи, цели и средства для их достижения, которые он открывает сам для себя и рекомендует применять другим.

Во-первых, необходимо сразу отметить, что цели Булеза выражены весьма ясно, сконцентрированы в одной области и подлежат всестороннему и всевозможному освоению и завоеванию. В качестве основных целей можно назвать две: 1) избавиться от ограничений, навязанных потребностями и нормами музыкальной культуры уходящей эпохи, и обрести свободу, достаточную для поисков новых средств выражения, которые, в свою очередь, обусловлены потребностями настоящего времени; 2) достичь максимального разнообразия палитры средств в предоставляемом композитору пространстве для творчества и, тем самым, усложнить и утончить существовавшую до сих пор градацию музыкальных цветов и оттенков на этой палитре.

Во-вторых, средства для достижения сформулированных целей также доступны каждому музыканту. Алгоритм их применения таков: 1) «отфильтровать» музыкальные завоевания прошлого, раз и навсегда отказавшись от исчерпавших себя средств и устаревших, неактуальных методов, 2) объединить наиболее ценные достижения предшественников общей логикой и конструктивной взаимосвязью, 3) развить не востребовавшийся до сих пор потенциал нововведений, следуя не только в том направлении, которое

было задумано их автором, но и иными возможными путями, 4) а далее целесообразно делать новый «круг»: отобрав самые главные из полученных результатов, отыскать новые пути их развития, возможно, проецирования на иные, еще не затронутые этими тенденциями сферы для углубления диалектики музыкального языка и по возможности равномерного и всестороннего развития всех компонентов музыкального языка.

Выше перечисленные особенности следует отнести к достоинствам булезовской методологии. Однако изучив конкретные способы управления музыкальным языком, предложенные Булезом в данной работе, нельзя не обратить внимание на некоторые противоречия в его действиях. С одной стороны, очевидно, что он претендует на структурную выверенность, логическую оправданность, математическую точность и аргументацию. С другой стороны, помимо элемента случайности, нередко вторгающегося в дискурс его аналитических рассуждений, бросаются в глаза и некоторые нелогичные детали. К таковым можно отнести линейную «цифровку» высотной серии. Кроме того, серийная специфика тембровых комбинаций Булеза не достаточно ясно объяснена, ввиду чего тоже может быть подвергнута критике. Стоит только задаться вопросом, можем ли мы симулировать строгость систематичности тембров и, как следствие, можем ли применять к ней серийное упорядочивание без обоснованных аргументов?

Другой вопрос, который неизбежно возникает по прочтении текстов Булеза, связан с тем значением интеллектуального начала, которое Булез считает правомерным и необходимым для полноценного развития музыкального искусства на современной стадии. Невольно создается впечатление, что к середине XX века все больше чувствуется отрицание многого из того, что до сих пор называлось музыкальными характеристиками, музыкальными качествами, музыкальными свойствами и т. д., то есть отрицание привычного музыкального начала, располагавшего к этому моменту развернутой осмысленной системой средств и компонентов. На смену этому в музыку приходят элементарные правила точных наук, примитивные формулы, применимые к

простейшим звуковым образованиям и нередко лишаемые тем самым осмысленности. Этим обуславливается вопрос: оправдывают ли себя те средства, которые призваны решить поставленные задачи, да и насколько они связаны между собой? В свою очередь, эти вопросы порождают и другие, суть которых, в конечном счете, сведется к тому, будет ли по-прежнему называться музыкой то, что, быть может, разовьется из предложенных новых средств? И что будет музыкой в понимании композитора середины и второй половины XX столетия?

Поиском ответов на эти вопросы заняты практически все музыканты прошлого века, так же как и нынешнего. Но поскольку эти вопросы чрезвычайно обширны и для сколько-нибудь обстоятельного рассмотрения требуют отдельного исследования, то мы не можем уделить ему внимания на страницах нашей работы и оставим его в стороне. В конце концов, все рассудит время, которое еще недостаточно нас отделило от тех лет, когда Булез размышлял над различными «Возможностями» в современной ему композиционной технике.

## ГЛАВА 4.

# ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИТОРСКОЙ ТЕХНИКИ.

### АВТОНОМНЫЙ РИТМ

#### 4.1 Техника ритмических ячеек

О ритмической технике «Весны священной» Стравинского Булез, как он сам признавался, впервые услышал от Мессиана, будучи его студентом. Позднее на основе концепции ритмики Стравинского, разработанной Мессианом, он создает свою теорию ритма. Она была подробно описана в статье «Стравинский остается»<sup>1</sup>, которая датируется 1951 годом, хотя была опубликована впервые в 1953 году.

Ритмическую технику Стравинского Булез определяет как технику ритмических ячеек, основные свойства которой вкратце можно было бы сформулировать следующим образом:

1. В качестве конструктивных элементов выступают различные длительности.

2. Функцию наименьшей синтаксической единицы берет на себя ячейка — группа из небольшого числа как одинаковых, так и различных длительностей (преимущественно от двух до шести).

3. Ключевым свойством ячейки является ее производность. При выведении новой ячейки из только что отзвучавшей изменяются лишь некоторые длительности, но последовательные многократные мельчайшие изменения приводят к значительным переменам общего облика ритмического материала.

4. Основным методом развития ритмических ячеек является варьированный повтор, который обусловлен принципом *комплементарной модификации* и заключается в таких трансформациях, при которых полностью ячейка никогда не изменяется: как бы сильно не менялся ее облик,

---

<sup>1</sup> Boulez P. Stravinsky demeure // Boulez P. RA. P. 75–145.

его сущностные черты остаются узнаваемы. Такой баланс статики и динамики поддерживает равновесие ритмических флуктуаций в произведении. Кроме того, Булез охотно относит к технике ритмических ячеек прием обращения, ракохода, применяемого и к длительностям в ячейке, и к отношениям между ячейками.

Один из первых примеров, иллюстрирующих технику ритмических ячеек, Булез приводит в статье «Возможности». Анализируя его, Булез, очевидно, пользуется приемами Мессиаана. Пример Булеза включает три ритмические ячейки, из которых различными путями выводятся еще четыре, а затем на примере первой из них демонстрируются возможные способы ее трансформации. Следует отметить, что каждый этап этой демонстрации вызывает в памяти не только мессиаановский анализ ритмики Стравинского, но и его собственную ритмическую теорию.

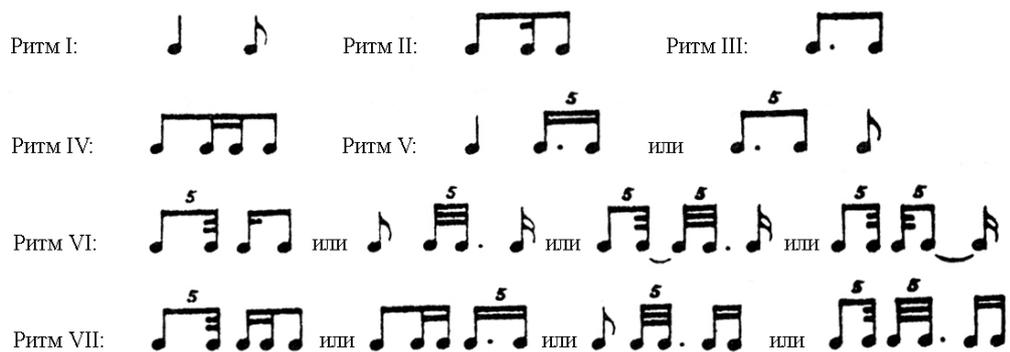


Рис. 38

Итак, перед нами пример, на котором, как комментирует Булез, три ритмические ячейки, первая и третья — обратимые, вторая необратимая (см. рис. 38).

«Путем синтеза ритмов I и II мы получим ритм IV; путем синтеза ритмов I и III — V; синтезируя ритмы II и III, получим VI; наконец, синтезируя I, II и III, получим ритмическую ячейку VII» (36), — пишет Булез. В сущности же, синтез заключается в комплементарном соединении свойств одной и другой ячеек (отчасти и третьей, в которой синтезируются все три ячейки). В процессе синтеза преимущественно используются приемы ритмического развития, заимствованные из теории Мессиаана: расширение

или сжатие ритма, увеличение или уменьшение «на точку», регулярное ритмическое увеличение или уменьшение, стяжение и распушение, вставка и элизия, перевод рациональных длительностей в иррациональные и наоборот. Однако в этой связи необходимо заметить, что большинство этих приемов Мессиаан создает не сам, а находит в музыке предшествующих эпох. Булез использует выше приведенные приемы как по отдельности, так и в разных комбинациях, в ряде случаев дополняя и усложняя их ракоходом или каким-либо еще приемом развития. Процесс накопления этих приемов и усложнения ритмических трансформаций активизируется к концу.

Попытаемся прояснить и восстановить то, что не комментирует Булез, а именно процесс образования ячеек путем синтеза первичных ритмических групп (см. рис. 38).

Четвертая ячейка — первая из производных — рождается в результате привнесения свойств ячейки II в ячейку I. С одной стороны, ее строение можно трактовать таким образом: в ячейке I подвергается распушению начальная длительность, которая принимает форму ячейки II с третьей длительностью, из которой изъята половина. С другой стороны, допустимо и другое толкование: ячейка IV — это ячейка II, расширенная за счет удвоения второй длительности, в результате которого она уравнивает свою общую протяженность с ячейкой I.

Пятая ячейка, выведенная из ячеек I и III, представлена в двух вариантах, назовем их для удобства Va и Vб. Ячейка Va получена вследствие распушения второй длительности ячейки I, которой Булез придает вид ячейки III в простом ритмическом уменьшении, рациональные длительности которой переведены в иррациональные и приняли ритмическую форму квинтоли, равной одной рациональной восьмой. Вторым вариантом пятой ячейки, Vб, произведен путем распушения начальной длительности ячейки I, в результате чего она принимает облик иррационализированной ячейки III.

Шестая ячейка — это череда возможных вариантов, выведенных из ячеек II и III, на этот раз четырех вариантов, в двух последних появляется

новый прием, усложняющий строение ячейки — лига, связывающая рациональные и иррациональные длительности разных ритмических групп, в особенности, производных от разных ячеек. Ячейка VIa получена в процессе распускания первой длительности ячейки II. Распущенная длительность принимает форму иррационализированной ячейки III в ритмическом уменьшении с новым распределением длительностей в квинтоли: относительное равновесие трех и двух шестнадцатых, составляющих восьмую с точкой и восьмую в ячейке III, нарушается в пользу первой длительности и таким образом уступает место четырем и одной тридцатьвторой в ячейке VIa. Возможен и другой вариант, согласно которому начальная квинтоль ячейки VIa производна уже от варианта ячейки III, возникшего в ячейке Va.

Если в ячейке VIa Булез разрабатывал первую длительность, то в ячейке VIб переносит внимание на вторую, расщепляя или распуская ее на две длительности иррационализированной ячейки III в ракоходе и двойном ритмическом уменьшении. Третья длительность подвергается «изъятию точки», то есть сокращению на половину.

Ячейка VIв представляет собой синтез двух предшествующих ячеек — VIa и VIб, — так что ее выведение из ячеек II и III представляется уже опосредованным. От варианта VIa она заимствует распускание начальной длительности, а от VIб — остальные длительности. Общую картину дополняет лига, связывающая крайние длительности из двух разных ритмических групп.

Наконец, последний вариант шестой ячейки, VIг, произведен от ячейки II с пермутацией второй и третьей длительностей. При этом обе восьмые расщеплены на квинтоли такого рода, которые появились впервые в ячейке VIa, то есть с крайне неравномерным распределением длительностей. Длительности квинтолей образуют симметричную последовательность: первая квинтоль звучит в прямом движении, вторая — в ракоходе; лига на этот раз пролегает между двумя последними длительностями.

Седьмая ячейка в своих вариантах не столько объединяет первичные ячейки I, II и III, сколько ячейки I, III и IV, а также ячейки II и III. Ячейка VIIa состоит из длительностей, полученных распушением ракохода ячейки I с введением квинтоли в начальную длительность, или же, что более очевидно, распущением ячейки IV. Ячейка VIIб — результат воспроизведения ячейки I в прямом движении с квинтолью, помещенной вместо заключительной длительности. Ячейка VIIв и VIIг образованы вследствие распущения ячейки II и введения квинтоли, одной или двух, свидетельствующих об их связи с ячейкой III.

Подчеркнем некоторые детали. Обращает на себя внимание, что ячейка III во всех вариантах, кроме исходного, представлена своей иррациональной модификацией — с квинтолью. Это обстоятельство является одним из проявлений тенденции Булеза к последовательному, *цепному варьированию*, при котором следующий вариант выводится не из начального, а из непосредственно предшествовавшего и уже производного. Хотя сам Булез пишет об *инвариантном варьировании*, или варьировании инварианта, указывая на производность одиннадцати ячеек (одна — от ячейки IV, две — от ячейки V, по четыре от ячеек VI и VII) исключительно от первых трех, пример не в меньшей степени демонстрирует применение и других методов ритмического варьирования.

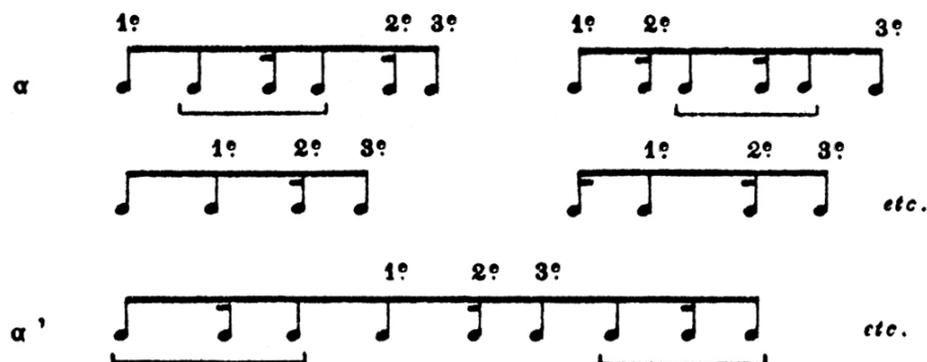


Рис. 39

Кроме того, нельзя не заметить значительную степень произвольности в том, как Булез организует варьирование ритмических ячеек. Принимая во внимание 1) совокупность применимых приемов,

перечисленных выше, 2) количество точек их приложения, в качестве которых может выступать любая длительность или группа длительностей, 3) численность возможных комбинаций этих приемов в сочетании с размерами сферы их использования, нетрудно представить себе, насколько богатую возможностями композиционного развития палитру Булез находит в области вариационного развития ритмических ячеек. Так, он демонстрирует, каковы истинные масштабы данной ритмической техники и сколь многообразно она может быть применена, чем наглядно доказывает свое утверждение о том, что ее потенциал еще отнюдь не исчерпан.

Другим приемом, который Булез относит к сфере техники ритмических ячеек, является вставка элементов одной ячейки между элементами другой. Такой вид синтеза ячеек предполагает, согласно Булезу, два варианта. Первый связан с понятием гомотетии, к которому он обращается при рассмотрении высотных возможностей серийной техники. Этот вариант предполагает вставку одной ячейки целиком внутрь такой же ячейки, или же другой ячейки. В качестве примера Булез демонстрирует две гомотетичных результирующих ячейки, в одной из них вставка возникает между длительностями, в другой — между двумя проведениями этой ячейки (см. рис. 39, верхняя и нижняя строки). Другой способ варьирования заключается в частичном размещении ячейки, то есть нескольких ее длительностей, внутри той же или другой ячейки (см. рис. 39, средняя строка).

#### **4.2 Способы варьирования ритмических ячеек**

Помимо того, что из каждой ячейки можно вывести многочисленное количество ее вариантов, как пишет Булез, к каждому из них могут быть применены различные способы преобразования. Классифицируя их, он составляет перечень из семи приемов. В своем примере (см. рис. 40) он приводит лишь незначительное количество возможных результатов. Существенную часть этих приемов составляют разные виды ритмического увеличения, уменьшения, а также распущения.

Все приведенные Булезом способы преобразования ритма направлены на достижение одной цели — усложнение строения ячейки ради нивелирования ее «примитивной иерархии». Для демонстрации значимости своих приемов работы он берет ячейку I и подвергает ее семи трансформациям. Рассмотрим их подробно<sup>2</sup>.

1. Сперва идут наиболее простые преобразования, которые, в свою очередь, включают в себя следующие приемы:

- регулярное или иррегулярное ритмическое увеличение и уменьшение; первый способ преобразования — классическое увеличение и уменьшение, при котором длительности видоизменяются в прямо пропорциональной зависимости от исходных; при иррегулярном преобразовании возникает иная зависимость; в данном примере приводится простейший образец ритмической группы, состоящей в обратно пропорциональной зависимости от исходной (см. рис. 40, пункт 1, первая строка);
- иррациональная ритмическая трансформация, как Булез называет мессиановский способ перевода рациональных длительностей в иррациональные (см. рис. 40, пункт 1, вторая строка);
- добавление точки, то есть половины данной длительности; так же как ритмическое увеличение и уменьшение, добавление точки может быть простым, двойным, тройным и т. д., и удлинять длительность не только на ее половину, но и на четвертую, восьмую и др. части (см. рис. 40, пункт 1, третья строка);
- изъятие из ячеек компонентов равной величины, под которым подразумевается простое, двойное, тройное изъятие точки (см. рис. 40, пункт 1, четвертая строка).

---

<sup>2</sup> Краткое описание этих приемов см. в: Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. 2002. С. 258–259.

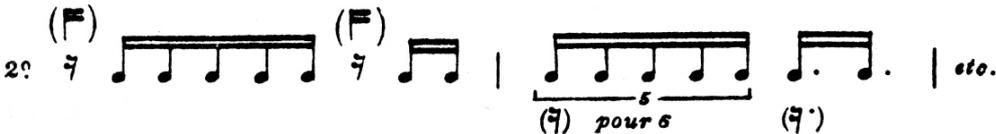
I. 

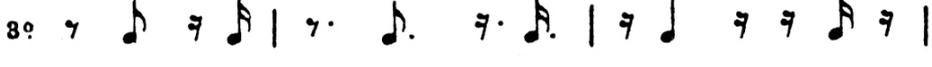
1° 





 etc.

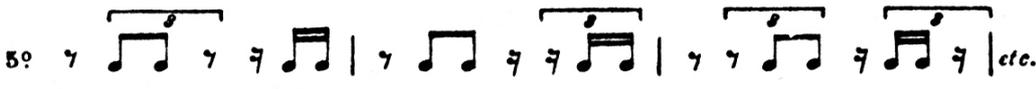
2°  etc.

3° 

 etc.

4° 

 etc.

5°  etc.

6° 

7° 

Рис. 40

2. Преобразование ритма в структуру, выражающую его инвариант дробными частями его длительностей, то есть длительностями, полученными в результате распушения. В этот прием Булез вносит особый штрих, допуская возможность замены сильной доли *звучащей* длительности на *незвучащую* при сохранении распушения этой длительности, иными словами замене звука на паузу — прием, который, как будет видно далее, имеет для Булеза большое значение (см. рис. 40, пункт 2).

3. «Опустошение» ритма — прием, родственная замене паузой сильной доли. Он предполагает замену каждой длительности ячейки антагонистичной парой равных по протяженности паузы и звука, которые главным образом следуют именно в таком порядке, то есть вносят синкопу. К этому Булез добавляет, что возможен и другой способ «опустошения» ритма, при котором исходная длительность превращается в необратимую ячейку из двух одинаковых величин, обрамляющих срединную ячейку, отличающуюся от них. Если в роли крайних единиц выступают паузы, то в центре помещается звучащая длительность, и наоборот (см. рис. 40, пункт 3).

4. Образование ритма, «разделенного» на сегменты вставками этого же самого ритма, или образование гомотетичного ритма. Формы выражения гомотетии такого рода различны: это может быть и распушение каждой длительности ячейки на ее ритм в простом, двойном, тройном уменьшении, и гомотетичная вставка всей ячейки между длительностями такой же ячейки, с возможным ритмическим увеличением или уменьшением, а также допустимой иррациональной трансформацией (см. рис. 40, пункт 4).

5. Образование «выведенного» ритма, производного от синтеза второго и четвертого способа ритмического преобразования. Его основной принцип, как указывает Булез, объединяет свойства «разделенного» ритма и ритма, выраженного единицами длительностей, так как он, в сущности, представляет собой гомотетичное распушение исходной ячейки. Однако наряду с тем, что выражение ритма в единицах длительности производится в соответствии с гомотетией исходной ячейки, оно может и не следовать внутреннему строению первичной ячейки, что служит еще одним шагом в сторону и без того многочисленных и разнообразных возможностей модификаций ритма (см. рис. 40, пункт 5).

6. После уже столь сложных преобразований Булез вновь возвращается к простым методам, однако вводящим в качестве центрального конструктивного элемента категорию паузы, которая до сих пор мелькала скорее как второстепенная единица. Шестой способ преобразования у Булеза

составляет замена звука или нескольких звуков паузой. Возможные пути реализации таковы: для необратимых ритмических ячеек Булез самым очевидным и логичным решением считает замену осевого звука паузой или же, наоборот, звуков, отражающих друг друга вокруг этой оси. Таким образом, в необратимой ячейке сохранится ее исходная симметрия. В обратимой ячейке возможностей найти логичный способ отбора длительностей больше, и, как пишет Булез, паузой могут быть заменены одинаковые длительности, что специфическим образом подчеркнет разницу между более долгими и более короткими длительностями. В данном примере (см. рис. 40, пункт б) паузой подменяется одна из двух длительностей ячейки.

7. Наконец, Булез предлагает применять тот же самый прием, но с противоположной целью — в необратимой ячейке противопоставить симметрии ритмических величин асимметрию звучащих и незвучащих элементов, а в обратимой ячейке добиться противоречия между ритмическими пропорциями длительностей и их звучащим или незвучащим воплощением. В связи с этим в необратимой ячейке паузами заменяется, к примеру, звук, приходящийся на ось симметрии, и один из окружающих его звуков (см. рис. 40, пункт 7).

В завершение перечня Булез замечает, что таков лишь спектр возможностей развития *простейшей* ритмической ячейки, которую составляет всего лишь две длительности. Этот спектр будет меняться в зависимости от избранного для разработки материала, так что, к примеру, ячейка VI или VII обнаружат гораздо более обширный потенциал.

Как видно, цели данной разработки так же, как и других, до сих пор были сопряжены с главенствующим в мыслях Булеза стремлением к безграничному разнообразию, предоставляющему композитору максимальную свободу выбора средств. Средства, которые он консолидирует, оказываются не новыми, а введенными в употребление композиторами прошлых поколений. Речь идет не только о Мессьяне и его ритмической технике, созданной в опоре на классические образцы мировой музыкальной

культуры. Важно то, что отбор средств произведен Булезом, как можно подумать, опять в соответствии с принципом проекции известных приемов на области, в которых они ранее не использовались. К примеру, мессиановский прием распушения имеет непосредственный аналог в сфере звуковысотности, где заполнение определенного высотного интервала сообразно с предустановленной звуковой шкалой — будь то «пробежка» по ступеням звукоряда или арпеджио — не так уж редко встречается в качестве вариационного приема в классико-романтической музыке.

Приведем несколько примеров.

Начальный затакт в главной теме второй части Сонаты для фортепиано f-moll op. 2 № 1 Л. Бетховена при повторении во втором такте заполняется отрезком диатонической гаммы в верхнем голосе (см. рис. 41), а при появлении в четвертом такте заменяется уже гаммообразным ходом, содержащим и диатонический, и хроматический отрезок.



Рис. 41

В главной теме первой части Сонаты для фортепиано До-мажор Гайдна также при повторении один из скачкообразных мелодических ходов замещается поступенным движением (см. рис. 42).



Рис. 42

Подобных примеров в музыке Нового времени можно найти множество, а также в музыке предшествующих веков, развившей до необычайных для западной Европы высот искусство мелизматики, которое неотъемлемой частью вошло в мелодику, в частности, Венского классицизма. Кроме того, на нее оказало большое влияние старинное искусство диминуирования. Одним словом, корни тех приемов, которыми Булез призывает пользоваться в XX веке в области ритма как актуальными и современными, уходят вглубь веков, в ту «традицию», к которой он столь неоднозначно относился, а нередко просто отрицал.

Помимо проецирования на ритмический параметр типично высотного приема постепенного «заполнения» скачка, в действиях Булеза можно усмотреть проекцию на область ритма высотно-мотивного образования с расходящимся скрытым двухголосием, результатом которой кажется вполне правомерным считать иррегулярное ритмическое увеличение-уменьшение. Для примера приведем тему органной фуги И. С. Баха e-moll (см. рис. 43) с подобным звуковысотным рельефом, в котором звуковысотный уровень нижнего голоса скрытого двухголосия опускается, а частоты уменьшаются, в то время как высота верхнего голоса в неточно выдержанной обратно пропорциональной зависимости возрастает, то есть частоты увеличиваются. Так же происходит с ритмом, подверженным иррегулярной трансформации, так как в нем один ритмический элемент растет и увеличивается, а второй, напротив, уменьшается.



Рис. 43

Andante                      Тема

Andante                      Вторая вариация

Рис. 44

Прием, названный Булезом «опустошенным» ритмом, тоже можно считать заимствованным из музыки классико-романтического периода, в который он выполнял функцию одного из распространенных способов вариационного развития. Для примера сравним изложение темы и вторую вариацию из второй части Сонаты для фортепиано G-dur op. 14 № 2 Л. Бетховена (см. рис. 44). Здесь, как видно, использован прием синкопирования мелодической линии, который Булез применяет к ритмической ячейке I (см. рис. 40, пункт 3).

### 4.3 Способы воспроизведения иррациональной ритмики

Любопытное явление, возникающее в булезовских рассуждениях о ритме, связано с конкретной музыкой, вернее, возможностями техники и аппаратуры Пьера Шеффера, доступ к которой Булез получил в его лаборатории. Ценность этих устройств заключалась в перспективах, позволяющих композитору мыслить звук гораздо шире и свободнее, чем ему это удавалось ранее. Однако в данном случае эти возможности напрямую не касаются техники композиции, так как направлены, прежде всего, на упрощение и уточнение исполнения сложной ритмики современной музыки. Магнитофонная пленка позволяет записывать звуки, а затем делать монтаж и буквально «склеивать» новые ритмические последовательности, которые

композитор может свободно накладывать друг на друга и образовывать таким образом полифоническую фактуру, не будучи стесненным сложностью ритмического рисунка каждой линии и ограниченностью человеческих возможностей в области строгого выдерживания длительностей. В пример Булез приводит ритмическое двухголосие, состоящее из разнообразных, несоизмеримых друг с другом длительностей (см. рис. 45).

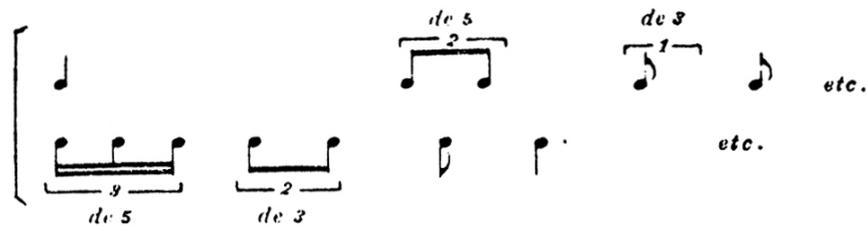


Рис. 45

Как справедливо замечает Булез, «если мы захотим расчленить на иррациональные группы и поместить отдельно две восьмые из квинтоли, одну восьмую из триоли и т. п., нам не удастся это реализовать при помощи полифонического письма, так как практически невозможно сыграть столь сложные ритмы, когда они наложены друг на друга» (55). Зато возможности звукозаписывающей аппаратуры позволяют делать это без труда. Исходя из того, что все ритмические единицы в данном построении производны от четверти и выведены при помощи ее деления на две, три и пять равных частей, Булез находит наименьшее общее кратное этих чисел и принимает его за числовое выражение четвертной длительности, то есть за длину отрезка пленки в сантиметрах, соответствующего четверти. Далее он переводит все длительности структуры в сантиметры и составляет числовую схему монтажа пленки.

60 см – 24 см 24 см – 20 см – 30 см

12 см 12 см 12 см – 20 см 20 см – 30 см – 90 см

Как видно, в поисках новых структур и новых способов организации музыкального материала Булез все более склоняется к мысли о том, что человек как музыкальный исполнитель и интерпретатор привносит в исполняемое произведение слишком много личного, неопределенного.

Булезу, видимо, свойственно считать, что чувство случайности должно находить выражение в согласии с замыслом композитора, а не автономно от него. Если высотная шкала, которой оперируют композиторы, а затем и исполнители, в случае с традиционными музыкальными инструментами predetermined, то в интерпретации ритмо-временной шкалы и ритмического материала композитор вынужден был до сих пор полагаться на слух интерпретатора, во многом относительный, «непостоянный» и зависящий от многочисленных и разнообразных внешних факторов. Технические устройства кажутся идеальными с этой точки зрения интерпретаторами — точными, не подверженными какому-либо воздействию извне. Однако способен ли он воплотить в полной мере всесторонний композиторский замысел? И так ли уж отрицает Булез личное начало? Следует полагать, что ответы на эти вопросы он нашел при сотрудничестве с П. Шеффером, в ходе работы по изучению и конструированию конкретной музыки в период создания Этюдов для магнитофонной ленты, а также дальнейшей деятельности в Институте музыкальных и акустических исследований (IRCAM).

#### **4.4 Булез анализирует ритмику Стравинского.**

##### **Проблема методов анализа**

В значительной степени проблему антагонистичности аналитических концепций Мессиана и Булеза на русском языке раскрывает Т. В. Цареградская в своей докторской диссертации и монографии<sup>3</sup>. Отчасти опираясь на положения этой работы, а также обращаясь к переводу Н. Кулыгиной аналитического разбора Мессиана (из «Трактата о ритме, цвете и орнитологии»), посвященного «ритмическим персонажам» в

---

<sup>3</sup> Цареградская Т. В. *Время и ритм в музыке второй половины XX века* (О. Мессиаан, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис); Цареградская Т. В. *Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана*.

структурах Стравинского<sup>4</sup>, выделим несколько основных вопросов и ряд показательных примеров, убедительно демонстрирующих исходные пункты обоих исследователей.

Текст Мессиана о «Весне священной» Стравинского полон поэтических сравнений и метафор, параллелей с другими видами искусства и наукой. Мессиаан также уделяет внимание национальному колориту в музыке Стравинского. Анализируя начальную тему балета, он не забывает сказать о ее происхождении — это литовская народная песня. Завершает вступление к первой части «знаменитая попевка “волжских бурлаков”», как пишет Мессиаан, имея в виду песню «Эй, ухнем». Размышляя над «Поцелуем земли», он даже вспоминает фрагмент из «Преступления и наказания» Ф. Достоевского. Исследование Мессиаана производит впечатление разностороннего аналитического «оттиска», представляющего музыку с различных точек зрения: с точки зрения поэтического содержания, техники композиции, историко-культурного контекста, в который оказываются вписаны определенные композиционные приемы Стравинского с указанием на их истоки и примеры преемственности. Анализ ритмики встает в один ряд с рассмотрением других аспектов.

Для Булеза общее представление о характере музыки не имеет особого значения. Как он пишет, его главное стремление заключается в том, чтобы «отбросить всякий восклицательный и бездумно пророческий лексикон, пользоваться которым при толковании музыки нет никакой необходимости»<sup>5</sup>. Тем более что к этому времени «было много написано неблагоразумных слов о шедевре, едва ли постижимом человеческим духом и о преждевременной экспрессии молодого автора, которому не достаёт зрелости. Говорили о лире из ковanej стали и русском барде. Короче говоря, определенное количество

---

<sup>4</sup> Мессиаан О. Ритмические персонажи. Анализ «Весны священной» Стравинского / Пер. Н. Кулыгиной // Музыкальная академия. 2007. № 3. С. 178–188.

<sup>5</sup> Boulez P. Stravinsky demeure // Boulez P. RA. P. 76.

глупостей с обеих сторон»<sup>6</sup> (то есть со стороны поклонников и хулителей Стравинского). Булез поставил перед собой цель исследовать, прежде всего, ритмическую организацию балета, которой, по его мнению, эта партитура и обязана своей популярностью.

Другое различие между подходами Мессиаана и Булеза лежит в сфере организации аналитического изложения материала. Мессиаан последовательно анализирует каждый номер балета, раскрывая подразумеваемый им порядок космогонического мифа. Порядок рассмотрения фрагментов балета у Булеза воплощает принцип ритмико-структурного роста — от простого к сложному. Он начинает с мелодических тем, потом переходит к феномену чисто ритмической темы, после чего рассматривает примеры наложения ритмов разной природы и, наконец, анализирует ритмическое строение многослойной полнозвучной ткани нескольких фрагментов балета целиком (см. рис. 46).

1.	Тайные игры девушек, ц. 91–93	«одна из самых простых фраз» (64)
2.	Вступление к первой части, до т. 1 после ц. 3	пример, в котором «встречаются не только рациональные деления доли, но и иррациональные <...> квинтоли, триоли и все длительности, выведенные таким же образом» (68)
3.	Вступление к первой части, ц. 9–10	пример, воплощающий «идею огромного ритмического разнообразия» (71)
4.	Великая священная пляска, ц. 151–162	«тема, структура которой может быть продублирована контрапунктическими элементами» (74)
5.	Игра двух городов – Шествие	тема, основанная на «чрезвычайно

<sup>6</sup> Ibid. P. 75.

	Старейшего-мудрейшего, ц. 64–71	тонкой хроматической выразительности» (77)
6.	Весенние гадания, ц. 13–22	ритмическая тема, которая достигает «собственного существования внутри неподвижной звуковой вертикали» (79)
7.	Великая священная пляска, ц. 149–167	«чисто ритмическая тема, не имеющая акцентуации, в которой все разделы построены на повторении одного аккорда» (82)
8.	Игра умыкания, ц. 46–48	пример «антагонизма одиночного ритма и ритмической структуры» (87)
9.	Вступление ко второй части, ц. 86–89	пример «наложения развивающегося ритма и фиксированной ритмической структуры» <sup>7</sup>
10.	Вступление ко второй части, ц. 83–86	пример появления темы «до того, как она обретает свою собственную структуру» <sup>8</sup>
11.	Величание избранной, целиком (от ц. 103)	пример того, как «“форма” определяется чрезвычайно сложными ритмическими параметрами, но необычайно простыми гармоническими отношениями» <sup>9</sup>
12.	Выплясывание земли, целиком	часть, написанная «гораздо более сложно, если не в отношении общего строения, то, по крайней мере, периодических ритмических структур» (88)

<sup>7</sup> Ibid. P. 101.

<sup>8</sup> Ibid. P. 107.

<sup>9</sup> Ibid. P. 115.

13.	Великая священная пляска, целиком	так же, как и в «Выплясывании земли» — реализация структурных противопоставлений, проявляющихся в «игре горизонтальной независимости и вертикальной взаимозависимости на фоне моноритмичной или полиритмической организации звукового материала» <sup>10</sup>
14.	Вступление к первой части, целиком	«самая выдающаяся часть во всем произведении» <sup>11</sup>

Рис. 46

#### 4.5 Развитие принципов Мессиа́на Булезо́м

Рассмотрев черты различия аналитических методов Мессиа́на и Булеза, перейдем к общим чертам. Манеру изложения аналитического материала, его распределение, последовательность раскрытия мыслей Булез, надо полагать, отчасти унаследовал от учителя. Микроприближение к нотному тексту, внимание к деталям и перечислительная форма изложения в сочетании с выводами широко обобщающего характера характерны до некоторой степени и для Мессиа́на. При чтении порой кажется, что работы и Мессиа́на, и Булеза представляют буквально записанный устный анализ, поскольку такая манера изложения привычнее для устной речи, нежели для письменной.

Другой момент общности можно отметить в связи с главным композиционным «приоритетом» Булеза — методом варьирования. Как пишет Т. Цареградская, все приемы ритмической техники Мессиа́на «направлены на всестороннее варьирование избранного ритмического рисунка. Принцип вариации заложен в основании мессиа́новской эстетики

---

<sup>10</sup> Ibid. P. 126.

<sup>11</sup> Ibid. P. 108.

(“ничто не повторяется точно”)<sup>12</sup>. Практически за всеми аналитическими описаниями Булеза угадывается следование тому же принципу. В некоторых фразах оно получает и словесное выражение. Многочисленные тому подтверждения можно найти в переводе статьи Булеза, представленном во втором томе данного исследования.

Булез перенимает некоторые технические приемы Мессиаана, хотя делает это опосредованным образом. Ни одной ссылки на Мессиаана он не дает. В статье Булеза практически отсутствуют в точном виде и авторские термины Мессиаана. Применение аналитические приемы Мессиаана у Булеза находят в двух видах — в методе его собственного анализа и в методе сочинения, приписываемого им Стравинскому. Последний нередко раскрывается лишь после снятия верхних пластов композиционного материала в ходе булезовского анализа. Рассмотрим ритмические идеи Мессиаана, которые берет на вооружение Булез.

Легендарная техника «ритмических персонажей», венец ритмической теории Мессиаана, прослеживается чуть ли не во всех аналитических очерках Булеза, где рассматриваются как одноголосные, так и многоголосные примеры. Булез, по-видимому, вслед за учителем, придает этой технике значение одного из главных композиционных приемов Стравинского. Сравним некоторые примеры.

Мессиаан, поясняя ход развития первой части «Величания избранной» (ц. 104–111), пишет: «Персонаж А увеличивается, уменьшается и вновь увеличивается: он насчитывает от 5 до 7 восьмых, потом 4, и вновь от 5 до 7. Под конец он содержит 4 восьмых. Персонаж В уменьшается с 9 до 6 восьмых, затем возвращается с 6 до 9 восьмых. Персонаж С всегда изложен триолями, ему сопутствует крещендо. 1-е проведение: 2 триоли; 2-е проведение: 3 триоли (как в цифре 103, перед танцем);

---

<sup>11</sup> Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. С. 179.

3-е проведение: 2 триоли. Персонаж D остается неподвижным и бесстрастным, имеет 14 восьмых»<sup>13</sup>.

Театральную сцену, которую будто бы разыгрывают эти «ритмические персонажи» в партитуре, можно представить в виде следующей схемы (см. рис. 47).

«Ритм. персонаж»																				
A	A	A		A	A	A					A				A		A	A	A	A
B			■										■		■					
C							■		■			■								
D							■		■			■								
Общий вид	A	A	B	A	A	A	C	D	C	D	A	C	D	B	A	B	A	A	A	A

Рис. 47

Попутно заметим, что и Булез нередко подобным языком излагает свои наблюдения над ритмическими структурами Стравинского. Для сравнения приведем фрагмент из статьи Булеза, в котором он анализирует второй эпизод «Великой священной пляски». В нем после вставки рефрена складывается полифоническое многоголосие. Характеристика одного из пластов такова: «Группа S включает в себя анакрузу, предшествующую восьми четвертям, затем дважды звучащее ядро темы (шесть четвертей), наконец, тему целиком, развертывание которой прерывается синкопой (общая протяженность — девять четвертей). Группа S' длится 8 четвертей; затем путем изъятия начальных вспомогательных уменьшается на половину — остается 4 четверти; и под конец возвращается к длительности 8 четвертей с по-прежнему изъятими начальными вспомогательными, но теперь замененными равнозначными по протяженности паузами. Ответ развивается далее в R и R', R — в верхнюю кварту от S, R' — в нижнюю кварту от S'; периоды R' соответствуют длительностям в 8 четвертей, 8 четвертей, 6 четвертей; периоды R — 3+3 четверти,

<sup>12</sup> Цит. по: Там же. С. 194.

3+3 четверти, 1+3 четверти, 2+3 четверти (как видно, разница заключается лишь в неодинаковых повторениях начального звука)<sup>14</sup> (см. рис. 48).

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system is marked with 'S' and 'S'' and includes rhythmic groupings of 8, 6 (3+3), 6, and 9. The second system is marked with 'R' and 'R'' and includes rhythmic groupings of 3+3, 3+3, 1+3, and 2+3. The score is written in a complex, multi-measure format with various time signatures and dynamic markings.

Рис. 48

Литерой S обозначена тема (sujet), S' — ее вариант; литерой R отмечено вступление темы на кварту выше или ниже, уподобленное Булезом ответу (réponse), хотя имитации как таковой здесь не возникает, есть лишь транспонированное на традиционный для тональной музыки интервал имитации (кварто-квинтовый); R' — вариант этого ложного ответа.

Логику ритмической организации Мессиа и Булез рассматривают, в принципе, сходным образом. Ее суть — в параллельном ведении нескольких линий развития, то есть в последовательной реализации всевозможных преобразований длительности, увеличения, уменьшения и снова увеличения структур в одном пласте, в то время как в другом происходит обратное движение или просто какое-либо иное действие. Такую же логику Булез видит и в «Игре умыкания» (от ц. 46 и до конца пьесы), и во Вступлении ко

<sup>14</sup> Boulez P. RA. P. 133.

Второй части (ц. 86–89), и во всех частях «Величания избранной», и в ряде других примеров.

Отметим приемы Мессиаана, которые Булез активно применяет при анализе, не применяя при этом терминологии Мессиаана. Таких приемов несколько. Фактически единственным приемом, к которому Булез почти не обращается, является простое увеличение и уменьшение ритма. Однако, элементарный по своей сути, этот прием имеет оригинальные разновидности, которые заинтересовывают Булеза. К таковым относится иррационализация – замена ритмической группы, полученной в результате нормативного, традиционного деления метрической доли, на группы, выведенные путем особого деления доли, называемом Булезом иррациональным, и наоборот. В партитуре Стравинского примеров, демонстрирующих ритмическую иррационализацию и рационализацию немало. Наиболее яркие из них Булез находит в начальной фразе «Вступления» к первой части, а также в теме первого эпизода «Великой священной пляски». В последней осуществляется комбинированное преобразование, поскольку последняя ячейка в отличие от начальной сперва дробит квинтоль на две рациональные половины, а они, в свою очередь, преобразуются по-разному: первая становится рациональной дуольной группой, а вторая – иррациональной триольной (см. рис. 49).

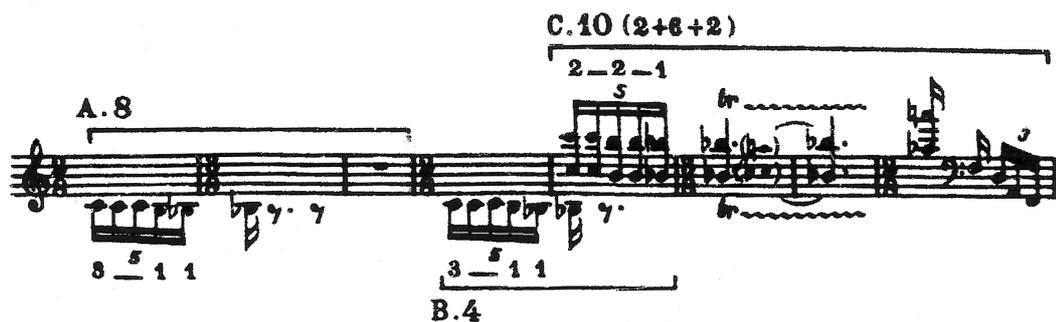


Рис. 49

Другая пара приемов Мессиаана — стяжение и распушение — используется Булезом в качестве начального этапа анализа при создании схем-редукций. Он применяется к ритмическому материалу и, прежде всего, к музыкальным фрагментам, содержащим так называемую ритмическую

тему, а это, по мысли Булеза, начальный раздел «Весенних гаданий» и первый эпизод «Великой священной пляски». Редукция-стяжение заключается в замене группы мелких длительностей на эквивалентную им по протяженности одну длительность. Распущение, ведущий прием ритмического варьирования, дробит целую длительность на несколько мелких, которые в сумме занимают ту же протяженность, что и исходная ритмическая длительность<sup>15</sup>.

Приемы интерполяции и изъятия находят, по Булезу, в музыке Стравинского двойственное выражение. Они являются основными факторами комбинаторики внутренних компонентов ячеек, что составляет низший композиционный уровень. Другой уровень, аналитический, выстраивается после снятия поверхностных композиционных слоев и перевода комбинаций ритмических длительностей в числовые и знаковые обозначения. Схематизируя последовательность ячеек, Булез исследует их соотношения и взаимосвязи как внутри последовательностей, так и в сравнении с другими равноправными рядами. Пример такого аналитического исследования — очерк, посвященный ритмической теме из первого эпизода «Великой священной пляски».

## 4.6 Примеры фрагментов

### из балета И. Стравинского «Весна священная»

#### в аналитической интерпретации Мессиана и Булеза

##### *4.6.1 Начальная тема «Весенних гаданий»*

Одна из главных предпосылок ритмического анализа Мессиана заключается в ритмических структурах индийских раг — деши-тала<sup>16</sup>,

<sup>14</sup> Заметим, что и этот прием не нов и, в сущности, представляет собой один из основных приемов мотивного и тематического развития в музыке Нового времени.

<sup>15</sup> Деши – букв. «региональный, местный» (Дева Б. Чайтанья Индийская музыка. М., 1980. С. 199). Понятие тала Мессиаан в данном случае понимает в самом общем смысле — «ритм». Деши-тала, как он пишет, — это «популярные индийские ритмы, пронумерованные Шарнгадевой» (Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье

свойства которых он обнаруживает в ритмических конструкциях Стравинского. В индийских структурах он выявляет примечательную черту: будучи, по его мнению, двухэлементными, они развиваются путем повторения пары элементов таким образом, что один остается неизменным, а другой — варьируется в сторону то увеличения, то уменьшения, и наоборот (собственно говоря, этот же принцип лежит в основе мессиановской «техники ритмических персонажей»). По такому же принципу Мессиан анализирует ряд тем, в том числе, начальную тему из «Весенних гаданий» (ц. 13–14, см. рис. 50).



Рис. 50

В разборе этой темы, выполненном Мессианом, выделяется два логических этапа. На первом этапе он подразделяет ее на двухэлементные ритмические мотивы, которые просматриваются даже визуально (см. рис. 51).

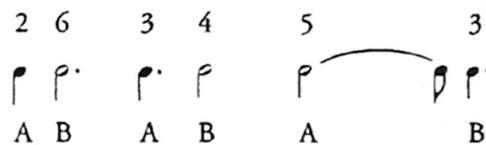


Рис. 51

На втором этапе Мессиан по аналогии с индийскими ритмами наделяет каждую из двух длительностей мотива (А и В) самостоятельной сущностью, способной разрастаться и сжиматься, подчиняясь строго определенному конструктивному принципу. Длительность А первоначально занимает две восьмые (в данном случае восьмая выбрана в качестве единицы измерения), при повторном появлении она увеличивается на одну восьмую, а при

---

Мессиана. С. 45). Шарнгадева, индийский ученый XIII века, в своем трактате составил таблицу из 120 деши-тала.

репризном проведении получившаяся величина расширяется еще на две восьмые (см. рис. 52). Длительность В проделывает тот же путь развития, только в ракоходе: из ее исходной величины — шесть восьмых — при повторении вычитаются две восьмые, а затем получившаяся разница уменьшается еще на одну восьмую.

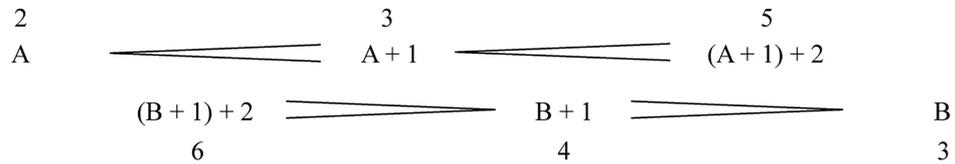


Рис. 52

Разберемся на этом примере, в чем проявляется специфика аналитического метода Мессиаана.

Во-первых, непривычно уже то, что он фактически игнорирует метр, констатируя, что «2/4 — это фиктивный размер, проставленный для облегчения и совсем не соответствующий реальному ритму»<sup>17</sup>. Другими словами, Мессиаан полагает, что Стравинский при установлении тактировки опирался на тот же принцип, который сам Мессиаан положил в основу одной из своих «ритмических нотаций», заключающейся в упрощенной записи в обычном размере «ритма, который не имеет к нему [размеру – *H. P.*] никакого отношения»<sup>18</sup>.

Во-вторых, мессиаановский подход к ритмике Стравинского — по преимуществу времяизмерительный в том смысле, что единственным мерилom для него является временной отрезок от атаки одного звука до атаки следующего. В связи с этим следует прокомментировать особенность мессиаановской ритмической записи. Он различает два способа: в «кратких» и «долгих» длительностях. В отличие от «краткой» длительности, которая тождественна реальной записи сухих атак восьмыми и последующих пауз, «долгая» длительность представляет собой суммарную протяженность атаки и пауз. При анализе рассматриваемой темы Мессиаан использует «долгие»

<sup>16</sup> Мессиаан О. Ритмические персонажи. Анализ «Весны священной» Стравинского. С.181.

<sup>17</sup> Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. С. 32–33.

длительности (см. рис. 50, на средней строке ритмическая тема записана в «кратких» длительностях, на верхней строке — в «долгих» длительностях).

В-третьих, в данной теме, которая обычно воспринимается как единая линия рядоположных, качественно подобных величин (см. рис. 51), Мессиян, в сущности, усматривает скрытое ритмическое двухголосие (см. рис. 52). Мессиян его выявляет путем умозрительного размежевания ритмических элементов, в результате чего вместо одной горизонтали образуется своеобразная ритмическая «чересполосица». В ходе своего анализа он реконструирует этапы ее создания, исследует соотношение инвариантных линий и сравнивает ход развития каждой из них. Выводом из этого исследования становится обнаружение ракохода не только в направленности изменения исходных величин (длительность А разрастается, длительность В уменьшается), но и в отношении их числовых показателей (длительность А: 1→2 восьмые; длительность В: 2→1 восьмые).

Руководящим принципом ритмического анализа Булеза, а также его главным объяснением структур Стравинского является пропорциональность и симметрия во всех возможных проявлениях, в том числе и с вариационными изменениями, если они также подчиняются идее пропорциональности и симметрии.

При анализе рассматриваемой темы Булез вслед за Мессияном характеризует ее как чисто ритмическую тему-структуру, организованную одними лишь средствами ритма. Отличие же ритмического членения Булеза заключается в принципиально ином отношении к тактовой графике. Сперва кажется, что Булез трактует синтаксическую структуру этой темы аналогично Мессияну, так как делит ее на двухэлементные ячейки. Однако принципиальное отличие его ячеек от мессияновских выявляется практически сразу же: ячейку, по мнению Булеза, составляет двутакт согласно графической записи и размеру  $2/4$ , а ее отличительные признаки определяются в соответствии с функциональной иерархией долей в такте, то есть относительно сильных и слабых долей. Таким образом, Булез в отличие

от Мессиа́на доверяет тактовой записи и при членении руководствуется авторской тактировкой, в чем он более консервативен, чем Мессиа́н.

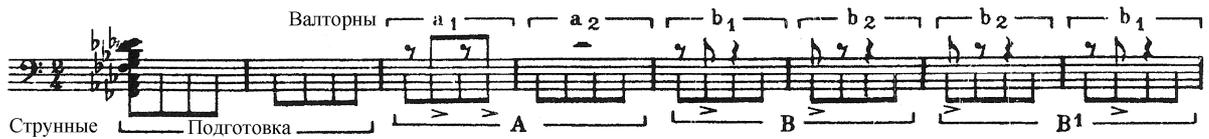


Рис. 53

Двухтакты складываются из однотоков, отличающихся по внутреннему распределению и количеству атак-акцентов (см. рис. 53). Ячейка А состоит из такта  $a^1$ , представленного двумя акцентами на четных, безударных восьмых такта, и  $a^2$ , лишенного акцентов, с ритмической «паузой». Ячейка В состоит из тактов  $b^1$  и  $b^2$ , в каждом из которых — по одному акценту: вначале на второй восьмой, затем на первой. Ячейка  $B^1$  — в некотором смысле ракоход ячейки В, так как в  $B^1$  внутренние однотоки меняются местами. Предваряет эту ритмическую тему двухтактовая подготовка, дающая в сумме с ритмической темой графический восьмитакт.

Подводя итог сравнению анализа этой темы, проведенного Мессиа́ном и Булезом, можно суммировать, что Мессиа́н видит в данном примере ритмическую структуру из иррегулярных величин и объясняет единство ее конструкции через домысливание автономного роста и уменьшения ее составляющих величин. Булез, напротив, изначально рассматривает эту тему как базирующуюся на регулярной метрической пульсации и организованную на основе симметричных соотношений внутренних составляющих ячеек и между самими ячейками. При всем различии подходов и один, и другой «обуздывают» ритмическую иррегулярность симметрией, только разного рода: Мессиа́н — более глубокой, многомерно-полифонической, Булез — более очевидной и наглядной, одномерно-монодийной.

#### 4.6.2 Начальная тема Вступления к Первой части

В качестве другого примера различного подхода к анализу Мессиа́на и Булеза рассмотрим начальную тему балета. Мессиа́н начинает ее разбор с

поэтической литературной характеристики, которую мы приводили выше. Комментируя строение темы, Мессиа́н пишет, что она состоит из четырех фраз. Начальную фразу составляют три мотива. «А — основной мотив. В — ритмический вариант основного мотива, в триолях из равных длительностей. С: 2 арсиса и тезис; 2-й ритмический вариант основного мотива, с ритмическим уменьшением (квинтоль)»<sup>19</sup> (см. рис. 54). Мессиа́н также обращает наше внимание на прием, использованный в последнем такте — ритмическое уменьшение.

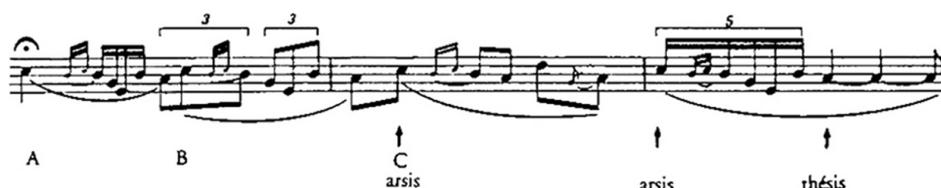


Рис. 54

Интерпретация Булеза значительно отличается от мессиа́новской и представляется более многослойной. Он членит эту фразу на четыре ячейки, что воспринимается естественнее, так как этому способствует интонационный рельеф и мелодические повторы (см. рис. 55). Однако из его нотных примеров (ср. членение на рис. 55 и 56 с ритмической схемой на рис. 56) следует, что структуру мелодической и ритмической линий он трактует по-разному.



Рис. 55

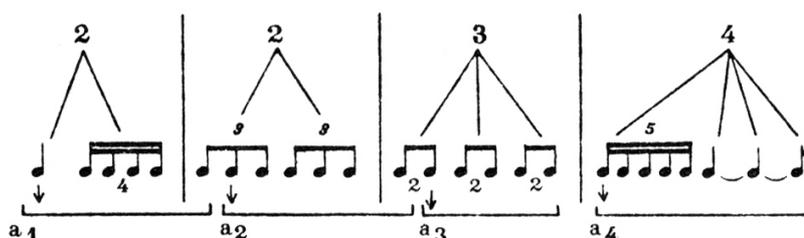


Рис. 56

<sup>18</sup> Мессиа́н О. Ритмические персонажи. Анализ «Весны священной» Стравинского. С. 179.

Если повторы внутри мелодической линии достаточно однозначно указывают на цезуры (и они отмечены на рис. 55), то ритмическое строение этой темы Булез анализирует, руководствуясь абсолютно другим критерием (см. рис. 56) — критерием сходства и различия ритмических групп, укладываемых в рамки графических тактов, без оглядки на интонационное содержание.

В соотношении ритма четырех ячеек этой фразы Булез видит проявление разноуровневой симметрии. Ее ось проходит между второй и третьей ячейками, так что четвертая является «отражением» первой, а третья — «отражением» второй (см. рис. 56). Четвертая ячейка ракоходно отражает ритм первой, так как в ней сперва звучит квинтоль — ритмический вариант четырех шестнадцатых из первого такта, а затем долгая выдержанная длительность. Помимо того, что меняется последовательность целой длительности и раздробленной на мелкие, этот ритмический ракоход усилен вариационными изменениями: длительности внутри начальной четверти четвертой ячейки по сравнению с соответствующим дроблением в первой ячейке сокращаются, а заключительная величина разрастается. Симметрия между второй и третьей ячейками проявляется в двух параметрах — ритмическом и звуковысотном. Сопоставляя эти ячейки, Булез замечает, что метроритмический рисунок второй ячейки выражается в двух долях, разделенных на три равные восьмые каждая, то есть 2 по 3 в схематичной записи. Третья ячейка организована противоположным образом: в ней три четверти по две восьмые, то есть 3 по 2. Числовую симметрию дополняет симметрия мелодического рисунка, так как «пятый звук третьей ячейки поднимается на субдоминанту *d*, в то время как пятый звук второй ячейки спускается на доминанту *e*»<sup>20</sup>. Единство фразы подчеркивает сквозная линия возрастающих длин ячеек (в четвертях):  $2 \rightarrow 2 \rightarrow 3 \rightarrow 4$ . Таким образом, Булез логически и арифметически стремится оправдать исходное строение

---

<sup>20</sup> Boulez P. Stravinsky demeure // Boulez P. RA. P. 83.

каждого элемента и каждый шаг в его развитии, а фраза иллюстрирует многомерность временных отношений.

#### **4.7 Числовые ряды в ритмических структурах Стравинского**

Описываемая Булезом новая композиционная техника — техника ритмических ячеек — требует и новых способов ее выявления и анализа. К такому можно отнести тенденцию Булеза, которая пронизывает практически все его аналитические эссе — тенденцию к раскрытию числовых закономерностей ритмики Стравинского, выражаемую Булезом при помощи числовых рядов. Такой метод отражает другую свойственную Булезу черту — стремление к математической точности. Нередко Булез прибегает к числовым рядам, с помощью которых ясно и наглядно передается ритмический рельеф звуковой ткани, последовательность составляющих ее ритмических величин. При этом само понятие ритма Булез трактует не в том распространенном узком значении, под которым подразумевается лишь последовательность длительностей звуков, а в более широком понимании. Объектами внимания Булеза являются ритмы отдельных звуков, звуковых групп, целых построений различного масштаба, а также необычные формы проявления ритма, например, ритм смены высот, отвлеченный от звуковых взятий (атак), и наоборот, ритм звуковых атак, рассмотренный вне связи с ритмическим пульсом высотных смен.

Истоки ритмической техники Стравинского Булез видит в переосмыслении категории временной единицы. Если в музыке Нового времени в качестве таковой выступал такт с преимущественно постоянным размером, то у Стравинского функцию временной единицы берет на себя, по выражению Булеза, «базовый пульс». Под этим понятием он подразумевает реально или воображаемо пульсирующую, главенствующую на слух малую ритмическую величину. В представлении Булеза, «концепция базового регулярного метра как наибольшего общего делителя, приносящая периодичность стоп или даже их единственность», у Стравинского уступает

место «плодотворной концепции наименьшего общего множителя»<sup>21</sup>. Иными словами, Булез констатирует, что на смену качественной системе приходит количественная. Этим объясняется ощущение нерегулярности, которое естественным образом возникает у слушателя, привыкшего к старой метрической системе. В качестве примера снова обратимся к начальному разделу «Весенних гаданий» (см. рис. 50).

Метроритмическая запись Стравинского традиционна, тактовый размер — 2/4. Это означает, что размер такта выступает как наибольший общий делитель, которым измеряется музыкальное время. Однако в сущности размер и тактировка не только не образуют временной фундамент темы, но и противоречат ее ритмической акцентуации. Истинная природа ритмики рассматриваемой темы раскрывается при анализе с помощью числовых рядов, подтверждающих принцип умножения временной единицы на различные целые числа.

На рисунке 57 выписан ряд, передающий ритмический рельеф атак всего лишь одного аккорда, звучащего в первой части «Выплясывания земли». Выражение «ритм атак (взятий)» подразумевает соотнесение временных отрезков от одной атаки до другой вне зависимости от того, держится ли аккорд на протяжении всего этого отрезка или отчасти заменен паузами.



Рис. 57

Созвучие, занимающее данный временной отрезок (см. рис. 58), Булез трактует как мажорный квартсекстаккорд с основным тоном на звуке *c* и побочными тонами, чередующийся с мажорным квартсекстаккордом с основным тоном на *d*.

<sup>21</sup> Boulez P. Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schönberg // Ibid. P. 256.



Рис. 58

Это созвучие появляется на протяжении указанной части трижды, всякий раз с разной ритмической пульсацией. Приведенный выше пример (см. рис. 57) передает его пульсацию (в восьмых) при первом проведении. На рисунке 59 выписано числовое выражение взятий этого аккорда при втором проведении: здесь его ритм имеет ракоходный вид по отношению к первоначальному, с изъятой начальной величиной, то есть четверкой.



Рис. 59

Третье проведение аккорда суммирует два предыдущих (см. рис. 60), при этом первое из них обретает затакт величиной в две восьмые (перед четверкой появляется двойка), а ракоходное второе проведение замыкается ракоходом новой начальной группой из четырех и двух восьмых. Таким образом, числовая запись ритмической структуры темы позволяет увидеть ее квантитативный остов и исследовать его закономерности, скрытые за вуалью регулярного метра, синкопированной ритмики и традиционной тактировки, а также контрапунктирующих голосов фактуры.

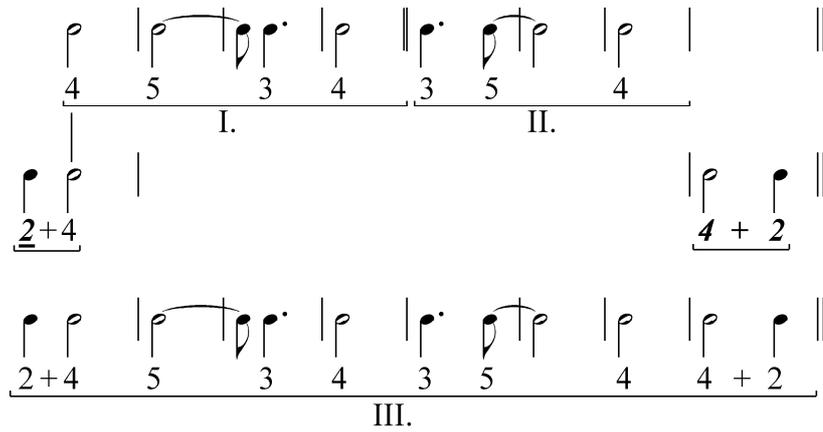


Рис. 60

Булез пользуется двумя способами записи числовых рядов: условно назовем их «горизонтальным» и «вертикальным». При первом способе (см. рис. 50, 57–60) ряд записывается в строчку от начала исследуемого фрагмента до конца. Такая запись, как видно из рисунка 50, может быть дополнена строкой музыкальных длительностей, устанавливающей связь ряда чисел с конкретной звуковой структурой и облегчающей восприятие этого ряда. «Вертикальная» форма числового ряда представляет собой записанные один под другим отрезки этого ряда, разграниченные в соответствии с музыкальным членением. Цель использования такого способа записи заключается в выявлении повторно-вариативного начала ритмики музыкальных построений, составляющих единую линию развертывания звуковой ткани.

«Вертикальную» форму числового ряда Булез использует для анализа мелодической линии начальной темы «Тайных игр девушек» (см. рис. 61).



Рис. 61

Разъясняя этот пример, Булез пишет о том, что тема состоит из пяти фраз различной протяженности — по шесть, семь, четыре, пять четвертей и заключительная фраза вновь из шести четвертей. Внутреннее членение фраз также различается: 4+2, 4+3, 2+2, 2+3, и в заключении 3+3. Однако все фразы, полагает Булез, родственны и выведены из первой путем ее варьированного повтора. Ритмические расхождения интерпретируются следующим образом. Во второй фразе между последними двумя четвертями вставлен брошенный вспомогательный звук *fis*, что увеличивает общую протяженность фразы на одну четверть. В третьей фразе изъят вспомогательный оборот на первом звуке, за счет чего первая часть фразы сокращается на две четверти. В четвертой фразе, как и во второй, появляется звук *fis*, теперь в другой части такта, но в целом, так же как и во второй фразе, протяженность увеличивается на одну четверть. В заключительной фразе восстанавливается общая протяженность первой фразы в шесть четвертей, но значительно варьируется ее внутреннее строение.

Ритмическая организация темы из «Тайных игр девушек» достаточно проста и различима даже на слух, и числовое выражение ее структуры является скорее дополнительным средством, более наглядно передающим особенности ее строения. Однако в ряде случаев Булез использует числовые ряды не только как визуально-схематическое отражение результатов своего исследования, но и как собственно инструмент анализа. Подобным образом он выявляет логику ритмического строения первого эпизода из «Великой священной пляски» (ц. 149, часть написана в форме трехтемного рондо). Рассматриваемый фрагмент представляет собой тему с редкими звуковысотными сменами, то есть с довольно статичным звуковысотным рельефом. Фактура в целом составляет контрапункт двух контрастных пластов — пульсирующих аккордов-звучностей у струнных и мотивно-тематических образований у медных духовых. Вначале рассмотрим первый пласт (ц. 149).

Многоголосную линию пульсирующих аккордов у струнных Булез определяет как тему, ритмическое строение которой полностью автономно и независимо от ее же высотной структуры. Принцип ритмической организации этой темы раскрывается при ее переводе в числовые ряды в вертикальной записи. В соответствии со сменами звуковысотных опор, происходящими один раз в несколько тактов, Булез членит этот эпизод на шесть периодов.

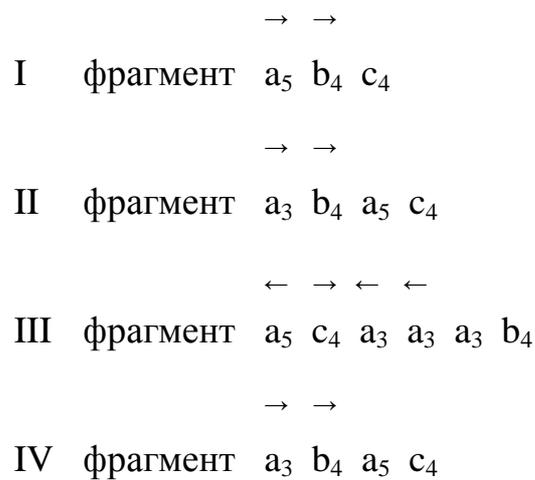


Рис. 62

Для примера рассмотрим первый период. В нем Булез видит четыре составных фрагмента, которые переводит в буквенно-числовое выражение и записывает один под другим. Фрагменты состоят из ритмических ячеек, различающихся по нескольким параметрам: по продолжительности, по внутреннему (фактическому) ритму и потенциалу к обратимости (симметричности). На этих характеристиках основывается метод перевода ритмических ячеек в буквенно-числовые обозначения. Ячейки с нечетным количеством восьмых обозначаются литерой а, с четным количеством — b и с. В нижнем индексе указывается их протяженность. Ячейки b и с различаются по внутреннему ритму и обратимости: в ячейке b звучит ритм из двух восьмых и четверти, что значит, что она обратима; ритм ячейки с — две четверти, то есть она необратима. Ячейка а протяженностью в три восьмые обратима, протяженностью в пять восьмых может иметь прямой, обратимый (то есть ракоходный) и «нейтральный», как пишет Булез, вид (то есть третий

вид, достигаемый с помощью ротации и не имеющий ракохода). На рисунке 62 первоначальный вид ячейки отмечен стрелкой вправо, ракоход — стрелкой влево, так называемый «нейтральный» вид — без стрелки.

Производность фрагментов заключается в неточном повторении одного из предшествующих с добавлением к нему или дублированием какой-либо ячейки. Во фрагменте II повторяется фрагмент I при том, что ячейка  $a_5$  становится «нейтральной» и меняет свое местоположение, «влезая» между  $b_4$  и  $c_4$ , а на ее месте появляется новая ячейка  $a_3$ . Фрагмент III представляет собой ротацию второго фрагмента с двукратным дублированием ячейки  $a_3$ . Так, вначале проходит его вторая половина ( $a_5$  и  $c_4$ ), а затем первая, в которой исходная ячейка  $a_3$  окружена своими же ракоходами и ячейка  $b_4$  предстает в ракоходном виде. Фрагмент IV является точной репризой второго фрагмента.

Горизонтальную запись этих буквенно-числовых последовательностей Булез дает вместе со строкой ритмических длительностей, что позволяет наглядно продемонстрировать связь с партитурой (см. рис. 63).

The diagram shows four fragments of music on a staff. Above the notes are rhythmic values and letter-number labels. Fragment I has labels  $\vec{a}_5$ ,  $\vec{b}_4$ , and  $c_4$ . Fragment II has labels  $\vec{a}_3$ ,  $\vec{b}_4$ ,  $a_5$ , and  $c_4$ . Fragment III has labels  $a_5$ ,  $c_4$ ,  $\overleftarrow{a}_3$ ,  $\vec{a}_3$ ,  $\overleftarrow{a}_3$ ,  $\vec{b}_4$ ,  $\vec{a}_3$ ,  $\vec{b}_4$ ,  $a_5$ , and  $c_4$ . Fragment IV has labels  $\vec{a}_3$ ,  $\vec{b}_4$ ,  $a_5$ , and  $c_4$ . The text 'Первый период' is written to the left of the first two fragments.

Рис. 63

В другом пласте фактуры того же эпизода партитуры излагается тема у труб (ц. 151). Ее ритмическую структуру Булез анализирует на двух уровнях. С одной стороны, он измеряет протяженность мотивов (до начала следующего), составляющих три периода (заметим, что границы периодов «ритмической темы» струнных и «мелодической темы» труб не совпадают). Вновь прибегая к буквенно-числовому ряду, Булез использует литеры для обозначения порядкового номера мотива, а цифры — его общей длительности (см. рис. 64 и 65). При этом ячейки В и С первого и второго периодов объединены тем, что являются пропостой и респостой простой

имитации с временным интервалом в две восьмые. Мотивы D и E второго периода и мотивы A и B третьего также находятся в имитационном отношении. Таким образом, буквенно-числовые ряды, выписанные «по вертикали», обнаруживают дублирующую природу расширения во втором периоде и изъятие начального мотива в третьем.

Рис. 64

I.	A8	–	B4	–	C10;	
II.	A8	–	B4	–	C7	–
		–	D4	–	E6;	
III.			A4	–	B3.	

Рис. 65

Второй уровень анализа связан у Булеза с измерением ритма смен высоты в мотивах-однотактах, взятого в чистом виде, вне связи с фактической длительностью каждого отдельного звука. Метод перевода такого ритма в числовые знаки основан на числовой фиксации количества звуков в репетициях и обозначении единицей звуков неповторяющейся

высоты. Таким образом Булез выстраивает последовательность числовых групп, выражающих высотно-интонационное содержание мотивов, которые позволяют увидеть скрытую логику организации их структуры. Она проявляется в перекрестной симметрии мотивов первого и второго периодов, приведенных на рисунке 64. Два начальных мотива обоих периодов имеют одинаковое строение, третий отличается (см. рис. 66). В первом периоде начальные мотивы выражаются числовым рядом 3-1-1, третий мотив — 2-2-1. Во втором периоде эти структуры зеркально меняются местами. Мотивы D и E повторяют B и C со сжатием в конце.

$$\begin{array}{l}
 \text{I. } 3 - 1 - 1; \quad 3 - 1 - 1; \quad 2 - 2 - 1. \\
 \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \searrow \swarrow \\
 \text{II. } 2 - 2 - 1; \quad 2 - 2 - 1; \quad 3 - 1 - 1. \\
 \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad \qquad 2 - 2 - 1; \quad (1 - 1 - 1).
 \end{array}$$

Рис. 66

Как видно из рассмотренных примеров, явление музыкального ритма для Булеза имеет самое широкое значение — это временная организация звучащего материала на всех композиционных уровнях (от звукового до архитектурного целого) и в разных параметровых проявлениях (ритм длительностей и ритм высот). Представление ритмических структур «Весны священной» с помощью числовых обозначений и рядов обнажает одну из важнейших композиционных особенностей Стравинского, которую можно было бы определить как развивающую вариацию на ритмическую модель, понятую в широком смысле.

Возможность ритмического параметра получить свою траекторию развития в музыкальном сочинении Булезу не представляется новой идеей. Ее истоки он находил и в изоритмических экспериментах композиторов эпохи *Ars Nova*, и в произведениях Мессиана, однако в музыке Стравинского он выявил совершенно иную организацию материала. С подачи Мессиана Булез начал свои исследования музыки Стравинского, в основу которых легли принципы и аналитические методы Мессиана. Это выразилось в том,

что исходные установки, внимание молодого Булеза во многом способствовали выбору определенного угла зрения, под которым аналитическая работа мыслилась как расчленение своего рода, структуризация, классификация и некоторое обоснование с акцентом на структуризации. Однако если такой взгляд Булез получил в наследство от Мессиана, то в собственной работе к нему добавились некоторые специфические акценты, изменившие этот угол зрения. Сфера мессиановских поэтических ассоциаций и расплывчатых описаний-обоснований у Булеза сменилась на математические уравнения, числовые последовательности. Таким образом, можно сделать вывод, что если для Мессиана наивысший уровень обобщений был связан с эмпирическим началом, то Булез на этом уровне выходил на рациональное начало.

## ГЛАВА 5.

### К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ПАРАМЕТРОВ

В предыдущих главах были рассмотрены наиболее важные идеи, изложенные Булезом на страницах своих музыкально-теоретических работ. Однако картина его музыковедческих интересов была бы представлена нами неполно без рассмотрения еще некоторых наблюдений Булеза, которые, находясь на периферии того или иного параметра звука, тем не менее, служат скрепляющим логическим звеном при их соединении.

#### 5.1 Пауза и звук

Особое место в рассуждениях Булеза о ритмических структурах занимает тема паузы, ее формующей и структурирующей роли.

Булез отвергает общепринятое определение музыки, согласно которому «музыка есть искусство звуков», так как ему представляется, что в XX веке оно потеряло свою актуальность. До сих пор, как указывает Булез, паузе в музыке не придавалось самостоятельного значения. Ее роль сводилась к констатации *отсутствия* главной категории музыкального языка — звука. По мысли Булеза, в этот длительный период культа звука к паузе по большей части прибегали лишь при необходимости, но даже в этих случаях ей никогда не сообщали функции менее простой, чем элементарное отрицание звука. Пауза никогда не ставилась в один ряд с такими тонко дифференцируемыми параметрами как звук, ритм и другие, поскольку паузе, как правило, отказывали в способности организовать и конструировать музыкальную ткань.

В XX веке наконец, как пишет Булез, пришло время и для разработки паузы как организующей и формообразующей категории наравне со звуковысотностью, звучащим ритмом и другими параметрами. Первый шаг в этом направлении сделал Веберн, о чем свидетельствуют его сочинения, в особенности, третья часть Вариаций для фортепиано ор. 27 (1936) и вторая

часть Струнного квартета op. 28 (1938). В процессе изучения этих произведений, Булез выявил, что пауза в них является неотъемлемой частью ритмических структур, а ее ритмические длительности на равных правах участвуют в образовании конструктивных элементов и координируются с ритмом высот, то есть со звучащими длительностями. Пауза становится равнозначной звуку категорией, оправданно и законно претендующей на индивидуальные способы организации и конструктивные закономерности. На первый взгляд, у паузы «прав» меньше, чем у звука, так как кажется, что она проявляется лишь на одном уровне — ритмо-временном. Однако на самом деле это не совсем так, поскольку пауза, как и звук, — это временная единица, выражаемая в длительностях и обозначающая временной интервал, на который звук прерывается. Из этого следует, что пауза в значении идеи отсутствия, отрицания звука, может подразумевать и отсутствие его отдельных параметров, характеристик и качеств (кроме ритма, поскольку тут подразумевалось бы не просто отсутствие звука, но невозможность измерения времени, что отрицало бы само явление ритма). Как замечает Булез, паузе в музыке можно дать разнообразные определения, среди которых он выделяет паузу регистров и паузу тембров. К этому можно добавить еще целый ряд определений согласно избранному критерию. Булез не углубляется в рассуждения на эту тему, но настаивает на том, что концепция паузы как одного из важнейших конструктивных элементов ритмических структур, фактически выдвинутая Веберном в выше указанных произведениях, является пусть и единственным сказанным им словом в области ритма, но словом, которое произвело целый переворот в данной сфере. Проследив пути реализации паузы в новом понимании, Булез приходит к выводу, что оно заключает в себе множество нерастраченных ресурсов, способных не просто к развитию, но и к полноценному участию в формировании музыкального языка и композиционных техник. Вслед за этими умозаключениями Булез приступает к практическим действиям,

направленным на осмысленную интеграцию паузы как активного элемента в процессы организации музыкальной речи.

В качестве примера Булез демонстрирует в статье «Возможности» два способа интеграции паузы в звуковую структуру. Для иллюстрации первого способа он показывает две сложные трехголосные структуры ритмических линий, составленных из ритмических ячеек и наложенных друг на друга (см. рис. 67). Вторая структура (три нижних строки) полностью выведена из первой (три верхних строки) и является производным соединением ее линий, полученным в результате вдвойне-обратимого тройного ритмического контрапункта (см. таблицу справа на рис. 67). Для наглядности мы пронумеровали три голоса первой ритмической структуры и дополнили эту нумерацию индексом, обозначающим направление изложения (P — прямой вид, прима, R — ракоход); строение второй структуры отмечено с помощью тех же знаков.

I <sup>P</sup>
II <sup>P</sup>
III <sup>P</sup>
III <sup>R</sup>
II <sup>R</sup>
I <sup>R</sup>

Рис. 67

Внутреннее устройство первого ритмического трехголосия, в сущности, подобно булезовской серийной таблице по принципу акростиха (см. главу 2), в котором два ряда, производных от исходного (первый — ракоход, второй — прима), выведены в соответствии с последовательностью ритмических ячеек в верхнем голосе, то есть сообразно с так называемой «цифровкой»

серии, если за таковую можно принять ритмический ряд верхнего голоса (см. рис. 68).

<i>a</i>	<i>b<sup>i</sup></i>	<i>c</i>
<i>b<sup>i</sup></i>	<i>a</i>	<i>c<sup>i</sup></i>
<i>c</i>	<i>a<sup>iR</sup></i>	<i>b<sup>R</sup></i>
<i>b<sup>R</sup></i>	<i>a<sup>iR</sup></i>	<i>c</i>
<i>c<sup>i</sup></i>	<i>a</i>	<i>b<sup>i</sup></i>
<i>c</i>	<i>b<sup>i</sup></i>	<i>a</i>

Рис. 68

На рисунке 68 приведен порядок трех ритмических ячеек *a*, *b* и *c*, повторения которых образуют линии обеих структур. По словам Булеза, эти ритмические структуры основаны на тех же ячейках, что, казалось бы, следует понимать как указание на те семь ритмических ячеек, на которых выше он демонстрировал возможности ритмической техники ячеек. Однако если взглянуть в ячейки на рисунке 67, то выяснится, что лишь ячейка *c* тождественна ритму II на рисунке 38 (см. главу 4), тогда как две другие (ячейки *a* и *b*) можно расценивать только как производные. В частности, ячейка *a* могла быть получена путем расщепления начальной длительности ячейки I (см. рис. 38 в главе 4) на две равные половины, а ячейка *b* — результат того же действия, дополненного ритмическим уменьшением. Как бы то ни было, ячейка *a* представляет собой три восьмые, ячейка *b* — три шестнадцатые, ячейка *c* — шестнадцатую, обрамленную двумя восьмыми.

Разработка ритмических ячеек, представленных на рисунке 67, у Булеза проходит в несколько этапов. На начальном этапе Булез подвергает ряд ячеек, входящих в трехголосную ритмическую конструкцию, иррациональному преобразованию. Диспозиция точек приложения этого метода симметрична в двух направлениях — и по вертикали, и по горизонтали. Это заметно даже при графическом изображении (см. рис. 68; литеры *i* обозначают иррационализированные ячейки), на котором как бы поверх квадратов ячеек образуются ромбы иррационализированных ячеек.

Участие пауз в рассматриваемых структурах выражается в том, что согласно шестому способу ритмических преобразований по списку Булеза (см. главу 4) ими заменяются некоторые звучащие длительности в ячейке. На этом этапе определяется количество подлежащих замене звуков и диспозиция пауз: в обратимых *a* и *b* она заменяет первую ритмическую единицу, в необратимой ячейке *c* — осевую длительность.

Булез вносит еще один важный штрих, не поддающийся логическому объяснению и обнаруживающий случайное, алеаторное начало. Здесь нам кажется уместным меткое замечание Т. Золозовой: «Случай, который включается в последний момент, играет роль ориентира»<sup>1</sup>. В данном примере (см. рис. 67) в роли ориентира выступают две ячейки, вошедшие в нижний голос исходной структуры в ракоходе (см. рис. 68; литерой *R* помечены ячейки, звучащие в ракоходе).



Рис. 69

Ключевое преобразование трехголосной ритмической структуры связано с применением метода, который Булез метафорически сравнивает с фотонегативом: «звучащие» длительности переводятся в «незвучащие» и наоборот. В результате мы имеем ритмическую структуру, родственную первоначальной и непосредственно выведенную из нее при помощи техники ритмических ячеек и методов иррациональной трансформации и замены звука паузой, рассматриваемой в качестве равнозначного формообразующего элемента.

<sup>1</sup> Цит. по: Золозова Т. В. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970). С. 171.

Другой способ интеграции паузы в звучащую материю воплощается в том, чтобы гомотетичным образом поместить ритмическую ячейку из одних только пауз в структуру родственных ей звучащих конструкций. Для этого, пишет Булез, можно взять, к примеру, одну ячейку — ячейку IV — и вывести из нее четыре вариации (см. рис. 69). Вариация 1 получена им в результате иррегулярного ритмического увеличения-уменьшения: крайние длительности этой необратимой ячейки предстают в простом уменьшении, а средние в тройном увеличении. Вариация 2 представляет исходную ячейку в простом увеличении, подверженном иррациональной трансформации в две триольные группы. Вариация 3 образована путем иррегулярного ритмического увеличения-уменьшения, в процессе которого крайние длительности сперва увеличены «на точку», затем еще в два раза (двойное увеличение восьмых с точкой), а средние длительности даны в простом увеличении. Вариация 4 — результат еще одной формы иррегулярного ритмического увеличения-уменьшения.

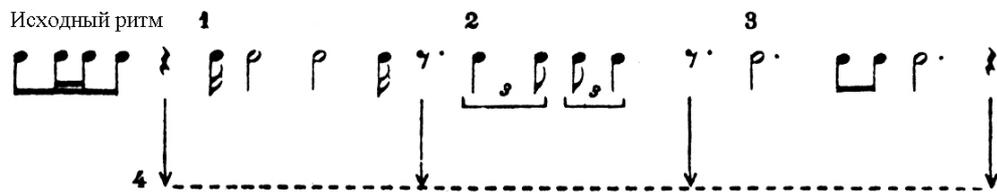


Рис. 70

Действия Булеза заключаются в том, чтобы, полностью переведя четвертую вариацию ячейки в «звуковой негатив», то есть заменив все четыре звука паузами идентичной протяженности, выписать три первых вариации последовательно и гомотетичным образом расчленить их четырьмя паузами четвертой вариации (см. рис. 70). Признавая, что данный пример чрезвычайно прост и даже примитивен, Булез преследует две цели: добиться максимальной ясности изложения и довести до сведения своего читателя, насколько многообразен музыкальный универсум, если на него взглянуть с той точки зрения, к которой он призывает в своих рассуждениях и заявлениях.

## 5.2 Имитационная техника

### в звуковысотной и ритмической плоскостях

Из всех композиционных достижений прошлых столетий Булез более всего ценит арсенал имитационной полифонии. Лишним подтверждением его интереса к полифоническим проблемам служит факт создания статьи «Контрапункт» для французской энциклопедии, а также обсуждение вопросов, связанных с возможным развитием канонической техники в XX веке, в своих музыковедческих текстах.

Канон — главный объект интереса молодого Булеза в области полифонии. И хотя в отдельных статьях он вспоминает даже о завоеваниях композиторов эпохи *Ars Nova* и об их изоритмических канонах, главным образом его внимание фокусируется на звуковысотных и ритмических канонах его учителя — Мессиаана. Как уже говорилось в первой главе, особенно высоко Булез ценит мессиаановские приемы введения добавочной длительности в ритмические каноны. Для полной ясности в вопросе чисто ритмических канонов и канонов, произведенных с помощью точки, обратимся к тексту самого Мессиаана, на которого в своих рассуждениях опирается Булез.

О ритмических канонах Мессиаан ведет речь в пункте 4 главы VI «Техники моего музыкального языка», где он первым делом заявляет, что «они [ритмические каноны — *H. P.*] возможны вне всякого мелодического канона»<sup>2</sup>. Мессиаан демонстрирует на примере своей музыки, как можно диссоциировать принципы и способы организации звуковысотного и ритмического параметров. Для пояснения и иллюстрации своей мысли Мессиаан приводит фрагмент из «Благодарственного молебна» (см. рис. 71), к которому пишет такой комментарий: «Верхняя строка: правая рука повторяет мелодическую и гармоническую последовательность из шести аккордов; нижняя строка — левая рука повторяет мелодическую и

<sup>2</sup> Мессиаан О. Техника моего музыкального языка / Пер. М. Чебуркиной. С. 24.

гармоническую последовательность из пяти аккордов, целое совершенно не зависит от ритмического канона, возникающего между двумя руками на расстоянии четверти. В А канон прекращается»<sup>3</sup>.

Рис. 71

Проследим логику построения этого ритмического канона и мелодической структуры, не связанной с ним. Соотношение ритмических линий верхней и нижней строк действительно подчиняется точному каноническому принципу. Звуковысотный параметр, выраженный в «мелодических и гармонических последовательностях», организован по иному принципу, но тоже имеющему многовековые корни, уходящие в музыку XIV столетия. Звуковысотная структура данного фрагмента воплощает необычным образом идею изоритмии в двухголосии. Для разъяснения специфики ее воплощения сперва обратимся к правилам классической изоритмии XIV – XV века.

Истоки изоритмии коренятся в композиционном принципе, при котором ритмический рисунок, именуемый *talea*, в виде *ostinato* повторяется вне зависимости от того, как происходит развитие мелодического рельефа. Наиболее полное выражение изоритмия получила в той форме, которая

<sup>3</sup> Там же. С. 25.

сочетает остигатное повторение ритмического плана с повторением определенной, причем достаточно протяженной, мелодической фигуры. Основное условие изоритмии такого рода — несовпадение протяженности, а значит и границ ритмического и мелодического построений, остигато повторяемых. По законам изоритмии в произведении XIV – XV веков полностью организовывался один голос. Явление пан-изоритмии, как известно, связано с параллельной, независимой организацией всех голосов полифонического сочинения изоритмическим способом. Таким образом, можно сказать, что протяженность определенного числа проведений color равна протяженности иного числа проведений talea, имеющих отличную от color длину. Переводя принцип изоритмии на язык арифметики, можно вывести следующую формулу:  $c \cdot x = t \cdot y$ , где  $c$  — это color,  $t$  — talea, а  $x$  и  $y$  — целые неравные числа.

Пример Мессиаана из «Благодарственного молебна» развивает эту идею и заменяет понятие talea одного голоса на color второго голоса. Таким образом, формула изоритмической организации этого фрагмента будет выглядеть так:  $c_1 \cdot x = c_2 \cdot y$ , где  $c_1$  — color верхнего голоса, а  $c_2$  — color нижнего голоса.

Гипотетическое соотношение высотных пластов этих голосов остается таким же, как в классической изоритмии. Однако поскольку ритмической параметр не участвует в этих взаимообусловленных отношениях, а подчиняется иной закономерности — канонической, — элементы высотных пластов буквально не совпадают в той точке, где они должны были бы совпасть.

Для более уверенного уяснения логики соотношения параметров в данном фрагменте попытаемся взглянуть на устройство звуковысотного плана с позиции ритмического, и наоборот. Первое — взгляд на последовательности аккордовых «гроздей» с позиции канона — невозможно, так как материал правой и левой руки контрастен. Второе же — взгляд на пропосту, то есть на образующую ее ритмическую структуру с точки зрения

изоритмии — производит более обнадеживающее впечатление с исследовательской точки зрения. Проанализировав ритм пропосты, можно обнаружить, что ее на первый взгляд хаотичные флуктуации опираются на сложную систему варьируемых повторений. Записав этот ритм с помощью чисел, которые обозначают протяженности длительностей в шестнадцатых, мы увидим, что варьирование, маскирующее периодичность повторов, основано на главных для Мессиана принципах ритмического развития: 1) распущении и стяжении ритма, 2) принципе «ритмических персонажей» (см. рис. 72). Общая ритмическая линия складывается из трех проведений варьируемого инварианта, третий из которых представляет собой свободно трактованный ракоход.

	Длительности в шестнадцатых:
I проведение	8 4 2 1   2 2 2 2 3
II проведение	8 <u>2 2</u> 2 <u>1</u>   2 1 2 2 3 2
III проведение (ракоходное)	4 1 1 1 2 3 2 8
IV проведение (прерванное)	10

Рис. 72

По сходному началу — самой долгой длительности — определяем границы повторяемого и варьируемого построения. По способу развития разделяем его на две части, первая из которых подвергается распущению и стяжению, а вторая — ритмической «театрализации», уподоблению двум «ритмическим персонажам» (см. рис. 72 и 73; на рис. 73 надстрочная литера R обозначает, что взятый в квадратные скобки фрагмент звучит в ракоходе).

Как видно из рисунка 72, в первой части второго проведения путем распущения длительность в четыре шестнадцатых первого проведения преобразуется в две длительности по две шестнадцатые (эти длительности на рисунке 72 подчеркнуты). Третий повтор выведен из второго путем

двухэтапного действия: вначале было осуществлено сложение трех длительностей (2+2+1, в таблице 3 они выделены курсивом) в единую величину (5), что осталось за пределами результирующей структуры, а затем эта величина была «распущена» на две длительности — по 3 и 2 шестнадцатых (также выделены курсивом). Нижняя строчка показывает первую величину начавшегося и тут же прерванного четвертого повторения ритмоструктуры, величину, полученную в результате стяжения двух первых величин третьего проведения.

I. (варьирование путем стяжения или распускания)					II. (варьирование по принципу «ритмич. перс.»)					
					«Ритмические персонажи»:					
					A	B	A	B	A	B
8	4	2	1		2	2	2	2	2	3
8	2	2	2	1	2	1	2	2	3	2
[8	2	3	2		1	1	1	4] <sup>R</sup>		
10										

Рис. 73

Во второй части по образцу анализа Мессиаана индийской ритмики и ритмики «Весны священной»<sup>4</sup> Стравинского выделим два элемента — А и В, которые повторяются, чередуясь и меняя свою длину (см. рис. 74). «Персонаж» А (2–2–2) при втором проведении наращивает окончание (2–2–3) и достигает исходной формы «персонажа» В, а «персонаж» В (2–2–3) сжимает свое начало (1–2–2), обретая «предформу» «персонажа» А. В третьем проведении «баталии» «ритмических персонажей» остановлены и заменены каденцией с очевидным торможением пульсации.

	I проведение:				II проведение:		
«Персонаж» А:	2	2	2	⇒	2	2	3
«Персонаж» В:	2	2	3		1	2	2

Рис. 74

<sup>4</sup> Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. С. 10; Мессиаан О. Ритмические персонажи. Анализ «Весны священной» Стравинского / Пер. Н. Кулыгиной.

Как видно из рисунка 75, процесс развития «персонажей» сложным образом реализует идею зеркальной симметрии и даже больше того – идею пермутационного круга. Зеркальная симметрия проявляется в том, что в элементе А изменяется окончание в сторону увеличения, а в элементе В, напротив, изменяется начало, теперь уже в сторону уменьшения. Неравнозначное уменьшение (не на одну шестнадцатую, а на две) в элементе В приводит к числовой формуле (1–2–2), которую путем того же увеличения на одну шестнадцатую с «передней» стороны можно довести до первоначального вида элемента А, благодаря чему круг числовых пермутаций замыкается (см. рис. 75).

<b>1</b> – 2 – 2
<
2 – <b>2</b> – 2
<
2 – 2 – <b>3</b>

Рис. 75

Подводя итог детальному исследованию данной ритмической структуры, можно сказать, что в ее строении просматриваются черты остигато повторяемой последовательности, которую можно уподобить *talea* изоритмической структуры, возобновляемой с рассмотренными выше вариациями. В таком случае данный фрагмент можно трактовать как еще более оригинальный — как *изоритмическое двухголосие с двумя color и одной общей для обоих голосов talea, имеющей форму конечного ритмического канона*. Иначе это можно назвать изоритмически организованными двумя пластами фактуры, которые имеют одну и ту же *talea*, звучащую в каноне. Ниже приводится схема (см. рис. 76), иллюстрирующая временное соотношение ритмических и высотных компонентов этого изоритмически и канонически организованного фрагмента. На схеме  $c_1$  обозначает *color* верхнего голоса,  $c_2$  — *color* нижнего голоса, числа на верхней и нижней строках — составляющие их созвучия,

пронумерованные от 1 до 6 в верхнем голосе, от 1 до 5 в нижнем голосе, вертикальные черты — границы повторяемых построений;  $t$  — *talea* и образующие ее ритмические величины, выписанные в один ряд. Формульное выражение такого типа изоритмии ( $c_1 \cdot x = c_2 \cdot y$ , где  $x = 5$ ,  $y = 6$ ) следует дополнить формулой, фиксирующей внутреннее соотношение параметров в каждом голосе:  $c_1 \cdot x = t \cdot m$  для верхнего голоса, где  $m$  — целое число;  $c_2 \cdot y = t \cdot n$  для нижнего голоса, где  $n$  — целое число, не равное  $m$ .

$c_1 = 1$	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	1				
$t = 8$	4	2	1	2	2	2	2	2	3		8	2	2	2	1	2	1	2	2	3		4	1	1	1	2	3	2	8	10
$c_2 = 1$	2	3	4	5		1	2	3	4	5		1	2	3	4	5		1	2	3	4	5		1	2	3	4	1		
Рис. 76																														

Обе формулы требуют допущения, что  $t$  — величина в некотором смысле переменная, или, точнее выражаясь, переменная.

Теперь перейдем к схематическому примеру, приведенному Мессианом как канон, выполненный с помощью добавления точки. Он тоже не так прост, как его комментирует автор (см. рис. 77).

Для краткости остановимся лишь на особенностях строения его пропосты, которые четко передают воззрения Мессиана на то, как должны быть устроены ритмические структуры. Ритм пропосты является преобразованием путем простого уменьшения заключительного третьего сегмента изначально необратимого ритма. При конструировании канона эта трансформация подвергается еще и увеличению на точку каждого ее ритмического компонента. При этом такую разновидность как канон из необратимых ритмов Мессиаан рассматривает за рамками данного раздела книги<sup>5</sup> (см. пункт 6 главы VI «Техники моего музыкального языка»).

<sup>5</sup> См. пункт 6 главы VI в книге: Мессиаан О. Техника моего музыкального языка / Пер. М. Чебуркиной.

**Bien modéré**  
Pos. (quintaton 16 et cor de nuit 8)

*p stacc.*  
G. (flûte 8) *p stacc.*  
Péd. (flûte 4 et cymbale)  
*p legato*

Рис. 77

Что же касается предложений Булеза по обогащению канонической техники, то он выдвигает несколько идей, затрагивающих не только ритмическую сферу. Сперва рассмотрим его нововведение в сфере звуковысотности. Оно заключается во введении понятий статики и динамики звуковой шкалы. Под статикой звуковой шкалы Булез, напомним, подразумевает закрепленность определенных звуков двенадцатиполутонового ряда за определенными регистрами, или, проще говоря, октавами<sup>6</sup>. Сравнивая возможности двух этих условий с возможностями такого средства развития тональной музыки, как модуляция,

<sup>6</sup> Необходимо отметить, что сериализация октавного положения тонов, как называют этот прием В. Н. и Ю. Н. Холоповы, была открыта еще Веберном. Закрепленные за определенными регистрами (октавами) звуки образуют в первой части его Симфонии ор. 21 метааккорд, или макроаккорд, по выражению исследователей (об этом см.: Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Музыка Веберна. М., 1999. С. 211–214).

Булез призывает и ритм организовать, руководствуясь подобным принципом. Для разъяснения он приводит пример из собственной музыки — из второй части Второй сонаты для фортепиано (1948; см. рис. 78). В его примере наглядно показано, что каждый звук имеет свое закрепленное место в каком-либо одном регистре, то есть Булез стремится к аскетически строгому выполнению одного из основных правил додекафонии — неповторяемости звуков в двенадцатизвучном ряду, — исходя из принятого музыкальной цивилизацией октавного тождества звуков (а отнюдь не их частотной уникальности). Исключение в данном примере составляют пять звуков: три начальных (*h, b, f*) и два в конце фрагмента (*f, h*) — они звучат не в «своих» регистрах (ср. с нотной строкой внизу на рис. 78).



Рис. 78

Ритмическое строение фрагмента Булез комментирует весьма кратко: «Как видно, контрапунктический ответ (составленный из групп по два звука) фиксируют за звуковой шкалой определенное регистровое положение, что показывает строка под примером. Ритмические структуры используют длинные длительности и основаны на родственных фигурах, вторая из которых является повторением измененной (благодаря вставленной триоли) первой. Эти фигуры не изменяются» (8-9). Поясняя таким образом генезис двух

основных ритмических формул, участвующих в данном эпизоде, Булез оставляет без разрешения вопрос, касающийся распределения ритма как такового и его соотношения со статично закрепленными в соответствующих регистрах звуками. Попробуем разобраться в этом, отталкиваясь от нотного примера.

Две ритмические формулы действительно выведены из одного ядра путем вставки триольной группы из четверти и восьмой, каждая из которых слигована с первой или второй длительностью ядра (см. рис. 79).

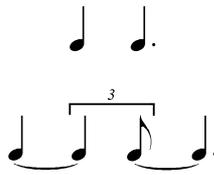


Рис. 79

Обратим внимание на слова Булеза о контрапунктическом ответе, наличие которого должно подразумевать имитационный склад. Имитационность этого фрагмента реализуется в необычайных формах. В самом широком смысле, ритмическая структура данного примера опирается на композиционные принципы канонической техники, комбинированных контрапунктов и преобладающей ролью двойного канона (о чем свидетельствует два ритмических элемента), воплощенного с большой свободой. Какова специфика этого имитационного фрагмента?

Во-первых, в строгом смысле целиком эту структуру невозможно назвать каноном, или канонической имитацией. Здесь уместнее говорить о свободном полифоническом наложении голосов, линии которых многократно прерываются паузами. В отдельных случаях наложений образуются локальные канонические структуры, такие как каноническая имитация с различным интервалом вступления, ракоходная каноническая имитация с нулевой временной дистанцией. Однако в целом выявить «траектории» голосоведения практически невозможно, так как количество голосов постоянно варьируется — от двух до шести-семи — и пауз, пронизывающих

музыкальную речь, недостаточно для прояснения логики передачи ритмотематических элементов (см. рис. 80, в котором предлагается наша «партитурная» расшифровка рисунка 78; звуки, составляющие одну ритмоформулу, объединены лигой; тактовых черт в примере нет; черные вертикальные черты не являются тактовыми, так как «сквозь» них тянутся звуки и паузы; их функция — в разграничении равных по протяженности временных отделов, в данном случае они членят нотоносец на временные отрезки по одной восьмой; представленное распределение ритмоформул по голосам является одним из целого ряда возможных и выбрано согласно единственному критерию — *не-наложения* звуков одного ритма на другой в одном и том же голосе).

Во-вторых, свобода проявляется в выборе временной дистанции между вступлениями «ритмических голосов». Метроритмическая организация данного эпизода вызывает в памяти слова Мессиана: «заменим понятия “размер” и “метр” ощущением короткой длительности <...> и ее свободных мультипликаций»<sup>7</sup>. Действительно, ощущение метра здесь уступает место ощущению наименьшей временной единицы — восьмой, в соответствии с которой измеряются все временные отрезки и метроритмическая сетка в целом. Временная дистанция вступления голосов имитационной фактуры колеблется от нулевой, как уже упоминалось выше, до четырех восьмых и более. Между тем, ощущение скрытой пульсации восьмыми значительно нивелируется ритмом самих ритмоформул, содержащим триольную группу, нарушающую и «перебивающую» это пульс.

В-третьих, еще одну область проявления свободного, произвольного начала составляет внутренний ритмический рисунок исходных мелодико-ритмических формул. В этом отношении слова Булеза о том, что ритмы «варьироваться не будут», опровергаются его же нотным примером!

---

<sup>7</sup> Мессиаан О. Техника моего музыкального языка / Пер. М. Чебуркиной. С. 10.

The image displays a musical score for Figure 80, consisting of ten staves. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is organized into two main sections, each with five staves. The first section (left) includes staves labeled I. (P), II. (Tr.1), II. (Tr.1), I. (R), and II. (Tr.2). The second section (right) includes staves labeled I. (R), I. (R), I. (R), I. (R), and II. (Tr.2). The notation includes notes, rests, and slurs, with some notes marked with a 'y' and a '3' over a slur, indicating triplets. The overall structure suggests a multi-measure rest or a complex rhythmic exercise.

- I. (P) = Ритм I
- I. (R) = Ракоход ритма I
- II. (P) = Ритм II
- II. (Tr.1) = Первая трансформация ритма II
- II. (Tr.2) = Вторая трансформация ритма II

Рис. 80

Проанализировав ритмоформулы, составляющие нотный пример Булеза (см. рис. 78 и 80), можно прийти к выводу, что фундаментальный принцип этой полифонической структуры, опирающийся, прежде всего, на технику двойного канона, существенно дополняется элементами *канона, допускающего ритмические изменения*. Об этом говорит манера обращения с двумя ритмическими фигурами многочисленных контрапунктических ответов, которые, согласно Булезу, не варьируются. Пример Булеза дает основания полагать, что в основе этой ритмической композиции первоначально действительно лежал принцип вопросо-ответных отношений, а значит количество повторов первого ритма (пусть это будет ритм из четверти и четверти с точкой) должно равняться количеству повторов второго ритма (ритм со вставленной триольной группой). Но на самом деле выясняется, что и тот, и другой ритм подвергаются столь частому варьированию, что количество трансформаций первичных ритмоформул в результате значительно превышает их исходный вид! Поэтому в отношении данного примера можно говорить не столько о двух ритмических фигурах, сколько о ритмах двух групп: первой — без триоли, второй — с триолью (см. рис. 81).

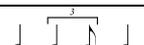
Ритмы I группы			Ритмы II группы		
Форма	Запись	Кол-во ритмов	Форма	Запись	Кол-во ритмов
Прима		3	Прима		1
Ракоход		7	Трансформация 1		5
			Трансформация 2		4
Общее кол-во ритмов I группы		10	Общее кол-во ритмов II группы		10

Рис. 81

Первый ритм звучит как в своем основном виде, так и в ракоходном, причем в последней форме в два раза чаще. Второй ритм в основном виде появляется лишь один раз, тогда как его девять повторов воспроизводят

две трансформации этой ритмоформулы, полученной путем ракоходной перестановки двух центральных длительностей в первой трансформации и двух крайних длительностей во второй трансформации (см. рис. 82). На рисунке 81 отражены все появления ритмоформул двух групп данного фрагмента.

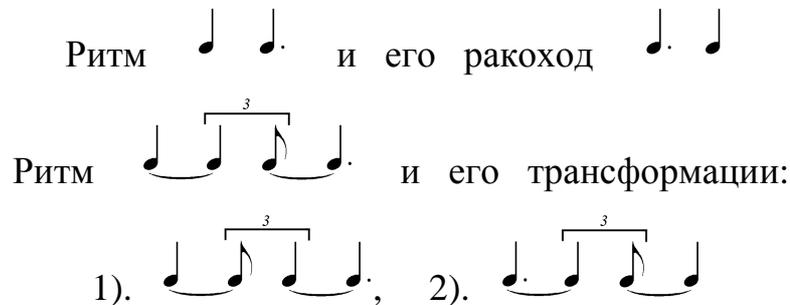


Рис. 82

Как видно из рисунка 81, утверждение Булеза о том, что ритмы не варьируются, не представляется возможным понимать буквально, так же невозможно сделать однозначный вывод о характере соотношения системы высот, «зарегистрированных» за определенной октавой, и системы ритмов, которым придается такая диспозиция. Возможное объяснение этому можно найти в одном из высказываний Булеза о собственном процессе сочинения: «в сочинении музыки всегда есть некий исходный замысел, чаще всего интуитивный; постепенно этот замысел рационализируется — то есть происходит осмысление найденного интуитивно, — а затем, когда сочинение непосредственно пишется, интуиция начинает разрушать рациональную структуру, точнее, не разрушать ее, но как бы нарастать на ней, словно мох на дереве»<sup>8</sup>.

Относительно этого высказывания (в приложении к рассматриваемому примеру), можно сказать, что, начальный интуитивный импульс-замысел в конечном результате уловить, пожалуй, сложнее всего, тогда как процесс рационализации и его основные закономерности как раз позволяют себя обнаружить при анализе. В данном случае в качестве такового выступает

<sup>8</sup> Булез П. Главное – это личность. С. 33–34.

принцип ритмической двойной канонической имитации, о чем свидетельствует равное количество ритмов двух групп (10 + 10), а также принцип ракохода, нашедший выражение в ритмическом каноне с нулевой дистанцией, а также двух способах преобразования внутреннего строения второй ритмоформулы. Третья стадия сочинения, заключающаяся в частичном «разрушении рациональной структуры», в данном примере прослеживается наиболее отчетливо: к ее проявлениям относятся переменная временная дистанция между вступлениями голосов фактуры, достаточно свободное голосоведение, сложная система применения ракоходного принципа, иррациональное соотношение видов ритмоформул.

Возвращаясь к вопросу о «размещении ритмов» в связи с динамическими или статическими свойствами высотной структуры, выдвинем предположение — если в случае с данным примером на этот вопрос вообще надлежит искать ответ, — что в крупном плане композиционной идеей организации ритма руководит скорее принцип статики и строго регламентированных отношений между ритмоформулами. Конкретное воплощение же, напротив, проходит под знаком *alea*, что распространяется не на композицию в целом, а на образующие ее локальные структуры.

Обсудив таким неоднозначным образом проблему взаимоотношений высотной и ритмической систем организации в сочинении, Булез возвращается к мысли Мессиаана о ритмических канонах, которые могут и не иметь связи с звуковысотными полифоническими структурами, и переходит к рассмотрению нескольких примеров ритмических канонов. Оставляя в стороне самые простые – в его понимании точные – виды канонов, Булез предлагает обратиться сразу к иррегулярным канонам, чтобы осознать необъятность всех возможностей их реализации. В качестве первого музыкального образца он приводит фрагмент из своей кантаты «Свадебный лик» (1946), в котором создает сложную имитационную структуру, сочетающую ритмический ракоходный канон, допускающий иррегулярные

ритмические изменения и высотный ракоходный канон, которые образуют сложный полифонический параллелизм.

Прежде чем подробнее рассмотреть пример Булеза, выясним, на какие утверждения Мессиана он опирался. Вернемся к его примеру из трактата «Техника моего музыкального языка» — фрагменту из «Ангела благовоний» (см. рис. 77).

Перед нами трехслойная фактура, каждый слой которой, по выражению Мессиана, представляет собой ритмическую педаль, неоднократно повторяемую. Правая рука повторяет исходную ритмическую фигуру, а левая рука — ее ракоход, бас проводит самостоятельный необратимый ритм, «делимый на две группы, одна из которых является ракоходным вариантом другой, с центральной общей длительностью»<sup>9</sup>. За счет наращивания ракохода в его начале на паузу в одну восьмую возникает эффект канонического вступления голосов, поддерживаемый и вступлением третьего — свободного — голоса после паузы в одну четверть. Однако индивидуальное строение голосов показывает, что пауза среднего голоса является неизменным начальным элементом ракоходной структуры левой руки. Иными словами, два верхних голоса образуют ритмический ракоходный канон с респостой, расширенной на одну восьмую. Благодаря этому расширению возникает эффект, сходный с изоритмическим: на этот раз в сфере только одного параметра — ритмического. Вместо *color* и *talea* здесь есть две *talea*: одна ( $t^P$ ) звучит в основном, исходном виде, другая ( $t^R$ ) — в ракоходе с добавочной длительностью. Таким образом, ритмическое соотношение верхнего и среднего голоса можно выразить следующей формулой:  $t^P \cdot x = t^R \cdot y$ , где  $t^R$  по протяженности равно  $t^P + 2$ , а  $x$  и  $y$  — целые числа.

Как уже отмечалось выше, канон из «Свадебного лика» Булеза (см. рис. 83) являет собой пример полифонического параллелизма, заключающегося в независимых один от другого ракоходных канонах

---

<sup>9</sup> Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. С. 24.

звуковысотной линии, записанной в четвертитоновой системе, и ритмического рисунка, при этом последний подразумевает необычную форму изменений в респосте.

Сперва рассмотрим звуковысотный план. Временная дистанция между вступлениями голосов равна одной восьмой, пропоста звучит в партии волн Мартено, респоста — у голоса. В отличие от предыдущего примера Булеза здесь наблюдается явная «динамика» звуковой шкалы, так как звуки не закреплены за одним регистром как в одном голосе, так и при передаче материала из пропосты в респосту. Единственное сомнение вызывает предпоследний звук у голоса — *b*, который нарушает точность воспроизведения ракохода. Быть может, в данном случае не подразумевается какая-либо иррегулярность, а имеет место банальная опечатка, и вместо *b* должен стоять звук *h*.

Рис. 83

Принцип иррегулярных изменений в респосте ритмического канона Булез комментирует следующим образом: «на короткие длительности отвечают длинные, и наоборот; средние по величине длительности остаются неизменными. Так, первая триоль остается триолью (а), четверть становится



Длительности пропосты							
Их изменения в риспосте	-	=	=	-	+	-	-
	+			+	=	-	
	=			-		-	
	+			+		-	

Рис. 85

Шестнадцатая длительность предстает в уменьшенном, увеличенном и первоначальном виде. Шестнадцатая с точкой не подвергается изменениям, так же как восьмая из триольной группы, а восьмая из традиционной дуольной группы дважды звучит в увеличении и дважды — в уменьшении. Восьмая с точкой предстает в двух видах: первоначальном и увеличенном. Четверть и четверть с точкой как самые долгие длительности подвергаются уменьшению. При этом само увеличение и уменьшение производится классическим, рациональным образом: величина длительности умножается (или делится) на два.

The image shows a musical score for Flute and Piano. The Flute part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The score consists of two systems of music. The first system shows a complex rhythmic pattern with various note values and rests, including some notes with dots (accented or dotted notes). The second system continues the pattern, showing a clear rhythmic canon structure where the piano accompaniment mirrors the flute's rhythm. Dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte) are indicated throughout the score.

Рис. 86

Следующий пример Булеза также демонстрирует ритмический канон, не зависимый от организации звуковысотных отношений. В данном случае

он приводит фрагмент своей Сонатины для флейты и фортепиано (1946), в котором канон выполнен лишь на ритмическом уровне (см. рис. 86).

В буквальном смысле эту трехголосную структуру каноном можно назвать с большими оговорками: это скорее, пользуясь терминологией Мессиана, наложение трех ритмов неравной длины с тем условием, что они не повторяются наподобие *talea* в изоритмической конструкции. Булез подробно описывает каждый шаг создания этой структуры, реконструируя процесс ее сочинения. Исходным рациональным ядром послужили четыре родственных ритма, выведенных, главным образом, из первого (см. рис. 87). Второй ритм является его ракоходом, так же как четвертый — это ракоход третьего; а третий получен в результате 1) ритмического увеличения и 2) перевода его рациональных длительностей в иррациональные. Последний прием является одним из основных средств развития ритма и стремления к многообразному его варьированию в ритмической теории Мессиана.

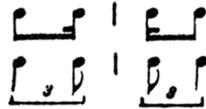


Рис. 87

Следующий шаг Булеза заключается в составлении трех произвольных комбинаций из этих ритмов. На этом этапе формирования более или менее длительных ритмических последовательностей Булез придает большое значение именно произвольности, свободному выбору из множества вариантов. Это множество, в свою очередь, обеспечивается 1) любым возможным количеством составных ритмических ячеек, 2) любым расположением ячеек относительно друг друга внутри последовательности, 3) введением между ячейками любого количества пауз, 4) их произвольным размещением.

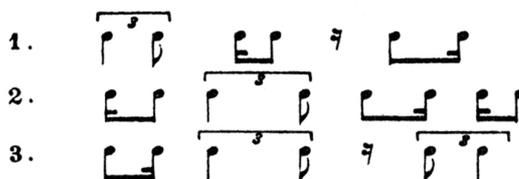


Рис. 88

Таким образом, Булез, практически не ограничивая себя в критериях составления последовательностей, создает огромное поле возможных ритмических комбинаций, выведенных всего лишь из четырех ритмов, в свою очередь, производных от одной ритмической ячейки из двух неравных длительностей. Генезис избранных трех комбинаций неравной протяженности (см. рис. 88) Булез снабжает комментарием, в котором поясняет, что третья комбинация полностью выведена из первой путем перевода рациональных длительностей в иррациональные и, наоборот, — по образцу выведения исходных ритмов из одной ячейки путем иррационализации ее длительностей. Подобным образом используется и принцип ракохода, распространенный на уровень компоновки ритмических последовательностей.

Составив три ритмические последовательности, Булез накладывает их одни на другие. Последним штрихом в конструировании целостной структуры является временной сдвиг (см. паузы в начале рис. 86 у флейты и левой руки в партии фортепиано), в соответствии с которым вступают голоса в начале фрагмента и который создает эффект канона.

Какова цель всех этих композиционных процедур, которым подвергается ритмическая структура сочинения? Одна из важнейших и первейших целей Булеза продолжает и развивает ритмические идеи Мессиана. Как ритмическая теория Мессиана была направлена на всестороннее варьирование избранного ритмического рисунка, так Булез видит свою задачу в доведении до максимального количества, до необъятного множества число возможных композиционных и синтаксических элементов, производных от первичных единиц. Ведь именно в этом необозримом многообразии, по мнению Булеза, заключается

непостижимая тайна бытия музыкального материала, выразительности «музыкального предмета», который, как известно, «имеет сам что сказать нам; этот предмет может жить своей собственной жизнью»<sup>10</sup>.

Последний пример Булеза — фрагмент из Симфонии<sup>11</sup> (см. рис. 89) — представляет собой канон, в котором «рациональные длительности выводятся из иррациональных (так же, как мы видели в предшествующем примере), а четные из нечетных» (11). Это канон не только ритмический, но и звуковысотный, однако на этот раз иррациональным изменениям подвергается не только ритм риспост (названных Булезом трансформациями), но и высотный рельеф (см. рис. 89; нижний голос на нижней строке — свободный). Звуковысотное строение пропосты (антеседента на рис. 89) Булез описывает так: «мелодически связанные пары интервалов на расстоянии полутона: две малые терции, затем две квинты и еще две малые терции» (12). К этому надо добавить, что полутон между соседствующими терциями и квинтами, соответственно, строится как вверх, так и вниз; сами терции и квинты также откладываются то вверх, то вниз; наконец, в третьей трансформации эти «вольности» дополняются перестановкой двух соседних звуков в триольной группе.

---

<sup>10</sup> Булез П. Музыкальное время / Пер. В. Цыпина. С. 67.

<sup>11</sup> По свидетельству П. Тевнен, редактора книги «Записки подмастерья», эта Симфония была создана в 1947 году, но спустя несколько лет, во время путешествия в 1954 году была безвозвратно утеряна (см.: Thévenin P. Postface // Boulez P. RA. P. 383).

Рис. 89

Ритмическое строение канона не менее изощренное в отношении всевозможных отклонений и малейших изменений, варьирующих, тем не менее, в значительной степени исходную структуру. Булез свободно пользуется приемом введения или, напротив, вычитания добавочной длительности, то есть половины ритмической величины, средствами иррационализации длительностей, а также по-разному совмещает эти способы ритмического варьирования. Достигая желаемого многообразия и свободы внутренним строением ритмических последовательностей пропосты и рипост, Булез привносит и внешний эффект, вводя асимметрию пауз, асимметрию во временное соотношение между вступлениями голосов этого канона: «первая трансформация вступает через три восьмые после антеседента; вторая — через одну восьмую после первой трансформации; третью от второй отделяет восьмая с точкой» (12).

### 5.3 Попытки сериализации тембра и темпа

Еще одним параметром, который затрагивает Булез в статье «Возможности», является тембр. Булез полагает, что параметр тембра, так же как высотный и ритмический, может быть интегрирован в общую

композиционную систему благодаря распространению серийных приемов на тембральные соотношения, так как, помимо произвольно выбранного тембрового облика той или иной структуры, по убеждению Булеза, можно создавать тембро-серийные конструкции. Для примера Булез берет комбинацию из восемнадцати инструментов, заимствованную из «Полифонии X»<sup>12</sup>, которую делит на семь симметричных по количеству инструментов групп: 3–2–2–4–2–2–3 (см. рис. 90).

1. (3)	Флейта пикколо Кларнет пикколо Английский рожок
2. (2)	Гобой Бас-кларнет
3. (2)	Флейта Фагот
4. (4)	Труба пикколо Альтовый саксофон Валторна Тромбон
5. (2)	Первая скрипка Первая виолончель
6. (2)	Вторая скрипка Вторая виолончель
7. (3)	Первый альт Второй альт Контрабас

Рис. 90

«Руководствуясь симметрией двух крайних групп по три инструмента и четырех средних групп по два инструмента по отношению к центральной группе из четырех инструментов (то есть два плюс два), — пишет Булез, — мы подвергнем группы внутренним мутациям» (48). Далее Булез разъясняет, что «если для каждой группы установить определенные серийные и ритмические функции, станет понятно, что эти функции будут воплощаться в группах, сохраняющих то же самое число в скобках, но с различным составом» (48). Булез оставляет без ответов вопросы о том, каковы те

<sup>12</sup> Сведения об этом приводит Й. Хойслер (Häusler J. Vorbemerkung. P. 7).

серийные и ритмические функции, которые обнаруживает в группах инструментов, и каким образом они проявляются. Тот принцип организации производных инструментальных комбинаций, который, пожалуй, нетрудно заметить, заключается в преобразованиях на основе сложной комбинации приемов варьирования серийных построений, преимущественно ротации и пермутации, выполненных по определенному алгоритму. Согласно этому алгоритму комбинация восемнадцати тембров при разных мутациях делится на разные группы.

	I.	№	II.	№	III.	№
1.(3)	<u>Флейта пикколо</u> (1)		<u>Флейта пикколо</u> (1)		Кларнет пикколо (2)	
	Кларнет пикколо (2)		<u>Английский рожок</u> (3)		<u>Английский рожок</u> (3)	
	Английский рожок (3)		Второй альт (17)		Первый альт (16)	
2.(2)	Гобой (4)		Флейта (6)		Валторна (10)	
	Бас-кларнет (5)		<u>Первая виолончель</u> (13)		<u>Первая виолончель</u> (13)	
3.(2)	Флейта (6)		Труба пикколо (8)		Альтовый саксофон (9)	
	Фагот (7)		Вторая виолончель (15)		Вторая скрипка (14)	
4.(4)	Труба пикколо (8)		<u>Гобой</u> (4)		<u>Гобой</u> (4)	
	<u>Альтовый саксофон</u> (9)		<u>Альтовый саксофон</u> (9)		Фагот (7)	
	Валторна (10)		Тромбон (11)		Первая скрипка (12)	
	Тромбон (11)		Первая скрипка (12)		Вторая виолончель (15)	
5.(2)	Первая скрипка (12)		Бас-кларнет (5)		Флейта (6)	
	Первая виолончель (13)		Вторая скрипка (14)		Тромбон (11)	
6.(2)	Вторая скрипка (14)		Фагот (7)		Бас-кларнет (5)	
	Вторая виолончель (15)		Валторна (10)		Труба пикколо (8)	
7.(3)	Первый альт (16)		Кларнет пикколо (2)		Флейта пикколо (1)	
	Второй альт (17)		Первый альт (16)		Второй альт (17)	
	<u>Контрабас</u> (18)		<u>Контрабас</u> (18)		<u>Контрабас</u> (18)	

Рис. 91

Вторая комбинация (см. рис. 91, второй столбец) выведена из первой при помощи нескольких преобразований, в соответствии с которыми всю комбинацию можно поделить на четыре неравные группы. Первую группу составляют инструменты, которые не меняют своего расположения внутри данной комбинации и выполняют, тем самым, функцию фундаментальных опор тембровой конструкции. Такими инструментами в первой и второй комбинации являются флейта пикколо, альтовый саксофон и контрабас. На рисунке 91 им присвоены номера в скобках 1, 9 и 18 (см. также рис. 92, выделенные серым цветом ячейки). Остальные три группы инструментов

подвергаются внутренней ротации. Вторая группа объединяет два инструмента, следующих за неизменным первым и два предпоследних инструмента — английский рожок и второй альт, кларнет пикколо и первый альт. Они образуют своеобразный замкнутый круг и ротируются в порядке  $2 \rightarrow 16 \rightarrow 17 \rightarrow 3 (\rightarrow 2)$ , то есть второй инструмент первой комбинации занимает место шестнадцатого, а шестнадцатый встает на место семнадцатого и т. д. (см. рис. 93, выделенные диагональными чертами ячейки). Третья группа включает три инструмента, не прилегающих по тесситуре друг к другу — флейта, труба пикколо и гобой. Они ротируются по такому же принципу:  $4 \rightarrow 8 \rightarrow 6 (\rightarrow 4)$ . Четвертая группа объединяет оставшиеся восемь инструментов (бас-кларнет, первая скрипка, тромбон, валторна, вторая виолончель, фагот, вторая скрипка, первая виолончель), которые ротируются в порядке  $5 \rightarrow 12 \rightarrow 11 \rightarrow 10 \rightarrow 15 \rightarrow 7 \rightarrow 14 \rightarrow 13 (\rightarrow 5)$  (см. рис. 92).

	Нумерация инструментов																	
I комбинация	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
II комбинация	1	3	17	6	13	8	15	4	9	11	12	5	14	7	10	2	16	18

Рис. 92

Третью комбинацию (см. рис. 91, третий столбец) на основании подобных преобразований можно разделить на пять групп. Первая группа — стабильная, включает четыре инструмента, которые по сравнению со второй комбинацией, из которой выводится рассматриваемый перечень инструментов, сохраняют свои места (см. рис. 93, выделенные серым цветом ячейки). Это английский рожок, первая виолончель, гобой и контрабас (№№ 3, 13, 4, 18). Вторая и третья группа содержат по два инструмента, которые меняются местами: кларнет пикколо и флейта пикколо, первый и второй альты ( $1 \rightarrow 2 (\rightarrow 1)$ );  $16 \rightarrow 17 (\rightarrow 16)$ ) (см. рис. 93, выделенные диагональными чертами ячейки). В четвертую группу входят шесть инструментов (бас-кларнет, фагот, альтовый саксофон, труба пикколо, валторна, флейта), порядок ротации  $5 \rightarrow 7 \rightarrow 9 \rightarrow 8 \rightarrow 10 \rightarrow 6 (\rightarrow 5)$ . Наконец, пятая группа объединяет оставшиеся четыре инструмента (тромбон, вторая скрипка,

первая скрипка, вторая виолончель), ротируемых в порядке 11→14→15→12(→11).

	Нумерация инструментов																	
II комбинация	1	3	17	6	13	8	15	4	9	11	12	5	14	7	10	2	16	18
III комбинация	2	3	16	10	13	9	14	4	7	12	15	6	11	5	8	1	17	18

Рис. 93

Управляя тембровыми соотношениями таким образом, Булез рассчитывает заставить их участвовать в процессе формирования музыкальных структур и оказывать воздействие на другие параметры и факторы развития музыкальной речи. Кроме того, одним из важнейших достоинств такого способа варьирования полностью продуманного и реализованного композитором плана тембровой драматургии, которая, в сущности, уже перерастает в «тембровую речь», как считает Булез, является преодоление инерции традиции и пассивности музыкальной тембрики.

Наконец, еще один вопрос, который Булез затрагивает на страницах статьи «Возможности», связан с музыкальным темпом. Однако в этой связи он ограничивается краткими замечаниями о том, что и темп может подчиняться серийным принципам. Такую ситуацию сложно представить себе, так как темп — величина относительно стабильная, может меняться не так уж часто в одном произведении, тем не менее, этому вовсе не противоречит тот факт, что темпы в их соотношении могут образовывать серийные структуры крупного масштаба. Однако разработке этой идеи препятствует специфика явления музыкального темпа, заключающаяся в большой роли агогики, сообщающей ему особую гибкость и мобильность.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ музыковедческих работ Булеза раннего периода порождает целый ряд соображений относительно разных сторон его деятельности, особенностей его мышления, художественно-эстетической платформы, идейных предпосылок и тенденций эволюции его творчества. Попытаемся обобщить и упорядочить наши наблюдения.

В 1948 году, когда Булез впервые заявляет о себе на поприще музыковедения, он уже является сформировавшейся творческой личностью со сложившимся мировоззрением, четко расставленными приоритетами и взглядами на прошлое, настоящее и будущее современной ему культуры. Его мировоззрение многогранно и отличается внутренней связностью, логичностью. Его взгляды едины для всех сфер деятельности. Единство концепции Булеза проявляется в принципиальной идентичности его методов композиции и анализа. Этим объясняется устойчивое ощущение, возникающее при чтении его текстов, что он словно говорит об одном и том же, и анализирует так же, как и сочиняет. Другими словами, Булез лишь ищет различные способы реализации своей концепции, обращаясь к звуковому универсуму или вербальному миру.

Процесс вербализации художественной концепции Булеза происходит постепенно, неоднородно и может быть уподоблен мозаике, которую он собирает на протяжении всей своей жизни. Различные частички этой мозаики он обнаруживает, как правило, по отдельности, уделяя в одном случае пристальное внимание какой-либо одной детали, в другом случае — какой-либо другой. Практически каждая работа Булеза имеет такую деталь в качестве смыслового стержня, тогда как остальным отводится роль второго плана. При этом наблюдается следующая общая тенденция: в монологических текстах Булеза (преимущественно в статьях) преобладает утвердительный, прокламационный, даже манифестационный и безапелляционный тон высказывания, констатация тех или иных идей как

аксиом, в то время как конкретизации и аргументации отводится весьма незначительное место. В диалогических работах (разговорах, интервью), напротив, собеседникам Булеза удается заставить его приоткрыть тайну логических процессов его мышления, обнажить истоки и первопричины поступков и высказываний. Из этих двух групп текстов выкристаллизовываются основные контуры многогранной концепции Булеза. Проведенный анализ текстов Булеза позволяет автору этих строк сделать вывод, что музыкально-теоретические работы П. Булеза периода 1948 – 1963 годов, несомненно, образуют единый корпус текстов, идеи которых поддаются адекватной интерпретации лишь в условиях ознакомления с хронологически окружающими их работами. Прорисовку же недостающих деталей и точки над «i» работ раннего периода расставляют высказывания, сделанные несколько десятилетий спустя. В последних Булез, отходя на относительно далекое расстояние от собственного творчества 1940 – 1950-х годов, абстрагируется от частных и разъясняет отдельные статьи молодых лет.

Речь Булеза сложна, ярка и многозначна. С одной стороны, его повествование насыщено эпитетами и метафорами, словно специально отобранными по критерию высокого эмоционального накала и интенсивного психологического воздействия. Его речь полна цитатами из разных авторов, преимущественно XIX – XX столетий. Встречаются и афоризмы из французского фольклора, неологизмы, рожденные эпохой научно-технического переворота, и «профессионализмы» из далеких от музыки сфер знания — как гуманитарного, так и естественнонаучного. С другой стороны, наиболее яркие мысли Булез излагает порой очень кратко, в чрезвычайно аскетичной манере. Утверждения или, что еще более характерно для Булеза, нарочито прямолинейные, бьющие наотмашь вопросы в виде неполных предложений — излюбленная булезовская форма выражения. Такая двойственная манера изъясняться достаточно точно передает и специфику мышления Булеза.

Упомянутая противоречивость находит у Булеза выражение в самых различных формах. С одной стороны, он чрезвычайно пронизателен, его мысль подобно острию, пронзающему материю до самого ее ядра, целеустремленно идет к поставленной цели, глубоко проникает в суть явлений, как он ее видит. С другой стороны, прорубая прямой путь, Булез порой отсекает чуть ли не весь окружающий контекст. Проповедуя о значимом, он умалчивает о незначительном, на его взгляд. Превознося Идею, он нередко игнорирует ее оппозицию. Выбор, диктуемый ему его же системой и иерархией ценностей, оказывается практически монохромным.

Неравнозначность исследовательского подхода молодого Булеза к различным явлениям свидетельствует об избирательности особого рода. Эта избирательность подчиняется главенствующему принципу композиторского и музыковедческого творчества Булеза, который он сам сформулировал как «сочетание свободы и порядка». Будучи идеей высшего уровня, принцип сочетания свободы и порядка руководит прямо или косвенно всеми действиями Булеза. Перефразируя утверждение Булеза о том, что любой музыкальный материал интересен, прежде всего, теми потаенными возможностями, которые в нем сокрыты, можно сказать, что для Булеза любое явление тем интереснее и богаче возможностями, чем бóльшим потенциалом для варьирования оно обладает. В принципе сочетания свободы и порядка Булез увидел безграничные возможности для реализации своих устремлений в какой бы то ни было области творчества.

Приведем лишь некоторые, самые очевидные проявления принципа сочетания свободы и порядка. Практически на поверхности лежит такой пример: две наиважнейших вехи в эволюции раннего Булеза знаменуют увлечения, с одной стороны, серийностью и сериализмом, с другой стороны — алеаторикой. В поисках других примеров обратим внимание на название некоторых литературных работ Булеза. Подобное противопоставление двух базовых для Булеза начал видим в названии статьи 1961 года «Конструируя импровизацию». Булез соединяет и переплетает противоположные

тенденции: конструирование, конструктивность и импровизационность, свободу звукотворчества. В заголовке вышедшей в 1975 году книге бесед с С. Дельеж — «Воля и случай»<sup>1</sup> — акцентируется роль свободы и произвольности. В 1988 году появляется статья Булеза «Между порядком и хаосом»<sup>2</sup>, продолжающая эту тему. Как видно, принцип сочетания свободы и порядка с ранних лет красной нитью проходит через все работы Булеза. Этот принцип также лежит в основе булезовского метода анализа. Таким образом, очевидно, что взгляды молодого П. Булеза на проблемы композиционной техники (и даже шире — на проблемы эволюции музыкального искусства) характеризует биполярность, проявляющаяся в стремлении синтезировать противоположные тенденции, техники и приемы.

Выстраивая ценностную иерархию, в которую оказались вписаны все более или менее важные музыкальные фигуры XX века, Булез высказывает мнение о каждом из них. В его работах эта система ценностей современного искусства раскрывается в необычном ракурсе. В определенной мере манера изложения Булеза, а также расстановка акцентов нередко обусловлена стремлением опровергнуть ложные стереотипы, сложившиеся в культурном сообществе, и переубедить законодателей общественного мнения. Молодой Булез, отстаивая свою художественную позицию, пытается бороться с косностью массового восприятия. Много сил им затрачивается на то, чтобы ниспровергнуть лже-кумиров и обосновать их истинное значение. На их место Булез возводит других, избегая даже намека на преувеличение их заслуг — на то, в чем он упрекает невежественных почитателей искусства. Признавая достоинства истинных музыкантов, он не пытается скрыть недостатки. Устанавливая новые ценности и новых идолов, он трезво и рационалистично оценивает их силы и истинную значимость, подвергая слабые стороны критическому анализу. Истина в широком значении и осмысленность, в понимании Булеза, оказывается несравнимо важнее и

---

<sup>1</sup> Boulez P. Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège.

<sup>2</sup> Булез П. Между порядком и хаосом / Пер. Р. Куницкой.

выше переходящих ценностей частного характера в настоящем. Поэтому в своих высказываниях Булез, как правило, категоричен и однозначен.

С особой остротой в работах Булеза встают вопросы традиции, или преемственности, и современности. В ранних работах проблема преемственности напрямую не затрагивается, однако о ее важности для Булеза свидетельствуют отдельные утверждения, связанные с конкретными композиционными приемами и отдельными композиторами, как, например, И. С. Бахом. Касаясь эволюции ритма или проблем теории и практики формообразования в музыке, звуковысотной организации или фактурных приемов, Булез неизменно призывает к отказу от старых норм ради развития той или иной стороны музыкальной речи. Принципиальное отношение к традиции и причины ее неприятия Булез раскрыл позднее, уже в конце XX столетия. Рассуждая о будущем, он сказал, что «пытаясь предвидеть будущее, мы обычно всего лишь развиваем уже знакомое и существующее»<sup>3</sup>. Очевидно, что Булез оценивает такие действия как инерционные и тормозящие развитие. А вот когда «композитор лишен возможности экстраполировать, ему приходится создавать культуру <...>. Почти как в пустыне: она огромна, у нее нет границ, и неизвестно, куда идти»<sup>4</sup>. Обратим внимание на последнюю метафору: по сути, в ней Булез формулирует главные ценности творчества – это безграничные возможности индивидуального композиторского выбора, отсутствие предзаданных критериев, сформированных традицией.

Не менее важной является проблема «современности» или своевременности для Булеза. Она составляет оппозицию идее отвергаемой традиции в его работах. Если традиция устарела, то что актуально на сегодняшний день? Этот вопрос становится краеугольным камнем работ раннего периода, который Булез «примеряет» практически ко всем художественным явлениям, попадающим в его поле зрения. И опять, ответ

---

<sup>3</sup> Булез П. Главное – это личность. С. 35.

<sup>4</sup> Там же. С. 36–37.

на этот вопрос он дает лишь спустя годы, в то время как в ранних работах ограничивается практически некомментируемой фильтрацией на предмет «современности» ведущих фигур музыкального искусства. Сознвая себя человеком своего времени, молодой Булез не может потерпеть рядом с собой деятельности ретроградов от музыкального искусства и видит единственное оправдание профессии — своей и своих коллег — лишь в бескомпромиссном поиске открытий, находящихся на острие времени и культурной ситуации. Большинство его призывов в статьях ранних лет направлено на искоренение той «отсталости» музыкальной жизни, которую он наблюдает вокруг себя.

Тексты Булеза представляют собой содержательные и во многих отношениях показательные документы, раскрывающие и проясняющие, в том числе, позицию Булеза относительно выдающихся композиторов его времени. Наиболее значимы для Булеза следующие фигуры: Дебюсси и Мессиа́н — из числа его соотечественников, Шёнберг, Веберн, Стравинский — из зарубежных для него композиторов Европы, Варез, Кейдж — из композиторов США<sup>5</sup>. Каждый из этих музыкантов не просто оставил след в истории музыки, но способствовал своим творчеством ее интенсивному развитию. Ни один из них не является кумиром для Булеза в полном смысле этого слова. Он критично оценивал их деятельность и творческое наследие, видел все их минусы — идеи, кажущиеся бесперспективными в плане развития современного искусства, — что позволяло ему, по-видимому, непредвзято и без излишней аффектации судить об их плюсах. Так, можно сказать, что основную заслугу Шёнберга, безусловно, Булез видел в изобретении серии и серийного принципа организации музыкальной ткани, в частности, ее звуковысотного параметра; тем не менее, поле действий Шёнберга было сильно ограничено его классическими представлениями о форме, фактуре, метрике, ритмике и т. п., что не позволяло ему в полной

---

<sup>5</sup> Заметим, что Штокхаузена Булез практически не упоминает в ранних работах. Нечасто его имя возникает и в более поздних текстах.

мере осознать возможности открытой им техники и реализовать их. Мессиа́н, по мнению Булеза, также был консервативен в своей привязанности к традиционной аккордике, гармонической системе и фактуре, хотя его ритмические новации оказались весьма актуальными для развития серийных идей и их перерастания в сериальные. Тем не менее, и сам Булез в известной мере обращался к традиции. Вспомним проводимые им параллели с изоритмической техникой, его поиски формообразующих средств, способных взять на себя в современной нетональной музыке функцию модуляции в тональной системе, его опору на двухдольную метрическую «парадигму» Нового времени при анализе ритмических структур Стравинского и т.д. При декларируемом Булезом разрыве с традицией, утратившей актуальность, следует признать, что музыкально-теоретические идеи молодого Булеза несмотря ни на что являются результатом осмысления композиторского наследия и адаптации композиционных новшеств наиболее ярких фигур западноевропейского музыкального искусства конца XIX – начала XX столетия.

Еще одна свойственная молодому Булезу черта, которая ярко проявилась в его теоретических работах, особым образом окрашивает их. Все аспекты, которые затрагивает Булез во многих статьях 1940 – 1950-х годов, связаны с одним и тем же кругом проблем. Степень его «самоповторяемости» доходит до предела, когда он в статью 1957 года «Тенденции недавней музыки» помещает фрагмент своей более ранней работы «Современные поиски» (1952). Подводя итог проделанной работе в рамках данного диссертационного исследования, автор считает необходимым очертить круг наиболее важных для Булеза проблем. К таковым относятся следующие:

1. Звук и его свойства. Булез тщательным образом исследует проблему использования природных, физических свойств звука в качестве элементов музыкального композиционного целого. В этом вопросе он занимает позицию, с которой, словно с высоты, оценивает и традиционное

представление о свойствах звука и их роли в музыкальном произведении, и современную стадию развития искусства, на которой они видятся иначе. Вплоть до XX столетия, полагает Булез, художественные законы создания музыкальных произведений совершенно игнорировали возможности, которые автономно представляют четыре свойства звука — то есть того материала, из которого эти произведения создавались. Огромное множество произведений, отличающихся собственным замыслом, характером, предназначением, создавалось, как правило, а) на основе *одной* гармонической системы — тональной, которой подчинялась организация высотных отношений между звуками; б) в рамках *одной* метроритмической системы, которая господствовала на протяжении нескольких столетий и за период Нового времени не подвергалась принципиальным изменениям; в) с применением *одних и тех же* принципов динамической драматургии, которые постепенно обретали все более тонкие градации, оттенки и черты; г) в условиях *одной* тембровой палитры, которая предоставляла композитору ограниченный выбор существующих десятилетиями и столетиями музыкальных инструментов. Булез утверждает, что поскольку всякий замысел индивидуален и предполагает реализацию в виде неповторимого музыкального произведения, то оно должно быть неповторимо во всем, а этому препятствует та «*пассивность*» звуковых свойств, которую композиторы до сих пор игнорировали и тем самым заведомо ограничивали себя и обрекали свое творчество на своего рода неизбежную *тавтологичность*. Булез призывает относиться с равным вниманием ко всем элементам музыкального языка, а так как звук — его единица, то и к определяющим его свойствам.

2. Звук и пауза. Булез ставит на одну ступень со звуком его «антагониста» — паузу, расценивая ее как равнозначный конструктивный элемент. Если раньше пауза, в основном, понималась как *отсутствие* звука, *не-звук*, который характеризовался лишь временной единицей, обусловленной окончанием предшествующего звука и началом следующего,

то теперь, как заявляет Булез, паузу, как и звук, необходимо рассматривать как единицы музыкальной ткани равноправные с точки зрения нагруженности информацией и конструктивной роли в композиции. Таким образом, по мнению Булеза, значительно расширится наше представление о паузе и конструктивных возможностях ее использования в музыкальной ткани.

3. Соотношение различных параметров звука. Булез призывает к диссоциации функций каждого параметра, к самостоятельной осмысленности планов каждого параметра. В качестве следствия он утверждает, что художественную и конструктивную ценность имеет только такой тип фактуры, при котором каждый пласт самостоятелен и не теряет своей сущности и функции при рассмотрении в отдельности от других пластов. Таким образом, Булез приходит к мысли о том, что гомофонная фактура, которую он упрощенно называет «аккомпанированной мелодией», исчерпала себя и для современной музыки совершенно не приемлема. Первостепенное значение в XX веке, считает Булез, приобретает полифоническая фактура, основанная на принципах контрастной или имитационной полифонии. Только при таком складе каждый голос или пласт фактуры обретает желаемую Булезом самостоятельность, индивидуализированную логику построения и организации. Это, однако, не означает полной независимости голосов, напротив, такое принципиальное полифоническое соотношение предполагает разнообразные варианты и различную степень взаимовлияния и взаимодействия голосов. В контрастной полифонии, к примеру, голоса на фундаментальном уровне организации независимы, а на уровне логики развития могут быть сближены, или наоборот. Имитационная полифония также предоставляет композитору большую свободу в соотношении голосов, и Булез пользуется этим особенно изобретательно. В частности, он разрабатывает идею чисто ритмических канонов, предложенную Мессианом, и выводит из нее важный тезис о том, что конкретное воплощение планов разных параметров может быть

подчинено разным формообразующим и фактурным принципам, например, звуковысотный план — контрастной полифонии, ритмический рельеф — имитационной полифонии. Такой подход к организации музыкальной ткани представляется Булезу чрезвычайно перспективным и многообещающим в отношении развития композиционных приемов и расширения горизонтов музыкальной техники.

4. Проблема звуковысотной системы и организации других параметров. Поскольку тональный язык устарел и потерял актуальность в XX столетии, как полагает Булез, его должна заменить другая система организации музыкальной речи, на роль которой еще в 1920-е годы выдвигается додекафонная техника. Однако Булез считает, что элементарного пополнения своими произведениями корпуса уже существующих додекафонных сочинений настоящему композитору недостаточно. Мыслящий композитор обязан понимать, что технику необходимо развивать, не ограничиваясь ее простым воспроизведением в новых сочинениях. В связи с этим Булез рассматривает додекафонию как объект, который при тщательном изучении раскрывает свои невидимые на первый взгляд качества и скрытые имманентные свойства, которые могут быть и должны быть приняты во внимание настоящим композитором, нацеленным на создание современной, художественно ценной музыки. Эти качества и свойства имеют значение не только для организации звуковысотного плана, но и для организации других звуковых параметров, и выбор организующей системы других параметров составляет отдельный вопрос, вытекающий из проблемы высотной организации и соотношения параметров.

Музыкально-теоретические статьи Булеза 1948 – 1963 годов представляют собой богатейший источник эстетических, музыкально-исторических, композиционно-технических идей, ценность которых заключается сразу в нескольких свойствах и с годами будет только расти. Их свод устанавливает отправную точку для одного из ярчайших творческих

путей XX столетия. Их тексты раскрывают изнутри и показывают во всей правдивости и противоречивости историческую ситуацию, сложившуюся в искусстве середины XX столетия в одной из наиболее активно развивающихся культурных столиц мира — в Париже. Статьи Булеза также интересны с точки зрения механизмов зарождения новых композиционных приемов и средств. Значение этих текстов также неопределимо для истории музыкально-теоретического знания, как и для истории эстетических учений в аспекте их проявления в музыкальном и, в частности, в композиторском творчестве. Наконец, статьи Булеза уникальны тем, что непосредственно погружают их читателей в процесс композиторского мышления, вербализованный на их страницах самим композитором. Иными словами, композитор сам открывает двери в мир своего творчества, позволяя читателю-исследователю двигаться по все направлениям его художественной траектории.

## ЛИТЕРАТУРА

**Источники:**

1. Boulez, P. Musikdenken heute 1 / P. Boulez. — Mainz: Schott, 1963. — 128 S.
2. Boulez, P. Penser la musique aujourd'hui / P. Boulez. — Paris: Gonthier, 1963. — 170 p.
3. Boulez, P. Relevés d'apprenti / P. Boulez; textes réunis et établis par P. Thévenin. — Paris: Editions du Seuil, 1966. — 385 p.
4. Boulez, P. Note di apprendistato / P. Boulez; a cura di P. Thévenin; trad. di L. B. Savarino. — Torino: Einaudi, 1968. — 335 p.
5. Boulez, P. Notes of an Apprenticeship / P. Boulez; texts coll. and pres. by P. Thévenin; transl. from the French by H. Weinstock. — New York: Knopf, 1968. — 398 p.
6. Boulez, P. Boulez on music today / P. Boulez; transl. by S. Bradshaw and R. R. Benett. — Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1971. — 144 p.
7. Boulez, P. Werkstatt-Texte / P. Boulez; aus dem Französischen von J. Häusler. — Frankfurt am Main: Ullstein, 1972. — 286 S.
8. Boulez, P. Par volonté et par hasard: entretiens avec Célestin Deliège / P. Boulez. — Paris: Editions du Seuil, 1975. — 159 p.
9. Boulez, P. Conversations with Célestin Deliège / P. Boulez. — London: Eulenburg, 1976. — 123 p.
10. Boulez, P. Anhaltspunkte: Essays / P. Boulez; Deutsch von J. Häusler. — Kassel: Bärenreiter, 1979. — 414 S.
11. Boulez, P. Pensare la musica oggi / P. Boulez; trad. di L. B. Savarino. — Torino: Einaudi, 1979. — 210 p.
12. Boulez, P. Points de repère / P. Boulez; textes réunis et présentés par J.-J. Nattiez. — Paris: Christian Bourgois: Editions du Seuil, 1981. — 573 p.
13. Boulez, P. Puntos de referencia / P. Boulez; textos comp. y pres. por J.-J. Nattiez; trad.: Eduardo J. Prieto. — Barcelona: Editodial Gedisa, 1984. — 495 p.

14. Boulez, P. *Musikdenken heute 2* / P. Boulez. — Mainz: Schott, 1985. — 80 S.
15. Boulez, P. *Orientations: collected writings* / P. Boulez; ed. by J.-J. Nattiez; transl. by Martin Cooper. — London; Boston: Faber and Faber, 1986. — 541 p.
16. Boulez, P. *Jalons (pour décennie): dix ans d'enseignement au Collège de France (1978–1988)* / P. Boulez; textes réunis et présentés par J.-J. Nattiez. — Paris: Christian Bourgois, 1989. — 451 p.
17. Boulez, P. *Correspondance et Documents* / P. Boulez, J. Cage; réunis par J.-J. Nattiez en collaboration avec F. Davoine. — Winterthur: Amadeus, 1990. — 234 p.
18. Boulez, P. *Stocktakings from an Apprenticeship* / P. Boulez; coll. and pres. by P. Thévenin; transl. from the French by S. Walsh. — Oxford: Clarendon Press, 1991. — 316 p.
19. Boulez, P. *The Boulez-Cage Correspondence: documents* / P. Boulez; collected, edited and introduced by J.-J. Nattiez; with F. Davoine, H. Oesch and R. Piencikowski; transl. and ed. by R. Samuels. — Cambridge: Cambridge University Press, 1993. — 168 p.
20. Boulez, P. *Points de repère. Tome I. Imaginer* / P. Boulez; textes réunis par J.-J. Nattiez et S. Galaise. — Paris: Christian Bourgois, 1995. — 578 p.
21. Boulez, P. *Correspondances: 1954–1970* / P. Boulez, A. Schaeffner; présentée et annotée par R. Pereira de Tugny. — Paris: Fayard, 1998. — 216 p.
22. Boulez, P. *Points de repère. Tome II. Regards sur autrui* / P. Boulez; textes réunis et présentés par J.-J. Nattiez et S. Galaise. — Paris: Christian Bourgois Editeur, 2005. — 779 p.
23. Boulez, P. *Points de repère. Tome III. Leçons de musique: deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976–1995)* / P. Boulez; textes réunis et établis par J.-J. Nattiez. — Paris: Christian Bourgois Editeur, 2005. — 758 p.
24. «Откровения» г-на Булеза [Текст] / П. Булез // Советская музыка. — 1969. — № 1. — С. 128-132.

25. Булез, П. Современные поиски (фрагмент) [Текст] / П. Булез; пер. И. Головинской // Современное буржуазное искусство: Критика и размышления / сост. Р.Э. Лейтес. — Москва: Советский композитор, 1975. — С. 291-295.
26. Булез, П. Маэстро компьютер. В поисках новых звучаний [Текст] / П. Булез // Курьер ЮНЕСКО. — 1980. — Май. — С. 28-32, 38.
27. Булез, П. Алеа (фрагмент) [Текст] / П. Булез; пер. М.А. Сапонова // Сапонов, М.А. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения / М.А. Сапонов. — Москва: Музыка, 1982. — С. 63-64.
28. Булез, П. Компьютеры и музыка [Текст] / П. Булез // В мире музыкальной науки. — 1986. — № 6. — С. 6-13.
29. Булез, П. Главное — это личность [Текст]: беседа / П. Булез; вела Н.М. Зейфас // Советская музыка. — 1990. — № 8. — С. 32-39.
30. Булез, П. Между порядком и хаосом [Текст] / П. Булез; пер. Р.И. Куницкой // Советская музыка. — 1991. — № 7. — С. 23-28. — № 9. — С. 70-75.
31. Булез, П. Идея, реализация, ремесло [Текст] / П. Булез; пер. В.Г. Цыпина // *Nomo musicus*: Альманах музыкальной психологии / ред.-сост. М.С. Старчеус. — Москва: МГК, 1994. — С. 91-136.
32. Булез, П. Музыкальное время [Текст] / П. Булез; пер. В.Г. Цыпина // *Nomo musicus*: Альманах музыкальной психологии / ред.-сост. М.С. Старчеус. — Москва: МГК, 1995. — С. 66-75.
33. Булез, П. Шёнберг мертв [Текст] / П. Булез; пер. В.Г. Цыпина // Музыка. Миф. Бытие / отв. ред. В.П. Фомин. — Москва: МГК, 1995. — С. 36-47.
34. Булез, П. Антон Веберн [Текст] / П. Булез; пер. Ю.Н. Холопова // Научные труды Московской гос. консерватории. — 1998. — Сб. 21: «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна (1945—1995) / сост. Ю.Н. Холопов. — С. 5-8.
35. Булез, П. Творчество, техника и язык [Текст] / Пер. В.Г. Цыпина // *Nomo musicus*: Альманах музыкальной психологии / ред.-сост. М.С. Старчеус. — Москва: МГК, 1999. — С. 55-60.

36. Беседа с Пьером Булезом [Текст] / П. Булез; пер. С. Прожогина // XX век. Зарубежная музыка: Очерки: Документы / под ред. М.Г. Арановского и А.А.Баевой. — Москва, 2000. — Вып. 3. — С. 160-170.
37. Булез, П. Главы «Музыкальное пространство» и «Музыкальный синтаксис» из книги «Музыкальное мышление сегодня» [Текст] / П. Булез; пер. И.В. Ивановой // Иванова, И.В. Серийная идея и ее реализация в композиции Пьера Булеза [Текст]: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Иванова Ирина Викторовна. — Москва, 2000. — С. 192-262.
38. Булез, П. Мыслить музыку сегодня (фрагмент) [Текст] / П. Булез; пер. Н.В. Девуцкой // Девуцкая, Н.В. «Час нуль» авангарда. Серийная организация в ранних произведениях П. Булеза: дипл. работа МГК имени П. И. Чайковского / Н.В. Девуцкая. — Москва, 2000. — С. 141-170.
39. Булез, П. Случайно... (фрагмент) [Текст] / П. Булез; пер. Р.И. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка: Очерки: Документы / под ред. М.Г. Арановского и А.А.Баевой. — Москва, 2000. — Вып. 3. — С. 137-139.
40. Булез, П. «Соната, что ты хочешь от меня?» (Третья соната) [Текст] / П. Булез; пер. Р.И. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка: Очерки: Документы / под ред. М.Г. Арановского и А.А.Баевой. — Москва, 2000. — Вып. 3. — С. 148-159.
41. Булез, П. Тенденции недавней музыки (фрагмент) [Текст] / П. Булез; пер. Р.И. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка: Очерки: Документы / под ред. М.Г. Арановского и А.А.Баевой. — Москва, 2000. — Вып. 3. — С. 140-147.
42. Булез, П. Неутомимый новатор [Текст]: беседа / П. Булез; вел Р. Ленци, пер. И. Сорокиной // Музыкальная жизнь. — 2001. — № 8. — С. 38-40.
43. Булез, П. О «Полифонии X» и «Поэзии власти». Интервью Доменик Жаме с Пьером Булезом [Текст] / П. Булез; пер. Т. Красниковой // Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. — Вып. 145: Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / отв. ред. Н.С. Гуляницкая. — Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2001. — С. 95-98.

44. Булез, П. Форма [Текст] / П. Булез; пер. Т.В. Цареградской // Сборник трудов РАМ им. Гнесиных. — Вып. 145: Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / отв. ред. Н.С. Гуляницкая. — Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2001. — С. 14-19.
45. Булез, П. Веберн: Вторая кантата ор. 31 [Текст] / П. Булез; пер. с англ. Н.А. Петрусёвой // Петрусёва, Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции / Н.А. Петрусёва. — Москва — Пермь: «Реал», 2002. — С. 313-314.
46. Булез, П. Веберн: Первая кантата ор. 29 [Текст] / П. Булез; пер. с англ. Н.А. Петрусёвой // Петрусёва, Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции / Н.А. Петрусёва. — Москва — Пермь: «Реал», 2002. — С. 313.
47. Булез, П. К заключению [Текст] / П. Булез; пер. Н.А. Петрусёвой // Петрусёва, Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции / Н.А. Петрусёва. — Москва — Пермь: «Реал», 2002. — С. 325-326.
48. Булез, П. Стравинский: стиль или идея? Хвала амнезии [Текст] / П. Булез; пер. Н.А. Петрусёвой // Петрусёва, Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции / Н.А. Петрусёва. — Москва — Пермь: «Реал», 2002. — С. 299-307.
49. Булез, П. Форма [Текст] / П. Булез; пер. Н.А. Петрусёвой // Петрусёва, Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции / Н.А. Петрусёва. — Москва — Пермь: «Реал», 2002. — С. 315-319.
50. Булез, П. Ориентиры I. Вообразать. Избранные статьи [Текст] / П. Булез; пер. с франц. Б. Скуратова. — Москва: «Логос-Альтера», «Ессеһото», 2004. — 200 с.
51. Булез, П. Берг: современные следствия (по поводу «Двух недель австрийской музыки») [Текст] / П. Булез; пер. с франц. Н.С. Ренёвой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. — Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 154-159.

52. Булез, П. Беседа с Эдисоном Денисовым [Текст] / П. Булез; пер. Э.В. Денисова // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. — Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 131-143.
53. Булез, П. Вопрос наследия [Текст] / П. Булез; пер. с франц. Н.С. Ренёвой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. — Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 144-146.
54. Булез, П. Конкретная музыка [Текст] / П. Булез; пер. В.Г. Цыпина // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. — Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 160-161.
55. Булез, П. [О полифонии] [Текст] / П. Булез; пер. Р.И. Куницкой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. — Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 147-153.
56. Булез, П. Стравинский живет [Текст] / П. Булез; пер. Г. Мокреевой. — Рукопись, б. г.

#### **Исследования:**

57. Арто, А. Театр и его двойник. Театр Серафима [Текст] / А. Арто; пер. с франц, комм. С.А. Исаева. Москва: Мартис, 1993. — 192 с.
58. Арто, А. Театр и его двойник [Текст] / А. Арто; составл. и вступит. статья В. Максимова, коммент. В. Максимова и А. Зубкова. — Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. — 440 с.
59. Асафьев, Б.В. Книга о Стравинском [Текст] / Б.В.Асафьев. — Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1977.
60. Барро, Ж.-Л. Размышления о театре [Текст] / Ж.-Л. Барро; пер. с франц., предисл. Т.И. Бачелис, примеч. М.Г. Марецкой. — Москва: Издательство иностранной литературы, 1963. — 303 с.

61. Барро, Ж.-Л. Воспоминания для будущего [Текст] / Ж.-Л. Барро; пер. с франц. Л. Завьяловой. — Москва: Искусство, 1979. — 391 с.
62. Веберн, А. Лекции о музыке. Письма [Текст] / А. Веберн; составл. и ред. М.С. Друскина и А.Г. Шнитке, пер. с нем. В.Г. Шнитке. — Москва: Музыка, 1975. — 143 с.
63. Вершинина, И.Я. Ранние балеты Стравинского [Текст] / И.Я. Вершинина. — Москва: Наука, 1967. — 223 с.
64. Власова, Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга [Текст] / Н.О. Власова. — Москва: Издательство ЛКИ, 2007. — 527 с.
65. Высоцкая, М.С. Музыка XX века: От авангарда к постмодерну [Текст]: учебное пособие / М.С. Высоцкая, Г.В. Григорьева. — Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 440 с.
66. Григорьева, Г.В. «Ритуал» П. Булеза [Текст] / Г.В. Григорьева // Миф. Музыка. Обряд: сборник статей / ред.-сост. М.И. Катунян. — Москва: Композитор, 2007. — С. 253-262.
67. Грошева, Е. Впечатления о «Варшавской осени» 1959 года [Текст] // Советская музыка. — 1959. — № 12. — С. 158-164.
68. Гуляницкая, Н.С. Введение в современную гармонию [Текст]: учебное пособие / Н.С. Гуляницкая. — Москва: Музыка, 1984. — 256 с.
69. Дева, Б. Чайтанья Индийская музыка [Текст] / Б. Чайтанья Дева; пер. с англ, авт. вступит. статьи, комм. Дж.К. Михайлов. — Москва: Музыка, 1980. — 208 с.
70. Девуцкая, Н.В. Пьер Булез: преодолевая границы додекафонного ремесла [Текст] / Н.В. Девуцкая // Музыкальное искусство в контексте современной культуры: сборник статей по материалам научно-практической конференции. — Воронеж, 2004. — С. 90-93.
71. Девуцкая, Н.В. Серийность как фактор формообразования в композициях А. Веберна и П. Булеза [Текст] / Н.В. Девуцкая // Музыкальная академия. — 2008. — № 1. — С. 160-168.

72. Девуцкая, Н.В. Серийный феномен: истоки и эволюция (на материале музыки А. Веберна и ранних сочинений П. Булеза) [Текст]: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Девуцкая Наталья Владимировна. — Воронеж, 2009. — 181 с.
73. Девуцкая, Н.В. Серийный феномен: истоки и эволюция (на материале музыки А. Веберна и ранних сочинений П. Булеза) [Текст]: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Девуцкая Наталья Владимировна. — Саратов, 2009. — 25 с.
74. Денисов, Э.В. Ударные инструменты в музыке И. Стравинского. Три ранних балета [Текст] / Э.В. Денисов // И.Ф. Стравинский: статьи и материалы / сост. Л.С. Дьячкова. — Москва: Советский композитор, 1976. — С. 346-382.
75. Дерзкая, Т. Художник-гуманист [Текст] / Т. Дерзкая // Советская музыка. — 1976. — № 12. — С. 114-120.
76. Друскин, М.С. Игорь Стравинский: личность, творчество, взгляды [Текст] / М.С. Друскин. — 2-е изд, испр. и доп. — Ленинград: Советский композитор, Ленинградское отделение, 1979. — 228 с.
77. Дьячкова, Л.С. О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов) [Текст] / Л.С. Дьячкова // И.Ф. Стравинский: статьи и материалы / сост. Л.С. Дьячкова. — Москва: Советский композитор, 1973. — С. 301-322.
78. Евдокимова, Ю.К. Музыка эпохи Возрождения (*cantus prius factus* и работа с ним) [Текст] / Ю.К. Евдокимова, Н.А. Симакова. — Москва: Музыка, 1982. — 252 с.
79. Золозова, Т.В. Фазовые структуры в Первой симфонии А. Жоливе [Текст] / Т.В. Золозова // Проблемы музыкальной науки / ред. колл. О.В. Соколов и др. — Москва: Советский композитор, 1983. — Вып. 5. — С. 138-153.

80. Золозова, Т.В. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970) [Текст]: исследование / Т.В. Золозова. — Киев: Муз. Украина, 1989. — 214 с.
81. И. Стравинский — публицист и собеседник [Текст]: сборник / сост., текст. ред., коммент., заключ. ст. В.П. Варунца. — Москва: Музыка, 1988. — 501 с.
82. Иванова, И.В. Стрелы в будущее [Текст] / И.В. Иванова // Музыкальная жизнь. — 1999. — № 11. — С. 42-44.
83. Иванова, И.В. «Музыкальная кристаллизация» в вокально-инструментальных композициях П. Булеза [Текст] / И.В. Иванова // Музыка и время. — 2000. — № 5. — С. 28-31.
84. Иванова, И.В. Серийная идея и ее реализация в композиции Пьера Булеза [Текст]: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Иванова Ирина Викторовна. — Москва, 2000. — 336 с.
85. Изотова, Е.А. Инструментальные табулатуры: новая жизнь в XX веке [Текст] / Е.А. Изотова // Оркестр без границ: материалы научной конференции памяти Ю.А. Фортунатова / ред.-сост. И.А. Барсова, И.В. Вискова. — Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 262-271.
86. К 100-летию со дня рождения Оливье Мессиана (1908-1992) [Текст]: Международный музыкальный фестиваль. Международная научная конференция: 3 октября — 13 ноября 2008 года / отв. ред. М.Д. Соколова. — Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — 79 с.
87. Как всегда — об авангарде [Текст]: Антология французского театрального авангарда / Вступ. ст., сост., пер. и коммент. С.А. Исаева. — Москва: ТПФ «Союзтеатр»: ГИТИС, 1992. — 284 с.
88. Кейдж, Д. Контрапункт [Текст] / Дж. Кейдж; пер. М.В. Переверзевой // От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения: сборник статей по материалам научной конференции 24 февраля 2005 г. / ред.-сост. Н.И. Тарасевич,

Т.Ф. Генова. — Москва: ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова; Издательство НПФ «ТС – ПРИМА», 2006. — С. 385-387.

89. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века [Текст] / Ц. Когоутек. — Москва: Музыка, 1976. — 358 с.

90. Колмогорова, Н.В. Проблемы формы во французской музыке [Текст]: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Колмогорова Наталья Владимировна. — Москва, 1998. — 25 с.

91. Композиторы о современной композиции [Текст]: Хрестоматия / ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. — Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — 356 с.

92. Кон, Ю.Г. Пьер Булез как теоретик [Текст] / Ю.Г. Кон // Кризис буржуазной культуры и музыка / сост. Л.Н. Раабен. — Москва: Музыка, 1983. — Вып. 4. — С. 162-196.

93. Копылова, Т. В лабиринтах тщетных поисков [Текст] / Т. Копылова // Советская музыка. — 1981. — № 12. — С. 120-122.

94. Куницкая, Р.И. Пьер Булез: теоретические концепции тотальной серийности и ограниченной алеаторики [Текст] / Р.И. Куницкая // Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. — Сб. 105: Современные зарубежные музыкально-теоретические системы. — Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. — С. 88-104.

95. Куницкая, Р.И. Французские композиторы XX века: Э. Варез, А. Жолливе, О. Мессиан, П. Булез, А. Дютийе [Текст] / Р.И. Куницкая. — Москва: Советский композитор, 1990. — 207 с.

96. Куницкая, Р.И. Пьер Булез [Текст] / Р.И. Куницкая // XX век. Зарубежная музыка: Очерки: Документы / под ред. М.Г. Арановского и А.А.Баевой. — Москва, 2000. — Вып. 3. — С. 98-136.

97. Курбатская, С.А. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики [Текст]: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Курбатская Светлана Александровна. — Москва, ТЦ «Сфера», 1996. — 394 с.

98. Курбатская, С.А. Пьер Булез. Эдисон Денисов: Аналитические очерки [Текст] / С.А. Курбатская, Ю.Н. Холопов. — Москва: ТЦ «Сфера», 1998. — 363 с.
99. Макина, А.В. «Ритуал памяти Б. Мадерны» Пьера Булеза: к анализу временных структур [Текст] / А.В. Макина // Материалы XV Междунар. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2008». — Москва: Издательство МГУ, 2008. — С. 9-10.
100. Макина, А.В. Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиан, П. Булез [Текст]: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Макина Анна Владимировна. — Пермь, 2010. — 244 с.
101. Макина, А.В. Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиан, П. Булез [Текст]: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Макина Анна Владимировна. — Нижний Новгород, 2010. — 22 с.
102. Малларме, С. Собрание стихотворений [Текст] / С. Малларме; сост. и послесл. М.А. и Т.М. Таловых. — Москва: Художественная литература, 1990. — 111 с.
103. Малларме, С. Сочинения в стихах и прозе [Текст] / С. Малларме; сост. Р.М. Дубровкин. — Москва: Радуга, 1995. — 565 с.
104. Мессиан, О. Четыре ритмических этюда для фортепиано [Ноты] / О. Мессиан. — Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1974. — 43 с.
105. Мессиан, О. Техника моего музыкального языка [Текст] / О. Мессиан; пер. и комм. М.Н. Чебуркиной. — Москва: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1994. — 124 с.
106. Мессиан, О. Ритмические персонажи. Анализ «Весны священной» Стравинского [Текст] / О. Мессиан; пер. Н. Кулыгиной // Музыкальная академия. — 2007. — № 3. — С. 178-188.
107. Мокреева, Г. Об эволюции гармонии раннего Стравинского [Текст] / Г. Мокреева // Теоретические проблемы музыки XX века / ред.-сост. Ю.Н. Тюлин. — Москва: Музыка, 1967. — Вып. 1. — С. 238-279.

108. Мокреева, Г. О мелодике Стравинского [Текст] / Г. Мокреева // Вопросы теории музыки / ред.-сост. Ю.Н. Тюлин. — Москва: Музыка, 1970. — Вып. 2. — С. 290-324.
109. «Музыкальная мысль XX века» [Текст] // Советская музыка. — 1974. — № 3. — С. 118.
110. Музыкально-теоретические системы [Текст]: учебник / Ю.Н. Холопов, Л.В. Кириллина, Т.С. Кюрегян и др. — Москва: Издательский Дом «Композитор», 2006. — 632 с.
111. Окунева, Е.Г. Анализ серийной и сериальной музыки: учебное пособие для студентов музыкальных вузов [Текст] / Е.Г. Окунева. — Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова, 2012. — 212 с.
112. Памяти Андре Жоливе [Текст] // Советская музыка. — 1975. — № 6. — С. 124-125.
113. Петр Сувчинский и его время [Текст] / ред.-сост. А.Л. Бретаницкая. — Москва: Композитор, 1999. — 455 с.
114. Петрусёва, Н.А. Проблемы композиции в музыкально-теоретических трудах Пьера Булеза [Текст]: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Петрусёва Надежда Андреевна. — Москва, 1996. — 26 с.
115. Петрусёва, Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции [Текст] / Н.А. Петрусёва. — Москва — Пермь: «Реал», 2002. — 350 с.
116. Петрусёва, Н.А. Относительность звукового пространства, времени и формы («Dérive 1» Пьера Булеза) [Текст] / Н.А. Петрусёва // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения) / ред.-сост. В.С. Ценова. — Москва: Московская консерватория, 2003. — С. 254-267.
117. Петрусёва, Н.А. Музыкальная композиция XX века: Структуры, методы анализа: в 2-х частях. Часть 1 [Текст] / Н.А. Петрусёва. — Пермь: Пермский гос. инс-т иск-ва и культ., 2006. — 238 с.

118. Петрусёва, Н.А. Булез и другие: О взаимодействии и формах дистанцирования музыки, поэзии и литературы [Текст] / Н.А. Петрусёва // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2010. — Вып. 6 (12). — С. 153-162.
119. Проскурникова, Т.Б. Антонен Арто — теоретик «театра жестокости» / Т.Б. Проскурникова // Современное западное искусство. XX век. Проблемы и тенденции / отв. ред. Б.И. Зингерман. — Москва: Наука, 1982. — С. 185-219.
120. Проскурникова, Т.Б. Театр Франции. Судьбы и образы: очерки истории французского театра второй половины XX века [Текст]: научное издание / Т.Б. Проскурникова. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2002. — 471 с.
121. Просняков, М.Т. Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке [Текст] — М.Т. Просняков // *Laudamus*. К 60-летию Ю.Н. Холопова: Сб. статей / отв. ред. В.С. Ценова. — Москва: Композитор, 1992. — С. 91-99.
122. Просняков, М.Т. Музыкальная реформа на рубеже тысячелетий [Текст] / М.Т. Просняков // *SATOR TENET OPERA ROTAS*. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения) / Ред.-сост. В.С. Ценова. — Москва: Московская консерватория, 2003. — С. 228-237.
123. Пузько, О.Ю. Дармштадтские курсы международные летние курсы Новой музыки и западноевропейский послевоенный авангард [Текст]: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Пузько Ольга Юрьевна. — Москва, 2009. — 28 с.
124. Ренёва, Н.С. Булез анализирует Стравинского [Текст] / Н.С. Ренёва // Музыка и время. — 2008. — № 11. — С. 14-19.
125. Ренёва, Н.С. Ритмические идеи молодого Булеза [Текст] / Н.С. Ренёва // *Musiqi dunyasi*. — Баку, 2010. — № 1-2/43. — С. 60-67.
126. Ренёва, Н.С. Оливье Мессиан — Пьер Булез: аналитическая эстафета [Текст] / Н.С. Ренёва // Век Мессиана: сборник статей / ред.-сост. К.В. Зенкин, Т.С. Кюрегян. — Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — С. 194-213.

127. Ренёва, Н.С. Некоторые вопросы сериальной техники молодого Пьера Булеза (по материалам ранних теоретических статей композитора) [Текст] / Н.С. Ренёва // Музыкальная академия. — 2013. — № 2. — С. 161-166.
128. Ренёва, Н.С. О формировании музыкального мировоззрения молодого Пьера Булеза: между отторжением и преемственностью [Текст] / Н.С. Ренёва // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействие. Сборник статей по материалам Международной научной конференции 9-13 апреля 2013 года / ред.-сост. Я.И. Сушкова-Ирина, Г.Р. Консон. — Москва: Нобель-пресс, 2013. — С. 376-384.
129. Ренёва, Н.С. К вопросу о формировании музыкально-теоретических взглядов Пьера Булеза [Текст] / Н.С. Ренёва // Музыка и время. — 2014. — № 8. — С. 44-47.
130. Ренёва, Н.С. Числовые ряды в аналитических этюдах П. Булеза о ритмике И. Стравинского [Текст] / Н.С. Ренёва // Музыкаведение. — 2014. — № 5. — С. 10-15.
131. Рубин, М. Два праздника культуры [Текст] / М. Рубин // Советская музыка. — 1959. — № 10. — С. 184-188.
132. Савенко, С.И. Мир Стравинского [Текст]: монография / С.И. Савенко. — Москва: Издательский Дом «Композитор», 2001. — 328 с.
133. Савенко, С.И. Игорь Стравинский [Текст] / С.И. Савенко. — Челябинск: Аркаим, 2004. — 288 с.
134. Сапонов, М.А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо [Текст] / М.А. Сапонов // Проблемы музыкального ритма / сост. В.Н. Холопова. — Москва: Музыка, 1978. — С. 7-47.
135. Сапонов, М.А. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения [Текст] / М.А. Сапонов. — Москва: Музыка, 1982. — 77 с.
136. Симакова, Н.А. Вокальные жанры эпохи Возрождения [Текст] / Н.А. Симакова. — Москва: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2002. — 362 с.

137. Симакова, Н.А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История. Теория. Практика. Часть I. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина [Текст] / Н.А. Симакова. — Москва: Издательский Дом «Композитор», 2002. — 528 с.
138. Смирнов, Д.Н. О тайнах творческого процесса в музыке [Текст] / Д.Н. Смирнов // Музыкальная академия. — 2002. — № 2. — С. 39-48.
139. Смирнов, Д.Н. «Додекамания» Пьера Булеза, или Заметки о его «Нотациях» [Текст] / Д.Н. Смирнов // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения) / ред.-сост. В.С. Ценова. — Москва: Московская консерватория, 2003. — С. 238-253.
140. Соколов, А.С. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества [Текст]: исследование / А.С. Соколов. — Москва: Музыка, 1992. — 227 с.
141. Соколов, А.С. Введение в музыкальную композицию XX века [Текст]: учебное пособие / А.С. Соколов. — Москва: Владос, 2004. — 231 с.
142. Спасов Б. Ритмические прогрессии и серии [Текст] / Б. Спасов, В. Холопова // Проблемы музыкального ритма / сост. В.Н. Холопова. — Москва: Музыка, 1978. — С. 261-293.
143. Стравинский в контексте времени и места [Текст]: материалы научной конференции / ред.-сост. С.И. Савенко. — Москва: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2006. — 222 с.
144. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни [Текст] / И.Ф. Стравинский; пер. с франц. Л.В. Яковлевой-Шапориной. — Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1963. — 271 с.
145. Стравинский И.Ф. Диалоги: воспоминания, размышления, комментарии [Текст] / И.Ф. Стравинский; пер.с англ. В.А. Линник, общ. ред. М.С. Друскина. — Ленинград: Музыка, 1971. — 415 с.

146. Стравинский И. Переписка с русскими корреспондентами: материалы к биографии. Том I. 1882-1912 [Текст] / Посвящ., текстол. ред. и коммент. В.П. Варунц. — Москва: Композитор, 1998. — 550 с.
147. Теория современной композиции [Текст]: учебное пособие / отв. ред. В.С. Ценова. — Москва: Музыка, 2005. — 624 с.
148. Филиппо М. Пьер Булез сегодня [Текст]: М. Филиппо; фрагм. пер. и коммент. Н.А. Петрусёвой и А.В. Макиной // Авангард, современная и новая музыка: творчество, исполнительство, педагогика: материалы Международной научно-практической конференции. — Пермь: РИО ПГИИК, 2010. — С. 213-221.
149. Холопов, Ю.Н. Кто изобрел двенадцатитоновую технику? [Текст] / Ю.Н. Холопов // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века / отв. ред. М.Л. Мугинштейн. — Москва: Гос. пед. институт им. Гнесиных, 1983. — С. 34-58.
150. Холопов, Ю.Н. Пьер Булез. Наши проблемы [Текст] / Ю.Н. Холопов // Советский музыкант. — 1990. — 21 мая. — С. 2.
151. Холопов, Ю.Н. Эдисон Денисов [Текст] / Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова. — Москва: Композитор, 1993. — 288 с.
152. Холопов, Ю.Н. О системе гармонии Стравинского [Текст] / Ю.Н. Холопов // Научные труды МГК им. П.И. Чайковского / сост. В.П. Варунц. — Москва, 1997. — Сб. 18. И.Ф. Стравинский. Сборник статей. — С. 28-46.
153. Холопов, Ю.Н. Серия [Текст] / Ю.Н. Холопов // Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. — Москва: НИ «Большая Российская Энциклопедия», 1998. — С. 494-495.
154. Холопов, Ю.Н. XX век сам о себе. Булез [Текст] / Ю.Н. Холопов // Искусство. — 2001. — № 5. — С. 6-8.
155. Холопов, Ю.Н. Гармония. Практический курс: в 2-х частях. Часть II. Гармония XX века [Текст]: учебник / Ю.Н. Холопов; науч. ред. В.С. Ценовой. — Москва: Музыка, 2003. — 624 с.

156. Холопов, Ю.Н. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера [Текст] / Ю.Н. Холопов. — Москва: Композитор, 2006. — 157 с.
157. Холопов, Ю.Н. Гармонический анализ: в трех частях. Часть 3 [Текст] / Ю.Н. Холопов. — Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — 196 с.
158. Холопова, В.Н. О ритмической технике и динамических свойствах ритма Стравинского [Текст] / В.Н. Холопова // Музыка и современность / ред.-сост. Т.А. Лебедева. — Москва: Музыка, 1966. — Вып. 4. — С. 96-126.
159. Холопова, В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века [Текст] / В.Н. Холопова. — Москва: Музыка, 1971. — 304 с.
160. Холопова, В.Н. Русская музыкальная ритмика [Текст] / В.Н. Холопова. — Москва: Советский композитор, 1983. — 281 с.
161. Холопова, В.Н. Антон Веберн: жизнь и творчество [Текст] / В.Н. Холопова, Ю.Н. Холопов; предисл. Р.К. Щедрина. — Москва: Советский композитор, 1984. — 319 с.
162. Холопова, В.Н. Музыка Веберна [Текст] / В.Н. Холопова, Ю.Н. Холопов. — Москва: Композитор, 1999. — 367 с.
163. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений [Текст] / В.Н. Холопова. — Санкт-Петербург: Лань, 1999. — 489 с.
164. Цареградская, Т.В. Критический анализ композиционных методов П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Бэббита: к проблеме сравнительного изучения музыкального авангарда 50-х годов [Текст]: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Цареградская Татьяна Владимировна. — Вильнюс, 1988. — 22 с.
165. Цареградская, Т.В. Веберн и поствебернизм: проблема исследования [Текст] / Т.В. Цареградская // Музыкальная академия. — 1994. — № 1. — С. 111-113.
166. Цареградская, Т.В. Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиа́н, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис) [Текст]: дис. ... д-ра ис-

кусствоведения: 17.00.02 / Цареградская Татьяна Владимировна. — Москва, 2002. — 359 с.

167. Цареградская, Т.В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана [Текст] / Т.В. Цареградская. — Москва: Классика-XXI, 2002. — 374 с.

168. Ценова, В.С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной [Текст] / В.С. Ценова. — Москва: Московская государственная консерватория, 2000. — 197 с.

169. Чередниченко, Т.В. Кризис общества — кризис искусства: музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии [Текст] / Т.В. Чередниченко. — Москва: Музыка, 1987. — 191 с.

170. Чередниченко, Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики: к анализу методологических парадоксов науки о музыке [Текст] / Т.В. Чередниченко. — Москва: Музыка, 1989. — 221 с.

171. Чухров, К. От серии к расширяющейся вселенной [Текст] / К. Чухров // Булез, П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / П. Булез; пер. с франц. Б. Скуратова. — Москва: «Логос-Альтера», «Ессе homo», 2004. — С. 7-34.

172. Швейбельман, Н.Ф. Поэтика прозы французских поэтов середины XIX — начала XX вв. [Текст]: дис. ... д-ра филологических наук: 10.01.03 / Швейбельман Надежда Фёдоровна. — Тюмень, 2003. — 389 с.

173. Шёнберг, А. Основы музыкальной композиции [Текст] / А. Шёнберг; пер. с англ., вступ. ст. Е.А. Доленко. — Москва: Прест, 2000. — 231 с.

174. Шкапа, Е.А. Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности практического применения [Текст]: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Шкапа Екатерина Александровна. — Москва, 2006. — 278 с.

175. Шнеерсон, Г. Quo vadis, музыка? [Текст] / Г. Шнеерсон // Советская музыка. — 1960. — № 9. — С. 177-182.

176. Ярустовский, Б.М. Игорь Стравинский [Текст] / Б.М. Ярустовский; предисл. С.И. Савенко. — 3-е изд, доп. — Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1982. — 262 с.
177. Adorno, T.W. *Essays on Music* / T.W. Adorno; selected, with introduction, commentary and notes by Richard Leppert, new translations by Susan H. Gillespie. — Berkeley: University of California Press, 2002. — 743 p.
178. Adorno, T.W. *Philosophy of Modern Music* / T.W. Adorno; translated by Anne G. Mitchell ... [et al.]. — London: Continuum, 2007. — 194 p.
179. Ashby, A. Schoenberg, Boulez and twelve-tone composition as “ideal type” / A. Ashby // *Journal of the American Musicological Society*. — 2001. — Vol. 54. — No. 3. — S. 585-625.
180. Blaustein, S. *The Survival of Aesthetics: Books by Boulez, Delio, Rochberg* / S. Blaustein // *Perspectives of New Music*. — 1989 (Winter). — № 27. — № 1. — P. 272-303.
181. Breatnach, M. *Boulez and Mallarmé: A Study in Poetic Influence* / M. Breatnach. — Aldershot: Scolar Press, 1996. — 160 p.
182. Bösche, T. *Boulez, Pierre* // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*. — Band 3. — Kassel: Bärenreiter, 2000. — S. 530-545.
183. Campbell, E. *Boulez, Music and Philosophy* / E. Campbell. — Cambridge: Cambridge University Press, 2010. — 281 p.
184. *Conversations de Pierre Boulez sur la direction d'orchestre avec Jean Vermeil* / P. Boulez. — Paris: Editions Plume: Calmann-Levy, 1989. — 214 p.
185. Craft, R. *Stravinsky: Letters to Pierre Boulez* / R. Craft // *The Musical Times*. — Vol. 123. — № 1672. — June 1982. — P. 396-402.
186. *Darmstadt-Dokumente I: Musik-Konzepte Sonderband* / hrsg. von H.-K. Metzger. — Januar 1999. — 363 S.
187. Decroupet, P. *Floating hierarchies: organization and composition in works by Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen during the 1950s* / P. Decroupet // *A handbook to twentieth-century musical sketches* / ed. by P. Hall and F. Sallis. — Cambridge, 2004. — P. 146-160.

188. Decroupet, P. Rätsel der Zahlen-Quadrate: Funktion und Permutation in der seriellen Musik von Boulez und Stockhausen / P. Decroupet // Positionen. — 1995 (23). — S. 25-29.
189. Dobretsberger, B. “1ere” und “2ere Sonate“ von Pierre Boulez. Phänomene strukturalistisches Denkens / B. Dobretsberger. — Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005. — 327 p.
190. Dobretsberger, B. Musik als Sprache oder strukturalistisches Denken im der Musik am Beispiel Pierre Boulez / B. Dobretsberger // Musikologija. — Beograd. — Bd. 4 (2004). — S. 91-104.
191. Du langage musical: Entretien avec Pierre Boulez / B. Serrou // Musica falsa. — No. 12, automne 2000. — S. 34-40.
192. Dufourt, H. Pierre Boulez: musicien de l'ère industrielle / H. Dufourt // Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung / hrsg. von F. Meyer, J. M. Jans und I. Westen. — Basle: Paul Sacher Stiftung, 1986. — S. 371-380.
193. Edwards, A. Unpublished Bouleziana at the Paul Sacher Foundation / A. Edwards // Tempo. — 169 (1989). — S. 4-15.
194. Encyclopédie de la Musique / publ. sous la dir. de François Michel; en collab. avec F. Lesure et V. Fédorov. — Paris: Fasquelle, 1958–1961. — 3 tomes.
195. Gable, D. Boulez's Two Cultures: The Post-War European Synthesis and Tradition / D. Gable // Journal of the American Musicological Society. — 1990. — № 43. — P. 426-456.
196. Gable, D. Ramifying Connections: an Interview with Pierre Boulez / D. Gable // Journal of Musicology. — 4 (1985–1986) 1. — S. 105-113.
197. Goléa, A. Rencontres avec Pierre Boulez: avec trois-texte / A. Goléa; prés. de M. Cadieu. — Paris; Genève: Slatkine, 1982. — 259 p.
198. Griffiths, P. Boulez / P. Griffiths. — New London; New York; Melbourne: Oxford University Press, 1978. — 64 p.
199. Griffiths, P. Modern Music: The Avant Garde since 1945 / P. Griffiths. — London: J.M.Dent, 1981. — 331 p.

200. Gärtner, S. Werkstatt-Spuren: Die Sonatine von Pierre Boulez / S. Gärtner. — Bern: Peter Lang, 2008. — 405 S.
201. Hayes, M. 1992. Review of Stocktakings from an Apprenticeship by Pierre Boulez / M. Hayes; transl. by S. Walsh // *Tempo* (new series). — 1992. — № 180 (March). — P. 29-30.
202. Hirsbrunner, T. „Douze notations“ von Pierre Boulez / T. Hirsbrunner // *Musica*. — 44 (1990) 2. — S. 78-82.
203. Hirsbrunner, T. Pierre Boulez: Notations (1945) / T. Hirsbrunner // *Melos*. — 48 (1986) 2. — S. 1-20.
204. Hirsbrunner, T. Pierre Boulez, “Notations pour orchestre”: zum Sinfoniekonzert 20 / T. Hirsbrunner. — Neuland, Konzertprogramm 12. — S. 33-35.
205. Hirsbrunner, T. Pierre Boulez und sein Werk / T. Hirsbrunner. — Laaber: Laaber-Verlag, 1985. — 244 S.
206. Hopkins, G.W. Boulez, Pierre / Hopkins, G.W., Griffiths, P. // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. — London: Macmillan, 2001. — Vol. 4. — P. 98-108.
207. Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation / hrsg. von G. Borio, H. Danuser. — Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997. — 4 Bde.
208. Jameux, D. Pierre Poulez / D. Jameux; transl. by S. Bradshaw. — London: Faber and Faber, 1991. — 422 p.
209. Jameux, D. Pierre Poulez / D. Jameux. — Paris: Arthème Fayard, 1984. — 492 p.
210. Jedrzejewski, F. La mise en oeuvre du principe dodecaphonique dans La 1er Sonate de Pierre Boulez / F. Jedrzejewski // *Analyse musicale*. — 7 (1987) April. — S. 69-76.
211. Johnson, J. Searching for Sounds: serial methodology in Pierre Boulez’s “Twelve Notations”, and the original composition entitled: Wound Too Light: a

- work for saxophone quartet. — Ann Arbor, MI: UMI Dissertation Publishing: Proquest, 2010. — 120 p.
212. Johnson, R.S. Messiaen / R. S. Johnson. — London: J.M. Dent, 1975. — 221 p.
213. Koblyakov, L. Pierre Boulez – A World of Harmony / L. Koblyakov. — Chur: Harwood Academic Publ., 1986. — 231 p.
214. Leibowitz, R. Qu'est-ce que la musique de 12 sons / R. Leibowitz. — Liège: Editions Dynamo, 1948. — 63 p.
215. Leibowitz, R. Schoenberg and His School / R. Leibowitz. — New York: Philosophical Library, 1949. — 305 p.
216. Leibowitz, R. Schoenberg et son école: l'étape contemporaine du langage musical / R. Leibowitz. — Paris: J.B. Janin, 1947. — 302 p.
217. Meine, S. Ein Zwölftöner in Paris: Studien zu Biographie und Wirkung von Rene Leibowitz (1913 – 1972) / S. Meine. — Augsburg: Wissner, 2000. — 287 p.
218. Messiaen, O. Le rythme chez Igor Stravinsky / O. Messiaen // La Revue Musicale. — 1939. Mai-Juin. — P. 91-92.
219. Misch, I. Musikalische Wucherungen Zu Pierre Boulez' "Notations" / I. Misch // Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts: Debussy, Webern, Messiaen, Boulez, Cage, Ligeti, Stockhausen, Höller, Bayle / hrsg. von C. von Blumröder. — Münster: Lit Verlag, 2004. — S. 57-79.
220. Musique russe: études / réunies par Pierre Souvtchinsky. — Tome I. — Paris: Presses universitaires de France, 1953. — 405 p.
221. Nemecek, R. Untersuchungen zum frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez / R. Nemecek. — Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1998. — 206 S.
222. O'Hagan, P. Pierre Boulez: Sonate „que me veux-tu“. An Investigation of the Manuscript Sources on Relation to the Third Sonata and the Issue of Performer Choice / P. O'Hagan. — Guildford: University of Surrey, 1997. — 2 Vol. — 422 p.

223. Parsons, B. Sets and the city: serial analysis, Parisian reception, and Pierre Boulez's "Structures 1a" / B. Parsons // *Current Musicology*. — No.76 / Fall 2003. — S. 53-79.
224. Perle, G. Twelve-Tone Tonality / G. Perle. — Berkeley: University of California Press, 1977. — 174 p.
225. Peyser, J. Boulez / J. Peyser. — New York: Schirmer Books, 1976. — 303 p.
226. Peyser, J. To Boulez and beyond: Music in Europe since "The Rite of Spring" / J. Peyser. — New York: Billboard Books, 1999. — 382 p.
227. Piencikowski, R. Das Klavierwerk von Pierre Boulez / R. Piencikowski. — Neuland, Konzertprogramm 7. — S. 92-100.
228. Piencikowski, R. René Char et Pierre Boulez: esquisse analytique du *Marteau sans maître* / R. Piencikowski // *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* / hrsg. von J. Stenzl. — Stuttgart: Paul Haupt, 1980. — S. 193-264.
229. Pierre Boulez: a Symposium / ed. by W. Glock. — London: Eulenburg, 1986. — 254 p.
230. Pierre Boulez in Conversation with Pierre-Michel Menger / P.-M. Menger // *Perspectives of New Music*. — 1990. — Vol. 28. № 1. — P. 6-19.
231. Pierre Boulez / hrsg. von H.-K. Metzger und R. Riehn. — *Musik-Konzepte*; 89/90. — München: Ed. Text und Kritik, 1995. — 170 S.
232. Pierre Boulez / hrsg. von H.-K. Metzger und R. Riehn. — *Musik-Konzepte* 96. — München: Ed. Text und Kritik, 1997. — 97 S.
233. Pietro, R. Dialogues with Boulez / R. Di pietro, P. Boulez. — Lanham, Md.: The Scarecrow Press, 2001. — 109 p.
234. Pioud, J.-F. Pierre Boulez: l'énergie créatrice / J.-F. Pioud // *Études*. — 1986. Avril. — P. 497-508.
235. Stacey, P. F. Boulez and the modern concept / P.F. Stacey. — Aldershot: Scolar Press, 1987. — 151 p.

236. Stoianowa, I. «Pli selon pli: portrait de Mallarmé» / I. Stoianowa // *Musique en jeu*. — No. 11 (1973). — P. 75-98.
237. Vermeil, J. *Conversations with Pierre Boulez: Thoughts on Conducting* / by J. Vermeil; transl. from the French by C. Naish. — Portland: Amadeus Press, 1996. — 255 p.
238. Watkins, G. *Soundings: Music in the Twentieth Century* / G. Watkins. — New York: Schirmer, 1988. — 728 p.
239. Whittal, A. *Boulez at 80: the Path from the new music* / A. Whittal // *Tempo. New Series*. — London. — Vol. 59. No. 233 (July 2005). — S. 3-15.
240. Whittal, A. *Cambridge Introduction to Serialism* / A. Whittal. — Cambridge: Cambridge University Press, 2008. — 285 p.
241. Williams, A. *New Music and the Claims of Modernity* / A. Williams. — Aldershot: Ashgate, 1997. — 163 p.
242. Worton, M.J. *Archipel et labyrinthe: l'importance de la poésie de René Char pour la musique de Pierre Boulez* / M.J. Worton // *Interférences*. — No. 13 (1981). — P. 55-69.

#### **Электронные ресурсы:**

243. Дементьева Е.В. Трансформация музыкального мышления в XX веке (П. Булез, К. Штокхаузен, Д. Кейдж) [Электронный ресурс] / Е.В. Дементьева. — Электр. текстов. дан. — Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-muzykalnogo-myshleniya-v-xx-veke-p-bulez-k-shtokhauzen-d-keydzh>, свободный.
244. Клюкина А.В. Творение мифа и миф творения в произведениях Стефана Малларме [Электронный ресурс] / А.В. Клюкина. — Электр. текстов. дан. — Режим доступа: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Kliukina\\_Myth\\_Creation/#](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Kliukina_Myth_Creation/#), свободный.
245. Риман Г. Бах [Электронный ресурс] / Г. Риман // Риман Г. Музыкальный словарь / Пер. с нем. Б.П. Юргенсона, доп. рус. отд-нием — Электр. текстов. дан. — Москва, 2008. — Режим доступа:

<http://slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/%D0%91%D0%B0%D1%85/>, свободный.

246. Döhl R. Von Stéphane Mallarmés “Coup de dés” zu Paul Pörtlner’s “Alea”. Text als Partitur [Электронный ресурс] / R. Döhl. — Электр. текстов. дан. — Режим доступа: <http://www.netzliteratur.net/experiment/coupdede.htm>, свободный.

247. Leleu J.-L. Rhythmic Cells and Organic Development: The Function of Harmonic Fields in Movement IIIb of “Livre pour quatuor” by Pierre Boulez [Электронный ресурс] / J.-L. Leleu. Электр. текстов. дан. — Режим доступа: <http://www.ex-tempore.org/leleu.y.et.pdf>, свободный.

248. Levy F. Fascination du signe et de la figure remarquable en analyse musicale (une reflexion sur différentes analyses grammatologiques et informationelles de la «Danse Sacrale») [Электронный ресурс] / F. Levy. — Электр. текстов. дан. — Режим доступа: <http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/mamux/documents/figurerem.pdf>, свободный.

249. Piencikowski R. De-ciphering Boulez? [Электронный ресурс] / R. Piencikowski // <http://www.ex-tempore.org/de.cipheringx.pdf>, свободный.

**СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ**

PMA	Boulez P. Penser la musique aujourd'hui. Paris, 1963.
RA	Boulez P. Relevés d'apprenti. Paris, 1966.
NA	Boulez P. Notes of an Apprenticeship. New York, 1968.
WT	Boulez P. Werkstatt-Texte. Frankfurt am Main, 1972.
AE	Boulez P. Anhaltspunkte: Essays. Kassel, 1979.
MDH-1	Boulez P. Musikdenken heute 1. Mainz, 1963.
MDH-2	Boulez P. Musikdenken heute 2. Mainz, 1985.
PR	Boulez P. Points de repère. Paris, 1981.
O	Boulez P. Orientations. London, 1986.